

**Iconografía musical en el País Vasco hasta 1600:
catalogación y estudio**

Tomo II

Koldo Ríos Álvaro

Dr.: Karlos Sánchez Ekiza



**Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
Vitoria-Gasteiz, 2019**

Segunda parte: Estudio

2. Presentación del estudio	381
2. 1. Localización	383
2.1.1. Distribución de los ítems catalogados: datos cuantitativos básicos	383
2.1.2. Dispersión geográfica en las localidades de procedencia	387
2.1.3 El peso de las comarcas en la organización de la cultura visual sobre la música	394
2.1.3.1. Álava	395
2.1.3.2. Bizkaia	400
2.1.3.3. Gipuzkoa	405
2.1.4 El papel de la organización eclesiástica en la configuración del catálogo	415
2.1.5. El factor geográfico	425
2.2. Datación	430
2.3. Soporte	435
2.3.1. Escultura	439
2.3.2. Pintura	450
2.4. Ubicación	459
2.5. Motivos musicales	478
2.5.1. Tipología de los instrumentos musicales catalogados	481
2.5.1.1. Variedad de los instrumentos representados	483
2.5.1.2. Características generales de los grupos de instrumentos	487
2.5.1.3. Distribución geográfica de los grupos de instrumentos	492
2.5.1.4. Cronología de los grupos de instrumentos	499
2.5.1.5. Cronología de los tipos de instrumentos	502
2.5.1.6. Posibles instrumentos	513
2.5.1.7. Instrumentos no identificados	517
2.5.1.8. Instrumentos fantásticos	521
2.5.1.9. Idiófonos	528
2.5.1.9.1. ‘Campana’	536
2.5.1.9.2. ‘Crótalo’	544
2.5.1.10. Membranófonos	546
2.5.1.10.1. ‘Timbal-europeo’	551
2.5.1.10.2. ‘Pandereta’	553
2.5.1.10.3. ‘Tamboril’	556

2.5.1.11. Cordófonos	561
2.5.1.11.1. Cítaras	571
2.5.1.11.1.1. 'Dulcemelos'	571
2.5.1.11.1.2. 'Monocordio'	573
2.5.1.11.1.3. 'Salterio'	574
2.5.1.11.1.4. 'Tambor de cuerdas'	580
2.5.1.11.1.5. 'Clavicordio'	584
2.5.1.11.1.6. 'Espineta'	587
2.5.1.11.2. Liras	588
2.5.1.11.2.1. 'Lira-Arte Post-Clásico'	589
2.5.1.11.3. Laúdes	592
2.5.1.11.3.1. 'Rabel'	592
2.5.1.11.3.2. 'Guitarra, medieval'	600
2.5.1.11.3.3. 'Laúd'	607
2.5.1.11.3.4. 'Mandora'	615
2.5.1.11.3.5. 'Viola de gamba'	619
2.5.1.11.3.6. 'Viola de rueda'	621
2.5.1.11.3.7. 'Viola medieval y renacentista'	624
2.5.1.11.3.8. 'Violín'	637
2.5.1.11.3.9. 'Cítola'	638
2.5.1.11.3.10. 'Guitarra'	642
2.5.1.11.3.11. 'Vihuela'	644
2.5.1.11.4. Arpas	650
2.5.1.11.4.1. 'Arpa angular'	656
2.5.1.11.4.2. 'Arpa enmarcada'	657
2.5.1.11.4.3. 'Arpa-salterio'	666
2.5.1.11.4.4. 'Arpa medieval'	670

2.5.1.12. Aerófonos	671
2.5.1.12.1. Aerófonos de bisel	688
2.5.1.12.1.1. 'Flauta'	689
2.5.1.12.1.2. 'Órgano'	701
2.5.1.12.1.3. 'Órgano portativo'	702
2.5.1.12.1.4. 'Órgano positivo'	709
2.5.1.12.2. Aerófonos de lengüeta	712
2.5.1.12.2.1. 'Chirimía'	713
2.5.1.12.2.2. 'Gaita'	719
2.5.1.12.3. Aerófonos de boquilla	724
2.5.1.12.3.1. "Trompas y trompetas"	726
2.5.1.12.3.1.1. 'Caracola'	727
2.5.1.12.3.1.2. 'Cuerno, animal'	729
2.5.1.12.3.1.3. Las "trompetas"	732
2.5.1.12.3.2. 'Cornetto' y 'serpentón'	744
2.5.2. Canto	750
2.5.3. Notación musical	757
2.5.4. Escenas iconográficas y motivos musicales	771
2.5.4.1. Escenas religiosas	776
2.5.4.1.1. Escenas del Antiguo Testamento	776
2.5.4.1.2. Escenas del Nuevo Testamento	777
2.5.4.1.3. Escenas del Santoral	795
2.5.4.1.4. Dogmas eclesiásticos	799
2.5.4.1.5. Escena de la Trinidad	803
2.5.4.2. Escenas profanas	806
2.5.5. Intérpretes musicales	811
2.5.5.1. Personajes religiosos	812
2.5.5.2. Ángeles músicos	813
2.5.5.3. Personajes contemporáneos	836
2.5.5.4. Pastor-músico	838
2.5.5.5. Instrumentos sin intérprete	845
2.5.5.6. Personajes fantásticos	848
2.6. Ejemplares relevantes	852
2.6.1. La tabla del Concierto Angélico del Museo de BB. AA. de Bilbao	867
2.6.2. El pastor músico del retablo del Santuario de la Virgen de la Encina de Artziniega (Álava)	876
2.6.3. Programas o ciclos iconográficos	881
2.6.4. El clavicordio de Santa María de la Asunción de Lekeitio (Bizkaia)	897
3. Conclusiones	904
4. Bibliografía	938

2.0. –Presentación del estudio

Como hemos señalado ya, debido a la relativa limitación cuantitativa de las fuentes, a sus peculiares condiciones de ubicación y conservación, y a la carencia de trabajos de base anterior, esta investigación doctoral no puede agotarse en la recogida de la información primaria y el trabajo de campo. El valor documental y patrimonial que este trabajo de campo manifiesta, y tal y como se materializa en el Catálogo presentado, implica tanto una considerable cantidad de tiempo invertido como de una importante aportación de nuevos conocimientos. Pero sus potencialidades no concluyen con ello, por lo que se complementará con un acercamiento al análisis y explotación de la colección facticia así obtenida.

Efectivamente, y como iremos viendo más abajo, el acercamiento meramente acumulativo de un trabajo patrimonial como es una catalogación requiere su continuación en una forma adecuada de explotación de unos materiales que progresivamente se han revelado dispersos, en su mayor parte inconexos, y en general, tan escasos como para dificultar la extracción de conclusiones generales.

Sin embargo, creemos que es posible encontrar algunos elementos explicativos comunes que permiten siquiera una comprensión y una valoración globales de nuestros materiales, aunque la precisión y dimensión de estas valoraciones será necesariamente equivalente a la dispersión, incoherencia y escasez de los materiales. En sí mismos, además, estos rasgos ya describen la situación del País Vasco en lo que se refiere a su contacto con la cultura visual europea y a su arraigo en las fechas límite de nuestro trabajo. Partimos de la idea, pues, de que por humilde que sea cualquiera de los ítems recogidos, o por escasa que sea la presencia de materiales iconográficos por relación a la superficie geográfica explorada, tendrá el mismo valor documental que las grandes colecciones museísticas o las otrora llamadas “obras maestras”. Nuestra intención no es por tanto hacer una relación de obras artísticas destacables por su factura o concepción sino, simplemente, describir una realidad histórica.

Con todo, en la explotación de los datos obtenidos durante nuestro trabajo de campo, creemos que hemos podido localizar algunos ejemplares y algunos casos con valor por sí solos, independientemente de su integración en esta colección que por fuerza es menos orgánica de lo que un investigador doctoral desearía. Estos casos serán presentados aparte, y estudiados como especímenes individuales, en la segunda parte dedicada al estudio de esta tesis doctoral.

Nuestra explotación de los datos que constituyen el Catálogo comienza analizando consecutivamente los campos de nuestra base de datos catalográfica. Así, una vez presentados tales datos de forma general en el Catálogo, sobre el criterio del ordenamiento alfabético del campo correspondiente al lugar de procedencia, recorreremos transversalmente el resto de campos con el fin de detectar continuidades o rupturas, tendencias o incoherencias, y demás valores que permitan adjetivar y calificar el material, así como ponerlo en relación con su contexto histórico. Por tanto, esta sección de la

presente tesis doctoral se presenta ordenada según la ordenación de los campos de la mencionada base de datos en nuestra “ficha técnica” presentada más arriba.

2.1. Localización

Indicábamos en la descripción del trabajo catalográfico que utilizaríamos el término “localización” para designar el núcleo de población de donde proviene cada ítem, independientemente de su lugar de origen (que en la mayor parte de los casos nos es inaccesible). Analizando ahora todas las localizaciones intentaremos dilucidar, por ejemplo, si existen zonas geográficas destacadas en cuanto a riqueza o tipología de los ítems catalogados, o en cuanto a rasgos iconográficos comunes, o si se detectan relaciones entre unas zonas geográficas y otras. Observaremos aquí, pues, la distribución geográfica de las localizaciones, y su hipotética relación con la cantidad, tipología o contenidos de los ítems conservados. Para ello, dividiremos nuestra encuesta en varios apartados, cada uno de los cuales explotará estas magnitudes de la forma que mejor demuestre conducir a explicaciones coherentes.

2.1.1. Distribución de los ítems catalogados: datos cuantitativos básicos

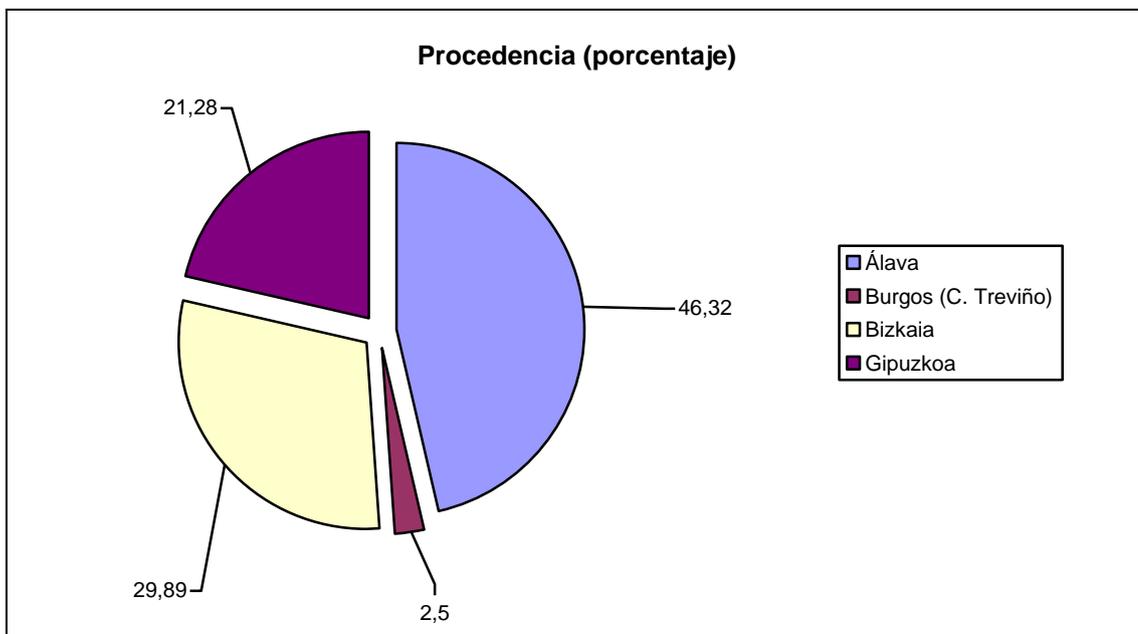
A continuación, vamos a profundizar un poco más en la lectura de los datos cuantitativos básicos del Catálogo, en aquello que se refiere a la relación entre la cantidad de ítems localizados y sus localidades de procedencia o “localización”. Ya hemos visto que, en cuanto a la cantidad de ítems recogidos, nuestros datos muestran que las 639 representaciones de temática musical localizadas en la Comunidad Autónoma Vasca se hallan desigualmente repartidas en el ámbito geográfico que definimos inicialmente, es decir, en los tres Territorios Históricos (equivalentes a las antiguas provincias) de la citada comunidad autónoma y los enclaves del Valle de Villaverde (Cantabria) y del Condado de Treviño (Burgos), que se encuentran en las provincias de Bizkaia y Álava respectivamente.

Como se puede apreciar en el gráfico adjunto, es en el Territorio Histórico de Álava en donde se encuentra el mayor número de ítems, contabilizándose 296, lo que equivale al 46,32% del total. En Bizkaia se han localizado un total de 191 representaciones, lo que supone aproximadamente el 29,89% de esta investigación. A continuación, le sigue Gipuzkoa, que, con 136 representaciones, apenas sobrepasa el 21,28% de ejemplares. Por su parte, el enclave de Condado de Treviño (Burgos) aporta 16 ejemplares, que suponen el 2,5% del total¹. Este “reparto” sería aún más desproporcionado hacia Álava si, por razones de mera contigüidad geográfica, le añadiéramos los ítems procedentes del Condado de Treviño. Con ellos alcanzaría cerca del 49% del total (el 48,82%, exactamente), lo que a grandes rasgos nos permitiría formular de manera contundente que más o menos la mitad de toda la colección se

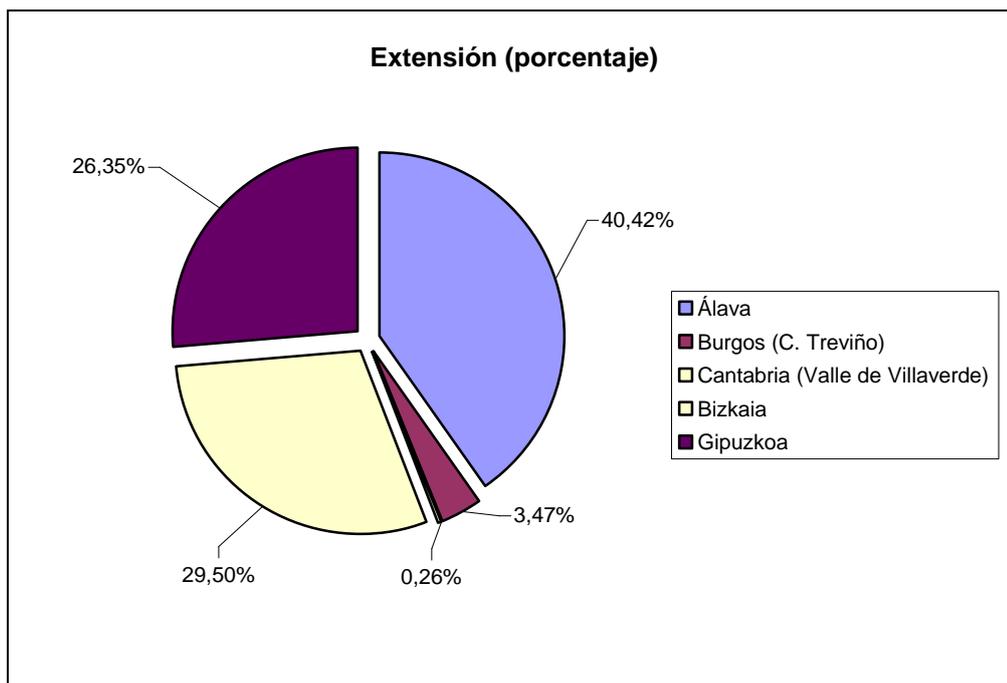
¹ -Es necesario señalar aquí que, de éstos, y como ya hemos avanzado más arriba [capítulo 1.3], 4 se encuentran físicamente en Burgos, al haber sido trasladados recientemente a la capital provincial desde su localización original, Añastro. Es por esta razón por la que en el Catálogo figuran en Burgos, ya que es ahora ésta su procedencia real. En cambio, dadas las recientes fechas del traslado de estas piezas en el momento de realizar el trabajo de campo, en nuestros cálculos estadísticos las computaremos a Añastro y al Condado de Treviño, puesto que mantenemos la duración de nuestro trabajo de campo tal como la definimos en el momento de iniciar esta larga investigación. En cierto modo, esto nos ayudará a acercarnos a las razones históricas y a los significados culturales de las imágenes más que a las solas frías asignaciones del trabajo catalográfico tal y como se encuentra hoy día.

encuentra en territorio alavés. Sin embargo, atendiendo a la historia administrativa de este enclave de Treviño, hemos optado por presentarlo aparte, no sin señalar que desde el punto de vista de la historia de los movimientos devocionales de la Edad Media, por ejemplo, conviene estudiarlo conjuntamente con Álava. Lo mismo podría predicarse respecto al enclave del Valle de Villaverde (Cantabria) en Bizkaia pero, debido a que no ha aportado ningún ejemplar a la colección a pesar de haber sido visitado como el resto del territorio, huelga mencionarlo.

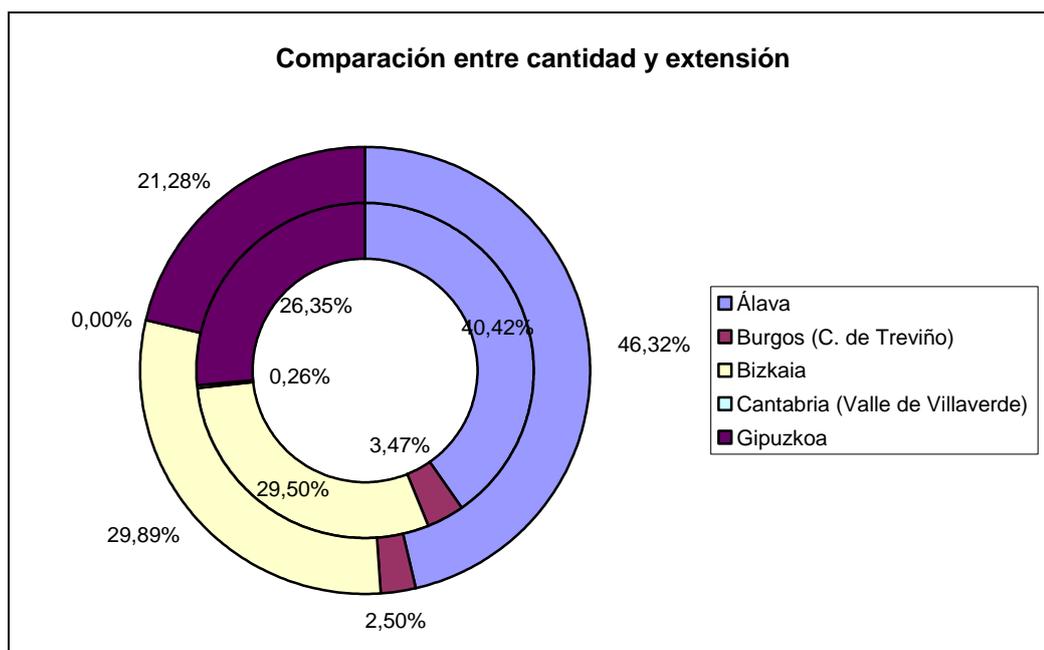
He aquí un gráfico significativo de los datos indicados más arriba:



En el siguiente gráfico se muestra la proporción entre las extensiones de cada uno de los territorios estudiados, así como el de los dos enclaves señalados, teniendo en cuenta la extensión actual en kilómetros cuadrados de cada uno de los tres Territorios Históricos que conforman la Comunidad Autónoma del País Vasco (Álava 3.037,30, Bizkaia 2.217,20 y Gipuzkoa 1.980,30 kms. cuadrados), así como la de los enclaves del Valle de Villaverde (19,5 kms. cuadrados) y el Condado de Treviño (260,71 kms. cuadrados), lo que nos da una extensión total del territorio objeto de este trabajo de 7515,04 kms. cuadrados.



Se evidencia de estos dos gráficos una cierta falta de correspondencia entre la extensión de los territorios estudiados y la cantidad de ejemplares localizados en cada uno de ellos. En términos cuantitativos absolutos, ya hemos visto que es evidente la mayor riqueza iconográfica de Álava (sobre todo si le incorporamos, por razones de contigüidad geográfica y cultural, el enclave del Condado de Treviño); pero debemos considerar también los aspectos relativos y comparativos de esta información. Un gráfico combinado que realice esta comparación en lo referente a la extensión de las áreas geográficas correspondientes será más demostrativo que cualquier comentario (el porcentaje de la cantidad de ítems se presenta en el anillo exterior, y el correspondiente a la extensión del territorio en el que se encuentran, en el anillo interior).



Así, vemos que Treviño y Álava, por ejemplo, se encuentran en relación inversa en cuanto a la riqueza de sus fondos iconográficos. Sin embargo, uniendo los datos de ambas zonas en razón de su contigüidad geográfica, se sigue evidenciando todavía que se trata del núcleo más rico de todo el territorio estudiado. Efectivamente, si consideramos estas dos zonas conjuntamente, confirmaremos nuevamente que sólo ellas dos ya cubren prácticamente la mitad de los ejemplares localizados. Su mayor riqueza se equilibra con la mayor pobreza de Gipuzkoa, y la posición media que se revela en Bizkaia.

Cabe preguntarse a qué se debe la mayor cantidad de ejemplares conservados procedentes de Álava y el Condado de Treviño. Más adelante trataremos de dilucidar cuestiones ligadas a la historia cultural, eclesiástica o institucional de este territorio, pero, por el momento, podemos avanzar que parece haber una cierta relación con su mayor extensión geográfica: si bien Álava y Treviño ocupan el 43,89 % de todo el territorio estudiado, conservan en conjunto el 48,82 del total de imágenes localizadas. Es decir, que aportan al conjunto un porcentaje de imágenes mayor del que les correspondería por su superficie. Por el lado contrario, Gipuzkoa, que supone el 26,35 % de la superficie total estudiada, aporta únicamente el 21,28 % de ejemplares, lo que indica una menor "densidad" de imágenes de la que le correspondería si ésta fuera paralela a su superficie.

Esta descompensación entre la extensión geográfica y la cantidad de material iconográfico localizado nos permitiría objetivar la diferente "densidad iconográfica" de las unidades administrativas que componen el ámbito geográfico de este trabajo estableciendo un coeficiente mediante la división de la cantidad de imágenes por la superficie correspondiente (que multiplicamos por 1000 para hacerlo más comprensible):

	Adscripción administrativa	Cantidad ítems	Extensión en km²	Porcentaje ítems	Porcentaje extensión	Densidad iconográfica
Álava	CAPV	296	3.037,30	46,32	40,42	97,45
Burgos (Condado de Treviño)	Enclave de Burgos en Álava	16	260,71	2,50	3,47	61,37
Bizkaia	CAPV	191	2.217,20	29,89	29,50	86,14
Cantabria (Valle de Villaverde)	Enclave de Cantabria en Bizkaia	0	19,53	0	0,26	0
Gipuzkoa	CAPV	136	1.980,30	21,28	26,35	68,68

Aunque estas cifras de "densidad iconográfica" pueden decirnos poco por sí solas, tendrán más utilidad en el momento en que las utilizemos como referencia al cambiar la escala de observación de nuestros datos y al establecer comparaciones. Así por ejemplo, si consideramos que la densidad iconográfica global es de 88,32, comprobamos que el rango de dispersión va desde 61,37 en el Condado de Treviño, por debajo de la densidad global, hasta 97,45 en el Territorio Histórico de Álava, muy por encima de ella. Pero, sobre todo, estos sencillos datos y coeficientes mostrarán toda su utilidad el día en que dispongamos de estudios homólogos para otros territorios, ya que en ese momento se podrán establecer comparaciones sobre bases objetivas y realizar valoraciones de la riqueza de los fondos en función de ellas.

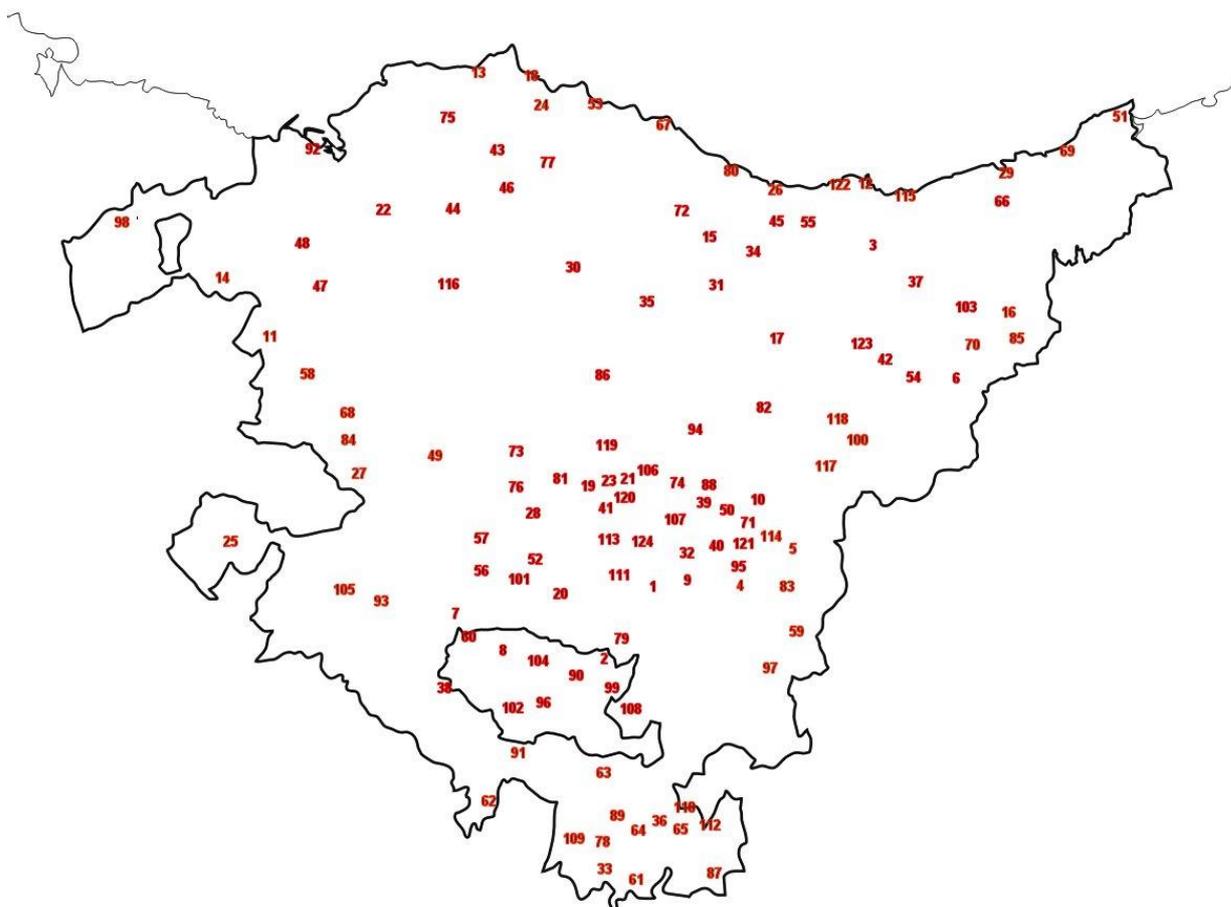
Terminamos este apartado preliminar concluyendo que es posible cuantificar la relevancia de Álava, incluso considerada conjuntamente con el Condado de Treviño (Burgos), en cuanto a su riqueza cuantitativa y relativa. Efectivamente, incluso sumando ese Territorio Histórico los datos correspondientes al enclave burgalés, la densidad iconográfica es de 94,60, siempre por encima de la densidad del resto de zonas en que se divide administrativamente el total de la superficie estudiada. Más adelante se podrá comprobar si esa densidad tan elevada se confirma también en lo que se refiere a la calidad y el interés de las imágenes conservadas, y se intentará explicar si se debe a una mera casualidad en la conservación, o si existen otras razones históricas que la justifiquen.

2.1.2. Dispersión geográfica en las localidades de procedencia

Considerando la situación de los lugares de procedencia de los fondos que se estudian en esta tesis, vemos que su distribución en núcleos poblacionales muestra, a primera vista, un alto grado de dispersión geográfica. Efectivamente, los municipios en los que se ha localizado algún tipo de representación musical se encuentran muy repartidos por todo el territorio de la Comunidad Autónoma Vasca (si bien, como hemos indicado y como se puede apreciar en el mapa adjunto, se observa una mayor concentración de localizaciones en la mitad meridional del territorio estudiado). Así, Álava no solamente conserva una mayor cantidad de imágenes sino que éstas parecen encontrarse repartidas también entre una mayor cantidad de núcleos de población. Ello indicaría que a mayor cantidad de localidades de procedencia correspondería una mayor cantidad de ítems y, por tanto, la densidad iconográfica global tendería a ser constante. Esto nos obliga a considerar ahora, por tanto, la posible relación entre la superficie y las formas del poblamiento, la demografía y la cantidad de imágenes conservadas. Como veremos, los resultados no son tan lineales como parecería inicialmente.

En términos cuantitativos, las localidades en las que se ha podido documentar algún tipo de escena iconográfico-musical suman un total de 124. La cantidad media de ítems por población (en adelante “media”) es, por tanto, de 5,15, que resulta de dividir los 639 ítems localizados entre esas 124 poblaciones.

Se presenta a continuación un mapa en el que se indica gráficamente la situación de las localidades primarias de procedencia, y más abajo una relación alfabética de los mismos, con mención a las localidades de procedencia secundaria:



1 Aberasturi. 2 Aguillo. 3 Aizarna. 4 Alaiza. 5 Albeniz. 6 Altxaga. 7 Antezana de la Ribera. 8 Añastro. 9 Añúa. 10 Arriola. 11 Artziniega. 12 Azquizu. 13 Bakio. 14 Balmaseda. 15 Barinaga. 16 Berastegi. 17 Bergara. 18 Bermeo. 19 Berrikano. 20 Berrostegieta. 21 Betolaza. 22 Bilbao. 23 Buruaga. 24 Busturi-Axpe. 25 Corro. 26 Deba. 27 Delika. 28 Domaikia. 29 Donostia-San Sebastián. 30 Durango. 31 Eibar. 32 Elburgo / Burgelu. 33 Elciego. 34 Elgoibar. 35 Elorrio. 36 Elvillar. 37 Errezil. 38 Estavillo. 39 Etura. 40 Etxabbarri Urtupiña. 41 Etxabbarri-Ibiña. 42 Ezkio – Itxaso. 43 Fruiz. 44 Galdakao. 45 Garagartza. 46 Goikolexea. 47 Gordexola. 48 Güeñes (Gueñes). 49 Gujuli. 50 Heredia. 51 Hondarribia. 52 Hueto Abajo. 53 Ibarangelu. 54 Itsaso. 55 Itziar. 56 Jokano. 57 Katadiano. 58 Kexaa / Quejana. 59 Kontrasta. 60 La Puebla de Arganzón. 61 La Puebla de Labarca. 62 Labastida. 63 Lagrán. 64 Laguardia / Biasteri. 65 Lanciego / Lantziego. 66 Lasarte. 67 Lekeitio. 68 Lezama. 69 Lezo. 70 Lizartza. 71 Luzuriaga. 72 Markina – Xemein. 73 Marquina. 74 Mendizábal. 75 Mungia. 76 Murgia. 77 Muxika. 78 Naváridas. 79 Okina. 80 Ondarroa. 81 Ondategi. 82 Oñati. 83 Opakua. 84 Orduña. 85 Oresa. 86 Otxandio. 87 Oyón. 88 Ozaeta. 89 Párganos. 90 Pedruzo. 91 Peñacerrada-Urizaharra. 92 Portugalete. 93 Salinas de Añana / Añana-Gesaltza. 94 Salinas de Léniz / Leintz Gatzaga. 95 Salvatierra / Agurain. 96 San Martín de Zar. 97 San Vicente de Arana. 98 Santecilla. 99 Sáseta. 100 Segura. 101 Subijana-Morillas. 102 Tobera. 103

Tolosa. 104 Treviño. 105 Tuesta. 106 Ullibarri Gamboa. 107 Ullivarri-Arrazua. 108 Urarte. 109 Villabuena de Álava. 110 Viñaspre. 111 Vitoria-Gasteiz. 112 Yécora. 113 Yurre. 114 Zalduondo. 115 Zarautz. 116 Zeberio. 117 Zegama. 118 Zerain. 119 Zestafe. 120 Ziriano. 121 Zuazo Donemiliaga / Zuazo de San Millán. 122 Zumaia. 123 Zumarraga. 124 Zurbano.

Además, es necesario advertir, una vez más, que los ítems vinculados por su procedencia original a Añastro (Burgos) y Kexaa/Quejana (Álava) se encuentran hoy, por diversas razones, en Burgos y Chicago, respectivamente. Sin embargo, en este mapa nos hemos decidido a indicar sus procedencias primarias, pues por razones históricas resulta más congruente para obtener una visión de conjunto.

Indicamos a continuación, ahora en forma de tabla, la lista de localidades de procedencia de los ítems que se han catalogado en este trabajo, ordenadas según su mayor a menor cantidad de ítems conservados:

Localidad de procedencia	Territorio Histórico o provincia	Cantidad de ítems
Bilbao	Bizkaia	64
Lekeitio	Bizkaia	54
Vitoria-Gasteiz	Álava	53
Oñati	Gipuzkoa	33
Deba	Gipuzkoa	24
Laguardia / Biasteri	Álava	21
Tuesta	Álava	18
Heredia	Álava	12
Eibar	Gipuzkoa	11
Artziniega	Álava	10
Hondarribia	Gipuzkoa	10
La Puebla de Labarca	Álava	10
Labastida	Álava	10
Salvatierra / Agurain	Álava	10
Busturi-Axpe	Bizkaia	9
Donostia-San Sebastián	Gipuzkoa	8
Durango	Bizkaia	8
Elvillar	Álava	8
Estavillo	Álava	8
Bergara	Gipuzkoa	7
Bermeo	Bizkaia	7
Urarte	Álava	7
Villabuena de Álava	Álava	7
Markina – Xemein	Bizkaia	6
Murgia	Álava	6
Peñacerrada-Urizaharra	Álava	6
San Vicente de Arana	Álava	6
Zeberio	Bizkaia	6
Zumaia	Gipuzkoa	6
Zurbano	Álava	6
Alaiza	Álava	5
Gordexola	Bizkaia	5
Ondarroa	Bizkaia	5
Aizarna	Gipuzkoa	4
Añastro	Condado de Treviño	4
Arriola	Álava	4
Berrostegieta	Álava	4
Elburgo / Burgelu	Álava	4

Elciego	Álava	4
Huetu Abajo	Álava	4
Katadiano	Álava	4
La Puebla de Arganzón	Condado de Treviño	4
Naváridas	Álava	4
Páganos	Álava	4
Yécora	Álava	4
Ziriano	Álava	4
Barinaga	Bizkaia	3
Berastegi	Gipuzkoa	3
Etxabarri Urtupiña	Álava	3
Itsaso	Gipuzkoa	3
Jokano	Álava	3
Kontrasta	Álava	3
Orduña	Bizkaia	3
Pedruzo	Condado de Treviño	3
Portugalete	Bizkaia	3
Salinas de Léniz / Leintz Gatzaga	Gipuzkoa	3
Zarautz	Gipuzkoa	3
Zegama	Gipuzkoa	3
Aberasturi	Álava	2
Alzaga	Gipuzkoa	2
Añúa	Álava	2
Azquizu	Gipuzkoa	2
Bakio	Bizkaia	2
Betolaza	Álava	2
Buruaga	Álava	2
Fruiz	Bizkaia	2
Galdakao	Bizkaia	2
Güeñes (Gueñes)	Bizkaia	2
Kexaa / Quejana	Álava	2
Lagrán	Álava	2
Lanciego / Lantziego	Álava	2
Muxika	Bizkaia	2
Otxandio	Bizkaia	2
Ozaeta	Álava	2
Segura	Gipuzkoa	2
Tolosa	Gipuzkoa	2
Viñaspre	Álava	2
Aguillo	Condado de Treviño	1
Albeniz	Álava	1
Antezana de la Ribera	Álava	1
Balmaseda	Bizkaia	1
Berrikano	Álava	1
Corro	Álava	1
Delika	Álava	1
Domaikia	Álava	1
Elgoibar	Gipuzkoa	1
Elorrio	Bizkaia	1
Errezil	Gipuzkoa	1
Etura	Álava	1
Etxabarri-Ibiña	Álava	1
Ezkió-Itsaso	Gipuzkoa	1
Garagartza	Gipuzkoa	1
Goikolexea	Bizkaia	1
Gujuli	Álava	1
Ibarrangelu	Bizkaia	1

Itziar	Gipuzkoa	1
Lasarte	Álava	1
Lezama	Álava	1
Lezo	Gipuzkoa	1
Lizartza	Gipuzkoa	1
Luzuriaga	Álava	1
Marquina	Álava	1
Mendizábal	Álava	1
Mungia	Bizkaia	1
Okina	Álava	1
Ondategi	Álava	1
Opakua	Álava	1
Orexa	Gipuzkoa	1
Oyón	Álava	1
Salinas de Añana / Añana-Gesaltza	Álava	1
San Martín de Zar	Condado de Treviño	1
Santecilla	Bizkaia	1
Sáseta	Condado de Treviño	1
Subijana-Morillas	Álava	1
Tobera	Condado de Treviño	1
Treviño	Condado de Treviño	1
Ullibarri-Gamboa	Álava	1
Ullivarri-Arrazua	Álava	1
Yurre	Álava	1
Zalduondo	Álava	1
Zerain	Gipuzkoa	1
Zestafe	Álava	1
Zuazo Donemiliaga / Zuazo de San Millán	Álava	1
Zumarraga	Gipuzkoa	1

Como podemos ver, ya sólo las tres primeras localidades (de 124) conservan 171 ítems (de 639); o, lo que es lo mismo, el 2,42 % de las localidades conserva más de la cuarta parte del total de ítems catalogados (exactamente, el 26,76 %). Esto no es difícil de explicar, dado que esas tres localidades son núcleos de población importantes por sí mismos, con ejemplares propios en abundancia, y que además añaden a éstos los que, como centros patrimoniales que son actualmente, se han reunido en ellos de manera secundaria por traslado, coleccionismo, restauración o razones de conservación y exhibición pública. En todo caso, y sea por la razón que sea, deberemos pues matizar nuestra afirmación inicial, indicando ahora que la primera impresión de dispersión geográfica de los fondos catalogados conlleva también, y al mismo tiempo, un alto grado de concentración en algunas poblaciones que destacan de entre las demás por la cantidad de materiales iconográfico-musicales que conservan.

Podremos valorar la riqueza iconográfica de cada población o cada zona en que dividamos el territorio estudiado manteniendo esos datos en mente, y con referencia a la media. Así por ejemplo, por territorios históricos o provincias, la media de las imágenes es la siguiente (obtenida dividiendo la cantidad de piezas por la cantidad de poblaciones de procedencia):

	Cantidad de ítems	Cantidad de poblaciones	Media
Álava	296	65	4,55
Burgos (Condado de Treviño)	16	8	2
Bizkaia	191	24	7,95
Gipuzkoa	136	27	5,03

Este cuadro muestra bien claramente la desigualdad de los fondos localizados a lo largo de nuestro trabajo en su distribución proporcional en poblaciones, y su mayor concentración en el Territorio Histórico de Bizkaia, con casi 8 ítems por población, (frente al Condado de Treviño, con solamente 2). Gipuzkoa, por su parte, muestra una distribución significativamente similar a la de la media global de todo el ámbito geográfico estudiado en total, y en ese sentido, podríamos considerar ese Territorio Histórico como representativo del conjunto.

Con todo, para terminar de dibujar el cuadro de la distribución de los fondos estudiados, conviene también separar aquellos casos en los que éstos formen parte de colecciones realizadas fuera de la cronología en la que se encuadra esta investigación. De este modo, consideraremos ahora solamente aquellos ítems cuya localización en una determinada población lo sea primariamente, y dejaremos fuera todos aquellos que provengan de museos o colecciones de cualquier tipo².

En total, comprobamos así que son 66 los ítems que están localizados en depósitos secundarios tales como museos o colecciones diversas. Se trata en concreto del Museo de Bellas Artes de Bilbao (Bizkaia), con 56 ítems; el Museo Diocesano de Bilbao (Bizkaia), con 2; el Museo de San Telmo de Donostia-San Sebastián (Gipuzkoa), con 2; Museo Diocesano de Donostia-San Sebastián (Gipuzkoa), con 2; y el Museo de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz (Álava), con 4. Tenemos así la siguiente tabla:

	Cantidad de piezas	Localización primaria	Localización secundaria
Álava	296	292	4
Burgos (Condado de Treviño)	16	16	0
Bizkaia	191	133	58
Gipuzkoa	136	132	4

De ella deducimos que la media de ítems por localidad primaria es ahora de 4,62³, lo que aumenta, lógicamente, el coeficiente de dispersión que hemos obtenido cuando considerábamos también los ítems con procedencia secundaria en algún museo o centro patrimonial. Las localidades por encima de esta media son 33, lo que no supone una gran variación respecto a los datos anteriores, en los que incluíamos los ejemplares ubicados en centros patrimoniales diversos. Estos 33 núcleos de población conservan 402 ejemplares en total, lo que supone el 69,9 % del total de los que proceden primariamente de su localización. Ello no supone tampoco alguna variación considerable respecto a los mencionados datos previos.

Sin embargo, al considerar sólo los ejemplares procedentes de localizaciones primarias, tenemos que la localización más rica en cantidad de piezas es Lekeitio (Bizkaia), en lugar de Bilbao (Bizkaia), que lo era antes. Destaca además el caso de esta importante población, que de tener 64 ítems si contamos sus museos y centros patrimoniales, pasa a tener únicamente 6 si los eliminamos y nos

2 -Dejamos aparte las piezas conservadas en la Diputación de Burgos, que hemos computado aquí como procedentes de Añastro (Condado de Treviño), ya que en este caso el traslado ha sido reciente y además, obrar de modo diferente habría privado a nuestra colección catalogada de un ejemplar patrimonialmente vinculado de modo directo y estrecho con el ámbito geográfico que estudiamos. Lo mismo puede decirse del caso de Kexaa / Quejana (Álava), en una situación catalográfica de difícil solución y que, por ofrecer el máximo de información y reunir el máximo de ítems en una colección no muy abundante, hemos preferido incluir.

3 -Resultado de dividir el total de piezas con una procedencia primaria en principio en la localidad donde se conservan actualmente (573) entre el total de poblaciones con fondos iconográfico-musicales (124).

quedamos solamente con aquellos de procedencia primaria en ella. Esto parecería indicar que la riqueza y elevada demografía de una población, como es el caso de Bilbao tanto en la actualidad como en la cronología de nuestro estudio, no garantiza necesariamente una mayor presencia de ejemplares iconográfico-musicales. El contraste con Lekeitio es aún mayor si se tiene en cuenta la pequeña extensión de esta localidad: 1,9 Km² (frente a los 41,3 de Bilbao).

En cuanto a la dispersión o concentración de estos ítems en sus localidades de procedencia primaria, tenemos ahora el siguiente cuadro:

	Cantidad de piezas	Cantidad de poblaciones	Media ⁴
Álava	292	65	4,49
Burgos (Condado de Treviño)	16	8	2
Bizkaia	133	24	5,54
Gipuzkoa	132	27	4,89

El resultado es, evidentemente, mucho más homogéneo del que aparecía cuando incluíamos los ejemplares localizados en centros patrimoniales. Salvo el Condado de Treviño, todo el ámbito geográfico estudiado se mantiene en cifras muy cercanas a la media, lo que nos permite concluir que existe una regularidad en la distribución de los fondos cuando consideramos las grandes divisiones del País Vasco en Territorios Históricos. Esta regularidad, con todo, no debe ocultar el hecho de que algunas poblaciones, como Lekeitio (Bizkaia), Vitoria-Gasteiz (Álava), Oñati y Deba (Gipuzkoa), o Laguardia/Biasteri (Álava), destaquen por la riqueza cuantitativa de sus fondos, compensando con ella la buena cantidad de poblaciones que han conservado una baja cantidad de ejemplares.

¿Hasta dónde llega esa concentración tan regular en las procedencias? Para responder a esta pregunta parece adecuado observar el conjunto de las poblaciones que conserven más cantidad de ítems que la media. Siendo ésta de 5,15 ítems / población, como hemos visto, tendremos 30 localidades con más de 5,15 ítems conservados, y 94 localidades con menos de esa cantidad. Las 30 localidades por encima de la media conservan en total 451 ítems, lo que supone que el 70,57 % del total de nuestros ejemplares se encuentra en localidades de mayor concentración que la media. El conjunto se confirma, pues, algo menos disperso de lo que a primera vista, o con la sola observación del mapa geográfico inicial, podría parecer: cuando en una población se localiza un ejemplar, parece más probable que se localicen más, es decir, que lo habitual en el País Vasco es que la iconografía musical no aparezca en ejemplares aislados. Efectivamente, sólo 47 de los 639 ítems catalogados han aparecido aislados en una población.

La ubicación de las localidades de procedencia cuya media es superior a 5,15 es la siguiente:

4 -Es decir, cantidad de piezas por población



11 Artziniega. 17 Bergara. 18 Bermeo. 22 Bilbao. 24 Busturi-Axpe. 26 Deba. 29 Donostia-San Sebastián. 30 Durango. 31 Eibar. 36 Elvillar. 38 Estavillo. 50 Heredia. 51 Hondarribia. 61 La Puebla de Labarca. 62 Labastida. 64 Laguardia / Biasteri. 67 Lekeitio. 72 Markina – Xemein. 76 Murgia. 82 Oñati. 91 Peñacerrada-Urizaharra. 95 Salvatierra / Agurain. 97 San Vicente de Arana. 105 Tuesta. 108 Urarte. 109 Villabuena de Álava. 111 Vitoria-Gasteiz. 116 Zeberio. 122 Zumaia. 124 Zurbano.

Expresado verbalmente, podemos concluir los resultados de este mapa de la manera siguiente: las poblaciones con mayor riqueza iconográfica se encuentran o bien como parte de la línea costera, o bien en la vertical que corresponde con la cuenca del río Deba, o bien, y sobre todo, en la parte Sur del ámbito geográfico en estudio. Como veremos más adelante, esta distribución geográfica se confirmará por otros medios, subrayando la importancia de la zona mediterránea de Álava, de las poblaciones costeras, y de las situadas en la cuenca del Deba.

2.1.3. El peso de las comarcas en la organización de la cultura visual sobre la música

Con el fin de determinar si la distribución de las piezas obedece a alguna razón más precisa que el mero azar histórico actuando sobre una vaga combinación de factores demográficos, económicos, institucionales o de extensión geográfica, acercamos ahora la escala de nuestra investigación aplicando los criterios de “densidad iconográfica” y “media” definidos en los dos epígrafes anteriores a la 394



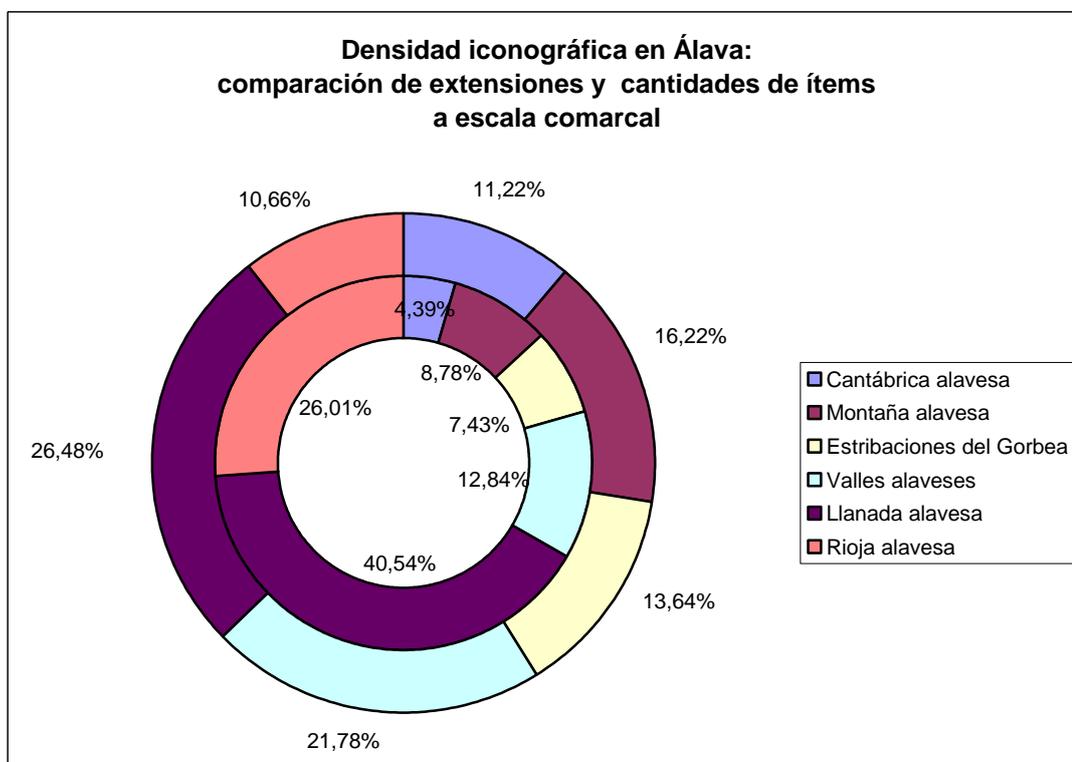
La densidad iconográfica en estas 6 comarcas es la que figura en la última columna de la tabla siguiente:

Comarca	Cantidad ítems	Extensión en Km ²	Porcentaje imágenes	Porcentaje extensión	Densidad iconográfica
Cantábrica alavesa	13	332,3	4,39	11,22	39,12
Estribaciones del Gorbea	22	404,2	7,43	13,64	54,43
Llanada alavesa	120	784,5	40,54	26,48	152,96
Montaña alavesa	26	480,7	8,78	16,22	54,09
Rioja alavesa	77	315,8	26,01	10,66	243,83
Valles alaveses	38	645,4	12,84	21,78	58,88

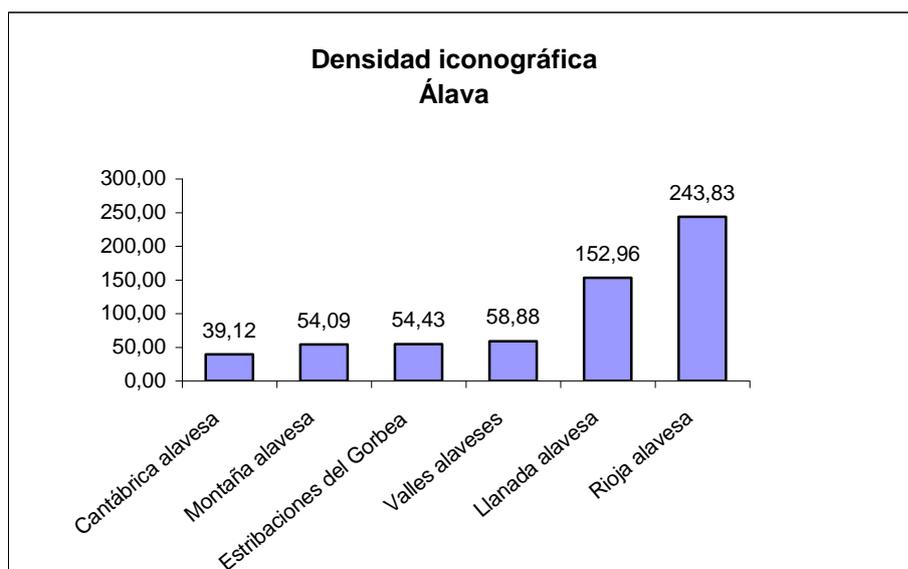
Podemos ver fácilmente la destacada posición de la Rioja y la Llanada alavesas en cuanto a su densidad iconográfica, tanto por relación al resto de su Territorio Histórico (en el que la densidad era de 97,45), como por relación a la densidad global de todo el ámbito geográfico que hemos estudiado (que, recordamos, era de 88,32). De hecho, estas dos comarcas se encuentran en la franja más alta de densidad iconográfica a escala comarcal de nuestro ámbito geográfico. Así, confirmamos que el peso de Álava en el conjunto radica fundamentalmente en la comarca de la Rioja alavesa, y de la Llanada alavesa en segundo lugar. El peso de estas dos comarcas es suficiente como para compensar la pequeña densidad que hallamos en la comarca Cantábrica alavesa (39,12)

Estas densidades resultan de la diferente proporción entre la cantidad de ítems localizados y la superficie de la comarca correspondiente. Así, por ejemplo, la comarca Cantábrica Alavesa ocupa un 16,22 de la superficie territorial, mientras que aporta solamente un 8,78 de ítems alaveses; a la inversa,

la Rioja Alavesa solamente ocupa un 10,66 de la superficie territorial, pero aporta el 26,01 de ejemplares. Estas diferencias se evidencian claramente en el siguiente gráfico de anillos, en el que al exterior figuran los valores porcentuales de extensión, y al interior, los porcentajes de las cantidades de ítems:



He aquí la representación gráfica de los valores de densidad que resultan de dividir la cantidad de ítems por la superficie, y de multiplicar por 1000 el resultado para hacerlo más comprensible:

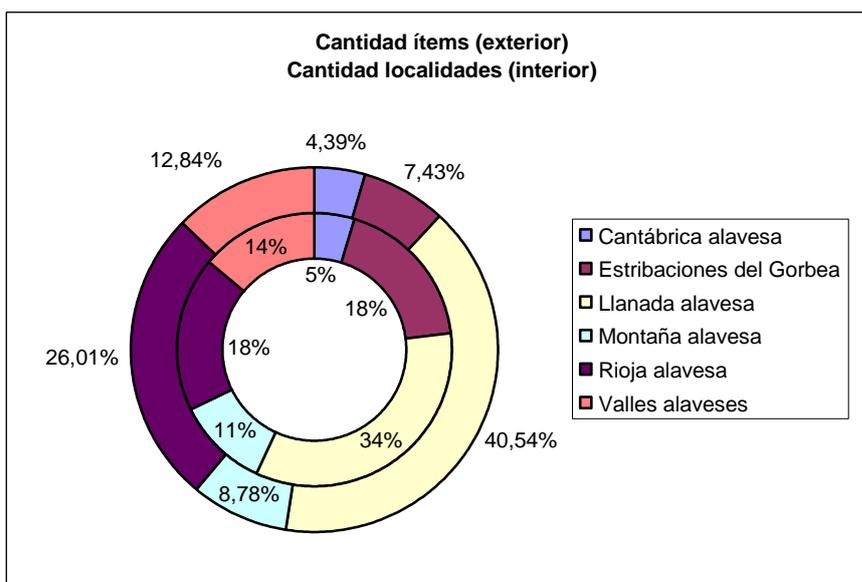
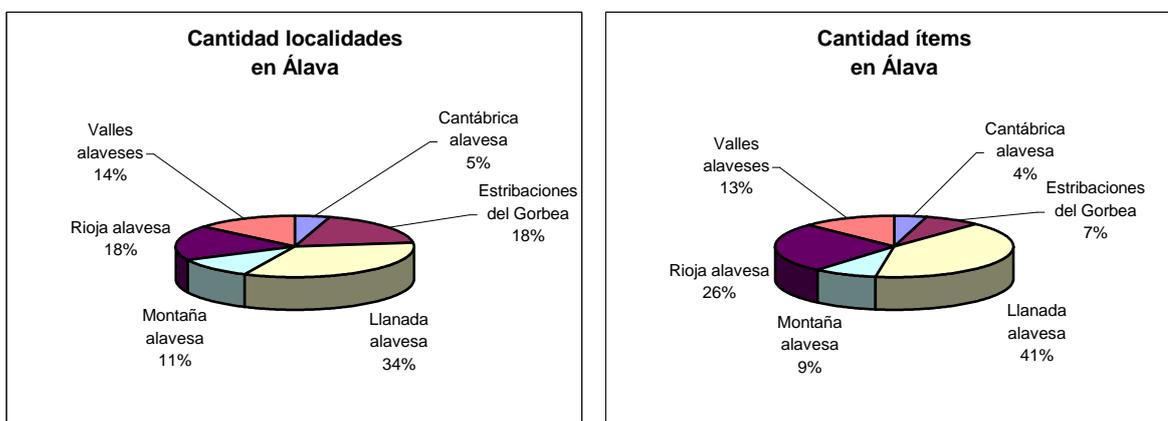


Los 296 ítems conservados en esas 6 comarcas alavesas se reparten entre 65 localidades. La media del territorio es, por tanto, de 4,55 ítems / localidad que, como ya hemos visto, es ligeramente

inferior a la media de todo el ámbito geográfico estudiado. Esta media resultará sin embargo muy diferente al considerar cada una de las comarcas alavesas, yendo desde un escaso 1,83 ítems / localidad en las Estribaciones del Gorbea, hasta un elevado 6,4 en la Rioja alavesa y 5,45 en la Llanada alavesa, según podemos comprobar en la siguiente tabla:

Comarca	Cantidad localidades	Cantidad ítems	Media
Cantábrica alavesa	3	13	4,33
Estribaciones del Gorbea	12	22	1,83
Llanada alavesa	22	120	5,45
Montaña alavesa	7	26	3,71
Rioja alavesa	12	77	6,42
Valles alaveses	9	38	4,22
	65	296	4,55

En forma proporcional, tenemos el esquema siguiente, con los datos redondeados a la unidad:



Vemos cómo, una vez más, la diferencia de proporción entre cantidad de localidades y de ítems se traduce en una muy diferente riqueza de fondos. La comarca de las Estribaciones de Gorbea, con el 18 % de las localidades alavesas, ofrece únicamente el 7 % de ítems alaveses, mientras que la Rioja alavesa, con el 18 % de las localidades, llega hasta el 26 % de los ítems catalogados, y la Llanada, con el 34 % de las localidades, alcanza hasta el 41 % de los ítems catalogados.

En cuanto a los núcleos de población, los más destacados cuantitativamente en cada comarca alavesa no siempre coinciden con sus capitales o con las poblaciones de mayor demografía. En la comarca de los Valles Alaveses, por ejemplo, podríamos pensar en el caso de Iruña Oka/Iruña de Oca, que aún siendo el núcleo más poblado de su comarca, no ha conservado ni un solo ejemplar. En este caso, la razón puede deberse al expolio sufrido por el patrimonio monumental de esta población. Ello nos lleva a considerar que las diversas vicisitudes históricas que ha sufrido cada núcleo de población impiden establecer tendencias generales en esta escala. Lo mismo puede decirse de los dos municipios con mayor población de Álava tras su actual capital, Laudio / Llodio y Amurrio, que por esa razón ni siquiera figuran en nuestro catálogo (cuando su importancia demográfica e histórica haría pensar exactamente lo contrario).

Señalamos así las localidades con mayor cantidad de ítems conservados en cada comarca:

Comarca	Localidad con mayor cantidad de ítems
Cantábrica alavesa	Artziniega
Estribaciones del Gorbea	Murgia
Llanada alavesa	Vitoria-Gasteiz
Montaña alavesa	Urarte
Rioja alavesa	Laguardia
Valles alaveses	Tuesta

El peso de estas localidades en sus comarcas respectivas es muy notable:

Localidad con mayor cantidad de ítems	Ítems Localidad	Ítems comarca	Porcentaje localidad / comarca
Artziniega	10	13	76,92
Murgia	6	22	27,27
Vitoria-Gasteiz	53	120	44,16
Urarte	7	26	26,92
Laguardia/Biasteri	21	77	27,27
Tuesta	18	38	47,36

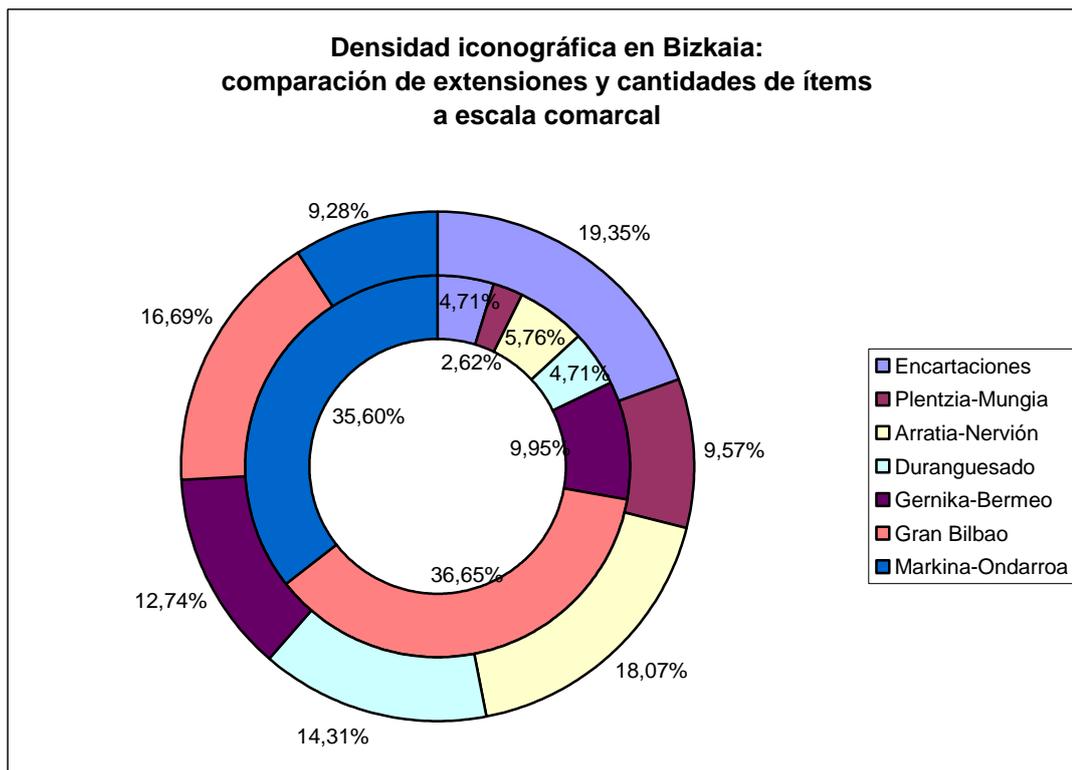
2.1.3.2. Bizkaia

El Territorio Histórico de Bizkaia, por su parte, se divide en las 7 comarcas de Arratia-Nervión, Duranguesado, Encartaciones, Gernika-Bermeo, Gran Bilbao, Markina-Ondarroa, y Plentzia-Mungia. En ellas fueron localizados 191 ejemplares, con el también desigual reparto de densidades que recoge la tabla siguiente:

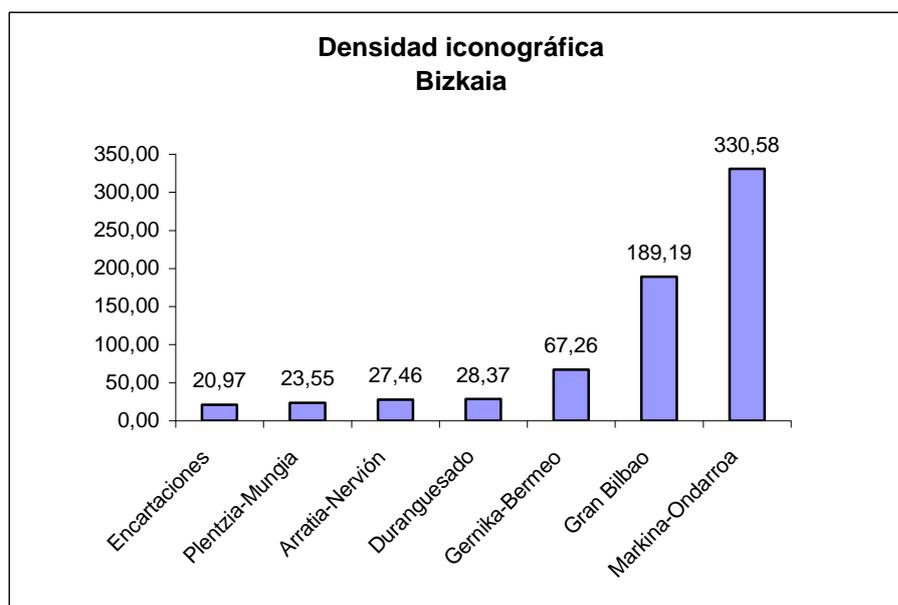
Comarca	Cantidad ítems	Extensión en Km ²	Porcentaje imágenes	Porcentaje extensión	Densidad iconográfica
Arratia-Nervión	11	400,6	5,76	18,07	27,46
Duranguesado	9	317,2	4,71	14,31	28,37
Encartaciones	9	429,1	4,71	19,35	20,97
Gernika-Bermeo	19	282,5	9,95	12,74	67,26
Gran Bilbao	70	370	36,65	16,69	189,19
Markina-Ondarroa	68	205,7	35,60	9,28	330,58
Plentzia-Mungia	5	212,3	2,62	9,57	23,55

Encontramos aquí la mayor densidad iconográfica de todo el ámbito geográfico estudiado en este trabajo, concentrada en la comarca de Markina-Ondarroa, y seguida por la comarca del Gran Bilbao. No es sorprendente que ésta ostente una elevada densidad, dado su predominio demográfico y económico sobre el territorio vasco desde tiempos medievales, pero sí sorprenderá la preeminencia iconográfica de la comarca de Markina-Ondarroa. Esta se halla en relación con el hecho de que la iglesia de Santa María de la Asunción de Lekeitio posee un magnífico retablo de comienzos del siglo XVI con un rico y complejo programa iconográfico, en el que aparecen diversas escenas de temática musical, además de tener en su arquitectura una portada y un friso alfiz en que se representan sendos conciertos angélicos. Todo ello proporciona una excelente ocasión para la multiplicación y diversificación de ejemplares, y se concentra en un área geográficamente limitada.

En este Territorio se dan también grandes diferencias en la proporción de superficie concernida por las localizaciones de los ítems catalogados y la cantidad de éstas. Ello es, precisamente, el factor que nos permitirá más abajo determinar cuáles son las comarcas más "densas" o más interesantes desde el punto de vista de la iconografía musical. Podemos comprobarlo rápidamente en el gráfico siguiente, en el que al exterior figuran los datos correspondientes a la extensión superficial de las comarcas vizcainas, y al interior, los datos correspondientes a la cantidad de ítems:



He aquí la representación gráfica de los datos indicados anteriormente:



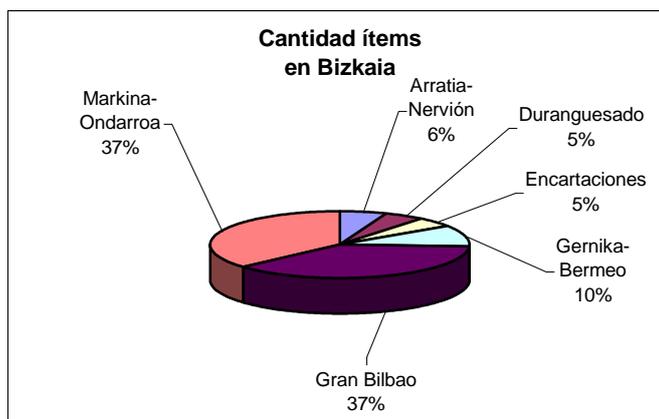
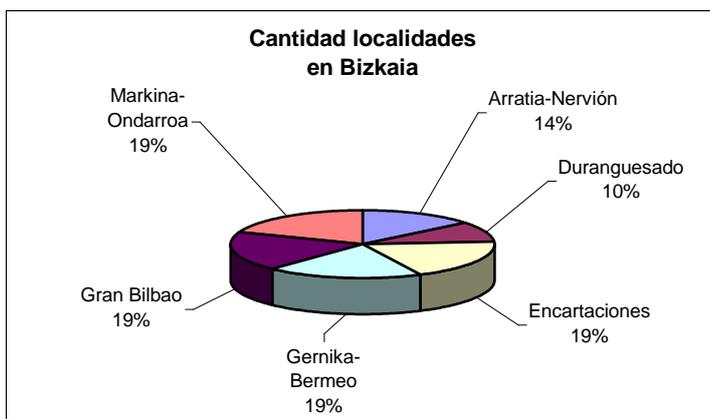
Esos 191 ejemplares localizados en Bizkaia están repartidos entre 24 núcleos de población. La media de este Territorio Histórico es, por tanto, de 7,95 ítems / localidad que, como indicábamos más arriba, es señaladamente superior a la media de todo el ámbito geográfico estudiado. Es lógico encontrar en Bizkaia también unas medias muy elevadas, puesto que es en este Territorio Histórico en donde se concentran algunas localidades con una cantidad de ítems muy superior absoluta y relativamente a lo habitual en el resto. Así sucede en el caso de la comarca del Gran Bilbao, donde se encuentra la localidad de Bilbao, y la comarca de Markina-Ondarroa, donde se encuentra Lekeitio (las dos comarcas con mayor densidad iconográfica en este estudio). Sin embargo, a pesar de que estas dos comarcas

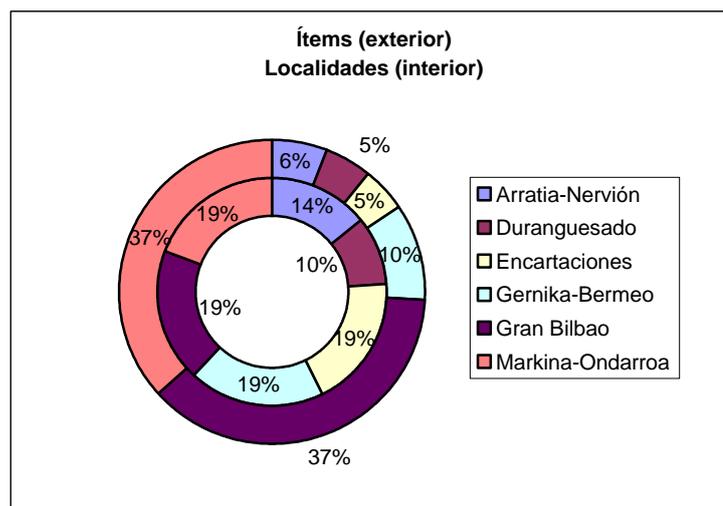
presenten una media similar, existe una diferencia fundamental entre ellas, como ya hemos visto: mientras que Bilbao la obtiene gracias a sus centros patrimoniales, Lekeitio la alcanza gracias a su patrimonio propio. En realidad, en Bilbao sólo se encuentran en su ubicación original los dos ejemplos conservados en la Catedral de Santiago (en el sagrario de la girola y en la arquivolta exterior de la portada del pórtico), así como otros dos en la Iglesia de San Antón. Efectivamente, debido a la intensa acción patrimonial ejercida por las instituciones vascas en las últimas décadas, en los museos bilbaínos —el Museo Diocesano y el Museo de Bellas Artes— se encuentran varios ejemplares de muy diversa procedencia, tanto de otras poblaciones del territorio de Bizkaia, como de otras provincias, e incluso de origen extranjero. En este caso, la determinación del origen primario del documento iconográfico no es siempre posible, y en ocasiones se trata incluso de compras en el mercado internacional abierto; por ello, nuestra opción por organizar el catálogo en base a las procedencias (no al origen de las piezas) se revela óptima. Todo ello nos lleva, pues, a destacar Lekeitio como la localidad más señalada, incluso en todo nuestro ámbito geográfico completo.

He aquí los datos básicos que objetivan lo que venimos diciendo:

Comarca	Cantidad localidades	Cantidad ítems	Media
Arratia-Nervión	3	11	3,66
Duranguesado	2	9	4,5
Encartaciones	4	9	2,25
Gernika-Bermeo	4	19	4,75
Gran Bilbao	4	70	17,5
Markina-Ondarroa	4	68	17
Plentzia-Mungia	3	5	1,66
	24	191	7,96

Al igual que en el caso alavés, la media variará mucho según la comarca que consideremos en cada caso. En forma proporcional, tenemos el esquema gráfico siguiente, con los datos redondeados a la unidad:





El último gráfico es muy expresivo del desigual reparto de los fondos iconográficos respecto al Territorio Histórico de Bizkaia. Esto nos lleva a concluir que no es la escala general la que mejor puede reflejar la realidad iconográfica de una zona, sino que hay que descender a la escala menor (localidades, o incluso ubicaciones) para ello. En este caso, destacamos cómo las comarcas del Gran Bilbao y Markina-Ondarroa, con tan sólo 4 localidades en cada caso, presentan la elevada proporción del 74 % del total del Territorio Histórico de Bizkaia, en claro contraste con la comarca de las Encartaciones, que con un 19 % de localidades sólo ofrece al catálogo el 5 % de ítems vizcaínos.

Las localidades con mayor cantidad de ítems conservados en cada comarca vizcaína son:

Comarca	Localidad con mayor cantidad de ítems
Arratia-Nervión	Zeberio
Duranguesado	Durango
Encartaciones	Gordexola
Gernika-Bermeo	Busturi-Axpe
Gran Bilbao	Bilbao
Markina-Ondarroa	Lekeitio
Plentzia-Mungia	Bakio, Fruiz

Al igual que en el caso de Álava, en algunas comarcas vizcaínas resulta sorprendente que no sea la localidad más poblada o más importante administrativamente la que haya conservado una mayor riqueza iconográfica. Así, en la comarca de Arratia-Nervión echamos a faltar una mayor presencia de la localidad de Orduña, con categoría de ciudad en la época que estudiamos, y que a esta circunstancia añadía el hecho de ser sede de la aduana con Castilla y lugar de paso obligado para todo el comercio desde la costa al interior de la península. En el caso de las Encartaciones, echamos también a faltar un mayor peso de Balmaseda, villa con un importante papel en las vías de comunicación comerciales altomodernas. La presencia de otros casos en sentido contrario, como el de Bilbao respecto a la comarca del Gran Bilbao, nos conducen a concluir que en el territorio estudiado el cúmulo de

eventualidades que permitieron la creación y conservación de imágenes musicales es altamente imprevisible, y que no existe siempre una relación directa entre la importancia o riqueza de una localidad y su riqueza iconográfica de tema musical.

En todo caso, el peso de estas localidades destacadas respecto a su comarca es, como en el caso de Álava, muy notable, en mucha más medida que en aquella:

Localidad con mayor cantidad de ítems	Ítems Localidad	Ítems comarca	Porcentaje localidad / comarca
Zeberio	6	11	54,54
Durango	8	9	88,88
Gordexola	5	9	55,55
Busturi-Axpe	9	19	47,36
Bilbao	64	70	91,42
Lekeitio	54	68	79,41
Bakio, Fruiz	2	5	40

Ello muestra cómo existe, con todo, una cierta continuidad histórica de las estructuras administrativas y demográficas del poblamiento vizcaíno, que conduce a que existan una serie de localidades con un peso destacado, y que la cantidad de ítems no se reparta equitativamente en todas ellas, ni que exista una gradualidad determinada en sus aspectos cuantitativos. Es decir, que una vez presente al menos un ítem en una localidad, o bien nos encontraremos ante localidades con muy pocas imágenes, o bien con muchas, en lugar de encontrarnos con un abanico gradual que cubra cifras intermedias además de bajas o altas (por relación siempre a las cantidades-límite en que se mueve este estudio).

Como complemento final, incluimos a continuación un mapa con las localizaciones vizcaínas. Figura en él el enclave santanderino del Valle de Villaverde, situado en las Encartaciones, dado que desde siempre perteneció a la misma Diócesis que las poblaciones circundantes, y que, por tanto, cultural y artísticamente debería ofrecer características similares con respecto al resto del territorio (sin embargo, no se ha encontrado ningún ejemplar para ser incorporado a la colección en esta área).



2.1.3.3. Gipuzkoa

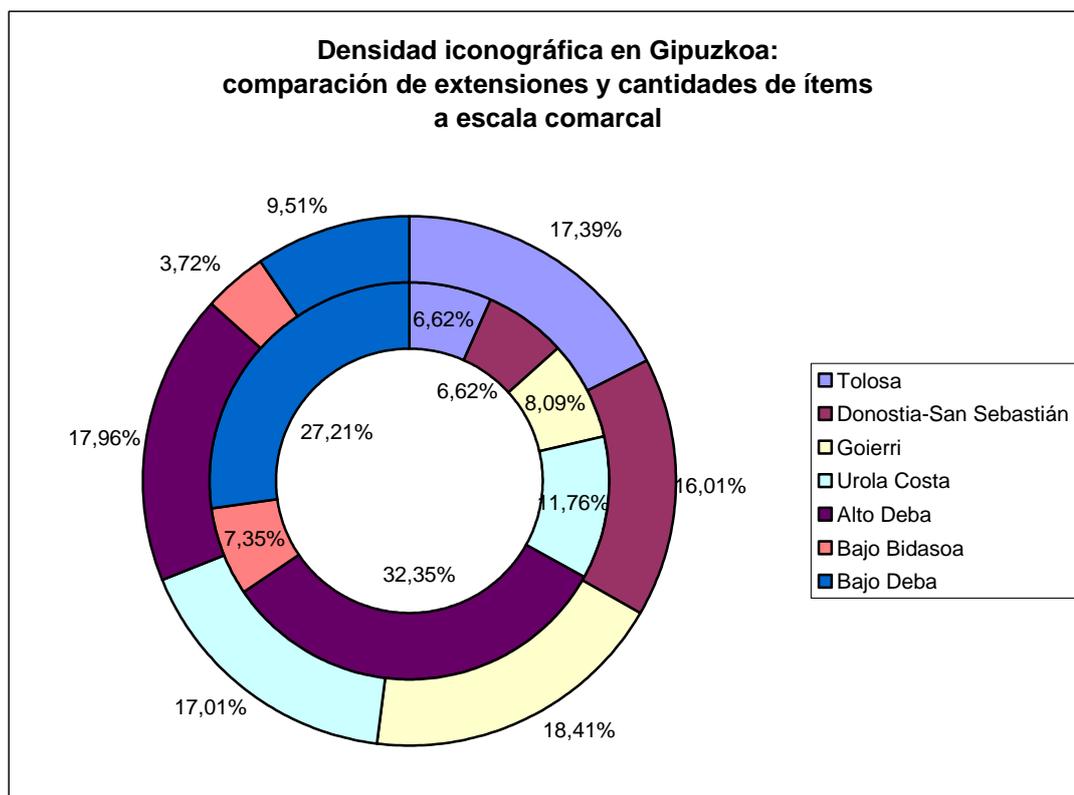
En cuanto a las comarcas del Territorio Histórico de Gipuzkoa, su enumeración recoge las siguientes: Alto Deba, Bajo Bidasoa, Bajo Deba, Donostia-San Sebastián, Goierri, Tolosa, y Urola Costa. Los 136 ejemplares catalogados en estas comarcas se concentran especialmente en las del Bajo y Alto Deba, y en el Bajo Bidasoa, según podemos comprobar en la tabla siguiente, en la que incluimos la densidad iconográfica en la última columna:

Comarca	Cantidad ítems	Extensión	Porcentaje imágenes	Porcentaje extensión	Densidad iconográfica
Tolosa	9	331,9	6,62	17,39	27,12
Donostia-San Sebastián	9	305,7	6,62	16,01	29,44
Goierri	11	351,5	8,09	18,41	31,29
Urola Costa	16	324,7	11,76	17,01	49,28
Alto Deba	44	342,8	32,35	17,96	128,35
Bajo Bidasoa	10	71	7,35	3,72	140,85
Bajo Deba	37	181,5	27,21	9,51	203,86

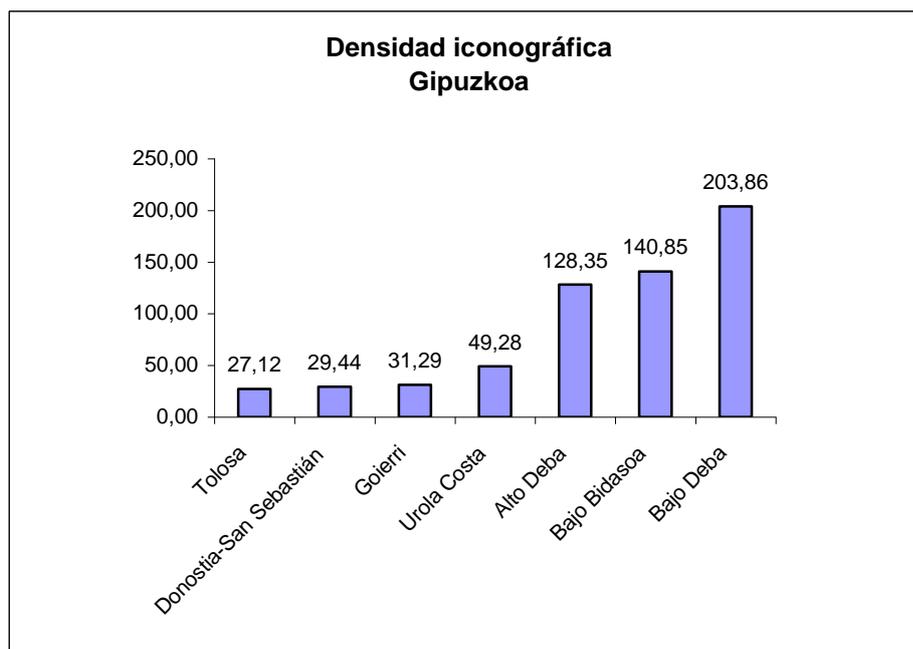
No es extraña la importancia de las comarcas en torno a la cuenca del río Deba, por las que viajaba un importante flujo comercial entre la costa cantábrica y el interior peninsular, pasando por la actual Vitoria-Gasteiz que incluía las materias primas castellanas y, sobre todo, el hierro y los derivados de Mondragón y su zona aledaña. Pero sorprende algo más, quizás, la escasa presencia de la comarca de Donostia-San Sebastián, que por su actual capitalidad territorial parecería destinada a presentar un

patrimonio iconográfico más destacado. Ello puede relacionarse, sin duda, con la escasa infraestructura museística y patrimonial de esta ciudad, en lo que se diferencia de la capital vizcaína, Bilbao, así como con los avatares históricos que ha sufrido, entre los que destaca el incendio de 1813 durante el asalto por los aliados contra la ocupación francesa, que destruyó todo su casco urbano.

Al igual que en el resto de la geografía estudiada, el reparto comarcal es muy desigual si se considera proporcionalmente, con comarcas como el Bajo Deba, que con sólo el 9,51 % de la extensión guipuzcoana aporta el 27,21 de ítems, o por el lado contrario, el Goierri, que con el 18,41 de la superficie considerada, solamente aporta el 8,09 de los ejemplares localizados, tal y como podemos observar en el siguiente gráfico:



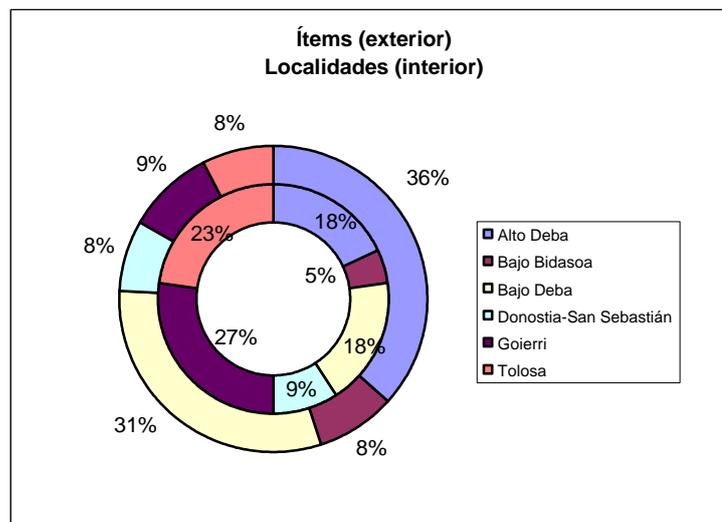
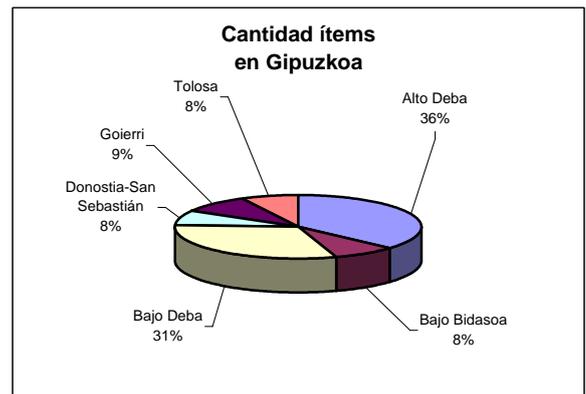
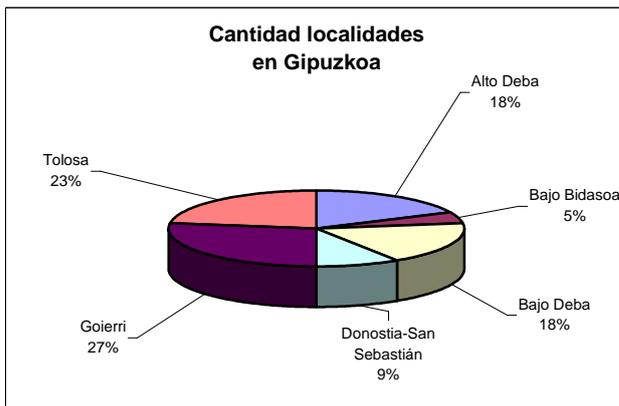
Presentamos aquí la ordenación de los datos correspondientes a la densidad iconográfica en el Territorio Histórico de Gipuzkoa, lo que arroja como resultado la importante contribución de la cuenca del río Deba, con sus dos comarcas del Alto y Bajo Deba, y la comarca del Bajo Bidasoa, situada en el extremo oriental del territorio y, como veremos después, adscrito durante una gran parte de la cronología pertinente, a un obispado diferente del resto, el de Bayona:



En cuanto a las cifras medias, comprobamos que en estas comarcas guipuzcoanas se conserva un total de 136 ítems del catálogo, repartidos entre 27 núcleos de población. Ello arroja una media de 5,03 ítems / localidad en este Territorio Histórico, muy ligeramente inferior a la media de todo el conjunto. Al igual que en los casos anteriores, esta media varía mucho según la comarca considerada, yendo desde 11 ítems / localidad en la comarca del Alto Deba, hasta un escaso 1,8 en la de Tolosa, según comprobamos en la tabla siguiente:

Comarca	Cantidad localidades	Cantidad ítems	Media
Alto Deba	4	44	11
Bajo Bidasoa	1	10	10
Bajo Deba	4	37	9,25
Donostia-San Sebastián	2	9	4,5
Goierri	6	11	1,83
Tolosa	5	9	1,8
Urola Costa	5	16	3,2
	27	136	5,03

Esta situación resulta más claramente expresada en el esquema gráfico siguiente, siempre con los datos redondeados a la unidad:



Una vez más, el contraste entre la estructura poblacional y los resultados iconográficos no podría ser mayor. La comarca del Alto Deba, con tan sólo el 18 % de localidades guipuzcoanas, conserva sin embargo el 36 % de los ítems catalogados con referencia a ese territorio, por ejemplo. La comarca de la capital territorial, Donostia-San Sebastián, se encuentra en cambio en la situación contraria, es decir, con una gran homogeneidad entre la cantidad de localidades y la cantidad de ítems conservados (9 % de localidades respecto al total de Gipuzkoa, y 8 % de la cantidad de ítems conservados en ésta).

Los núcleos de población de cada comarca, tomados separadamente, no corresponden tampoco siempre con lo que se podría prever de su potencia demográfica o histórica, salvando quizás el caso de Oñati, según podemos ver en la tabla siguiente:

Comarca	Localidad con mayor cantidad de ítems
Alto Deba	Oñati
Bajo Bidasoa	Hondarribia
Bajo Deba	Deba
Donostia-San Sebastián	Donostia-San Sebastián
Goierri	Zegama, Itsaso
Tolosa	Berastegi
Urola Costa	Zumaia

Habríamos esperado unos resultados mayores de Eibar o Elgoibar por relación a Deba, o de Tolosa por relación a Berastegi.

Localidad con mayor cantidad de ítems	Ítems Localidad	Ítems comarca	Porcentaje localidad / comarca
Oñati	33	44	75
Hondarribia	10	10	100
Deba	24	37	64,86
Donostia-San Sebastián	8	9	88,88
Zegama, Itsaso	3	11	27,27
Berastegi	3	9	33,33
Zumaia	6	16	37,5

En el mapa que se incluye a continuación se pueden observar las localizaciones que figuran en el catálogo:



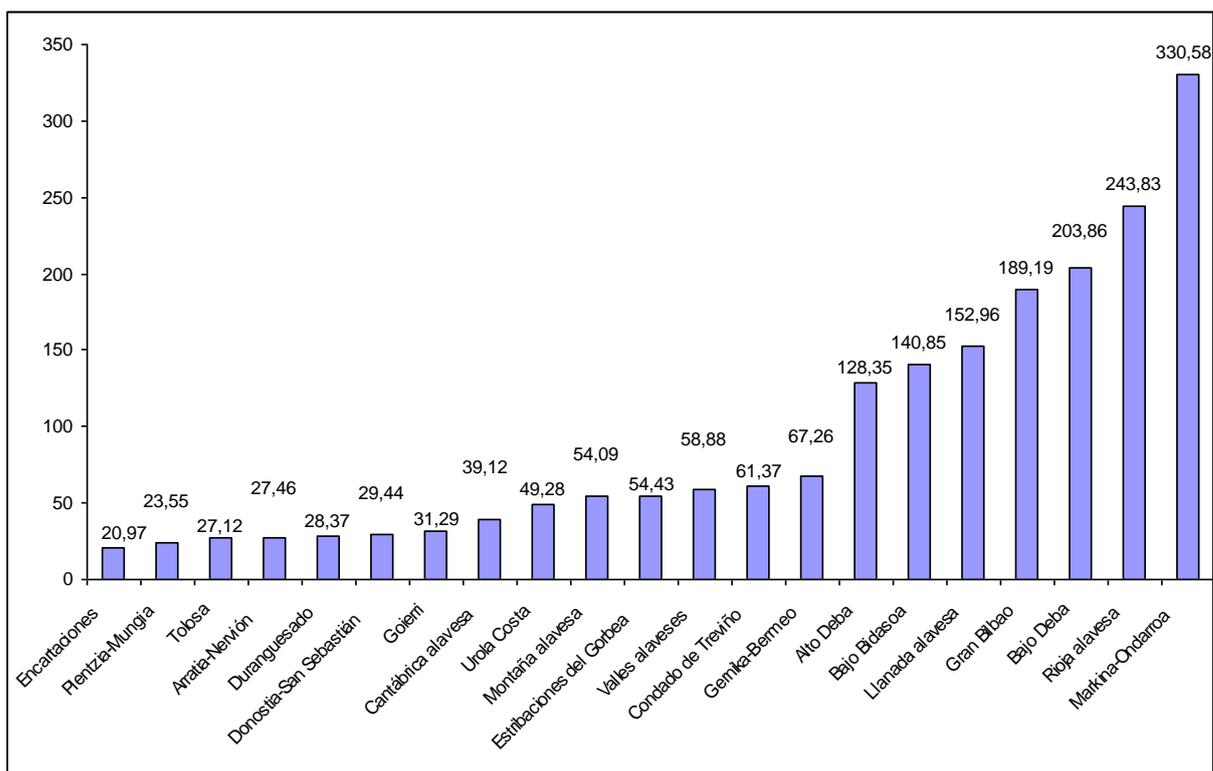
En cuanto al Condado de Treviño, que consideramos aquí equivalente a una comarca, creemos que el estudio histórico de sus materiales es necesario realizarlo en continuidad con su geografía circundante (es decir, incluyéndolo en Álava). Pero a efectos estadísticos lo procedente parece ser hacer alguna breve mención cuantitativa separada. Como la superficie de este enclave no incluye comarcas separadas (salvo, acaso, la de La Puebla de Arganzón como entidad separada del resto), indicaremos que los 16 ítems procedentes de este enclave se reparten sobre una superficie de 260,71 Km², lo que

arroja una densidad iconográfica de 61,37, bastante reducida en el conjunto de las comarcas. Ello no es óbice para que de esta zona provengan ejemplares de interés, como veremos más abajo. Dichos 16 ítems fueron localizados en 8 poblaciones, siendo Añastro y La Puebla de Arganzón las más notables (recordamos aquí que los 4 ítems de Añastro habían sido recientemente trasladados a Burgos en el momento de la realización del trabajo de campo). Ello arroja una media muy baja también, de 2 ítems / localidad.

En resumen, presentamos aquí la tabla completa con los datos de todas las comarcas reunidos:

DENSIDAD ICONOGRÁFICA			
Comarca	Territorio Histórico o Provincia	Cantidad ítems	Densidad iconográfica
Encartaciones	Bizkaia	9	20,97
Plentzia-Mungia	Bizkaia	5	23,55
Tolosa	Gipuzkoa	9	27,12
Arratia-Nervión	Bizkaia	11	27,46
Duranguesado	Bizkaia	9	28,37
Donostia-San Sebastián	Gipuzkoa	9	29,44
Goierri	Gipuzkoa	11	31,29
Cantábrica alavesa	Álava	13	39,12
Urola Costa	Gipuzkoa	16	49,28
Montaña alavesa	Álava	26	54,09
Estribaciones del Gorbea	Álava	22	54,43
Valles alaveses	Álava	38	58,88
Condado de Treviño	Burgos	16	61,37
Gernika-Bermeo	Bizkaia	19	67,26
Alto Deba	Gipuzkoa	44	128,35
Bajo Bidasoa	Gipuzkoa	10	140,85
Llanada alavesa	Álava	120	152,96
Gran Bilbao	Bizkaia	70	189,19
Bajo Deba	Gipuzkoa	37	203,86
Rioja alavesa	Álava	77	243,83
Markina-Ondarroa	Bizkaia	68	330,58

Expresado gráficamente, resulta en el siguiente cuadro:



En lo que se refiere a la densidad iconográfica a escala comarcal, es decir, a la relación entre la abundancia de fondos y la superficie concernida, observamos una clara disociación entre aquellas comarcas que presentan cifras menores de la densidad global de todo el territorio estudiado en conjunto (88,32), y las que la presentan por encima de ésta. Existe claramente además una cesura entre la comarca de Gernika-Bermeo, con 67,26, y la correlativa, que es el Alto Deba, con 128,35. Queda aparte, finalmente, la comarca de Markina-Ondárroa que destaca claramente de entre todas las demás, y que ya hemos destacado más arriba.

Lo expresamos ahora en el siguiente mapa, en el que las comarcas situadas por debajo de la densidad global de todo el territorio se indican en color verde, y en el que las que se encuentran por encima van indicadas en color arena:

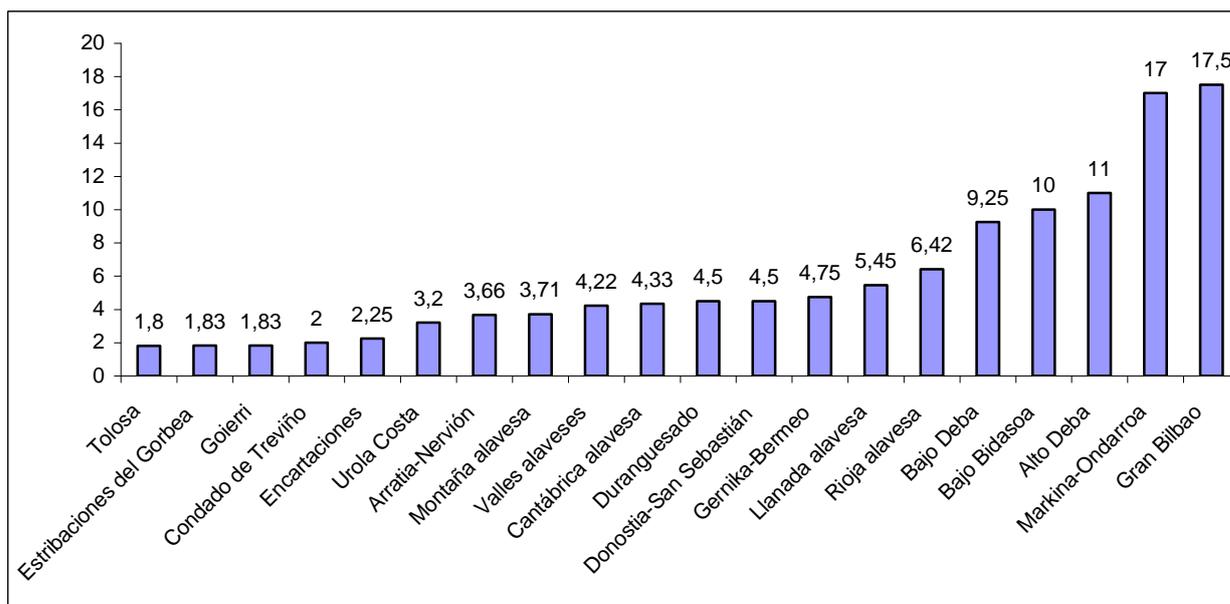


Dejando aparte la comarca del Gran Bilbao, en la que ya hemos dicho que los fondos existentes lo son sobre todo de manera secundaria, el resultado es concluyente: la mayor riqueza iconográfica en la escala comarcal se halla en la franja vertical que comprende desde la Rioja Alavesa hasta la costa, recorriendo la cuenca del río Deba. Esta franja solamente aparece interrumpida por la comarca de la Montaña Alavesa, que, como su propio nombre indica, no presenta una configuración geográfica adecuada al asentamiento de núcleos potencialmente dotados del tipo de materiales iconográficos que estudiamos en este trabajo. También queda aparte la comarca del Bajo Bidasoa, que por su pequeña extensión y la pequeña cantidad absoluta de ítems conservados, no nos parece significativa.

Confirmamos estos resultados también desde el punto de vista de la media por localidad de procedencia, según podemos ver en la tabla y gráfico siguientes:

Comarca	Territorio Histórico o Provincia	Cantidad ítems	Media
Plentzia-Mungia	Bizkaia	5	1,66
Tolosa	Gipuzkoa	9	1,8
Estribaciones del Gorbea	Álava	22	1,83
Goierry	Gipuzkoa	11	1,83
Condado de Treviño	Burgos	16	2
Encartaciones	Bizkaia	9	2,25
Urola Costa	Gipuzkoa	16	3,2
Arratia-Nervión	Bizkaia	11	3,66
Montaña alavesa	Álava	26	3,71
Valles alaveses	Álava	38	4,22
Cantábrica alavesa	Álava	13	4,33
Duranguesado	Bizkaia	9	4,5
Donostia-San Sebastián	Gipuzkoa	9	4,5
Gernika-Bermeo	Bizkaia	19	4,75
Llanada alavesa	Álava	120	5,45
Rioja alavesa	Álava	77	6,42
Bajo Deba	Gipuzkoa	37	9,25
Bajo Bidasoa	Gipuzkoa	10	10
Alto Deba	Gipuzkoa	44	11
Markina-Ondarroa	Bizkaia	68	17
Gran Bilbao	Bizkaia	70	17,5

Por relación a la media de todo el territorio estudiado, que es de 5,15, vemos que son solamente 7 comarcas las que la exceden: Llanada Alavesa, Rioja Alavesa, Bajo Deba, Bajo Bidasoa, Alto Deba, Markina-Ondarroa y Gran Bilbao. Es significativo que, salvando la Llanada Alavesa, coincidan con el resultado de densidad indicado más arriba. Por tanto, sea por relación a la extensión territorial o por relación a la cantidad de ejemplares custodiados en cada localidad, la zona que va desde la Rioja Alavesa hasta el Cantábrico se revela como el núcleo central de este estudio.



En efecto, las comarcas con más bajos índices de media de ítems/localidad coinciden aproximadamente con las comarcas que también tienen bajos índices de densidad iconográfica, y lo mismo sucede por el extremo contrario. Se exceptúan, con todo, las siguientes:

Estribaciones de Gorbea y Condado de Treviño, que presentan muy bajos índices de media, pero que ocupan una posición media en lo referente a su densidad iconográfica

Duranguesado y Donostia-San Sebastián, que presentan muy bajos índices de densidad iconográfica pero que ocupa una posición media en lo referente a su media de ítems/localidad

Las dos primeras nos indican que se trata de comarcas en las que la iconografía musical ha sido conocida y extendida de una manera equiparable a la del resto del territorio, pero que han conservado pocos ejemplares en las poblaciones de procedencia. Lo contrario sucede con el Duranguesado y Donostia-San Sebastián, en donde concluimos que la iconografía musical ha sido relativamente escasa, pero que debido a su potencia económica han sido capaces de conservarla con mejores resultados o de adquirirla con posterioridad a su fecha de origen. Esto se confirma si recordamos que Donostia-San Sebastián presenta una buena cantidad de ejemplares trasladados desde otros lugares, por ser un centro patrimonial importante como capital actual que es del Territorio Histórico de Gipuzkoa.

Por otro lado, las dos comarcas con mayor media de ítems/población son Markina-Ondarroa y Gran Bilbao. Dejando aparte esta última por su carácter de centro principalmente secundario, de nuevo se muestra la importancia de la comarca de Markina-Ondarroa, que se revela como el área principal de todo el territorio estudiado. En ella se encuentra, ciertamente, la mayor cantidad de ítems por relación a la superficie concernida, y también la mayor cantidad de ítems por población de procedencia.

Cerramos este capítulo concluyendo también que la escala comarcal, por lo tanto, resulta imprescindible para dilucidar, en una determinada área geográfica, la historia de la cultura visual respecto a la música.

2.1.4. El papel de la organización eclesiástica en la configuración del catálogo

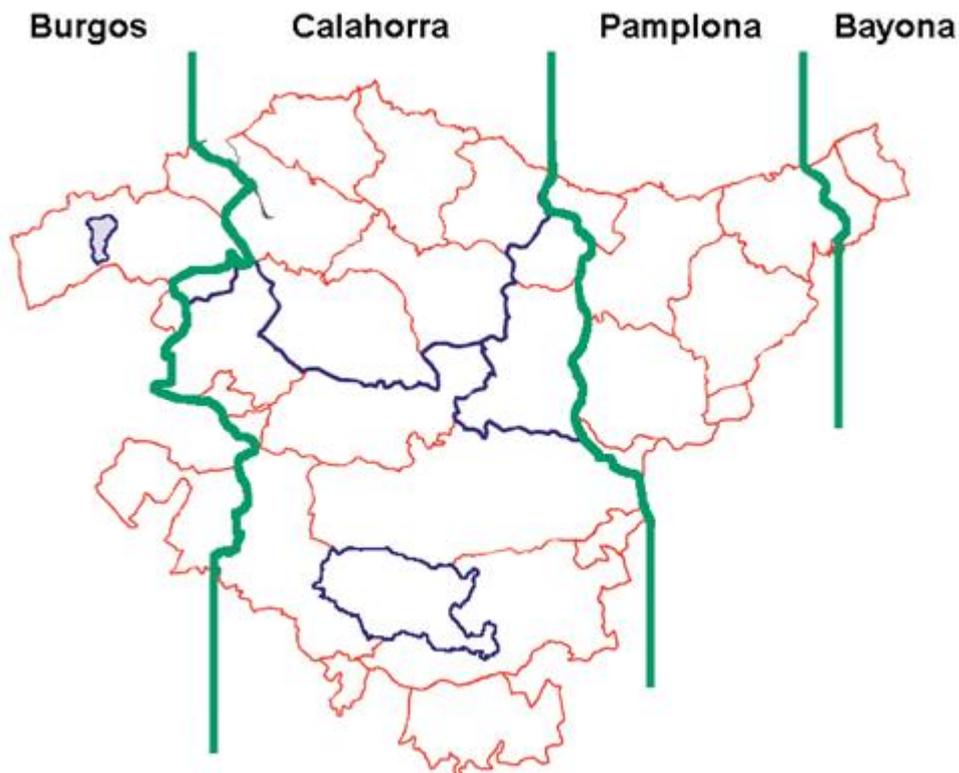
Como se indicaba en el epígrafe 0.3, en el marco cronológico en el que se desarrolla este trabajo de investigación el territorio estudiado dependía de distintas sedes episcopales cuyos límites, tal y como se puede observar en el mapa que se adjunta a continuación, eran muy diferentes a los de las actuales provincias o territorios históricos. Efectivamente, las antiguas demarcaciones episcopales establecen una división en algo parecido a franjas verticales de la geografía vasca que es muy distinta de la división en provincias y comarcas. Esta, bien al contrario, es deudora en una cierta proporción a la división natural de la geografía vasca en dos franjas horizontales, correspondientes a sus dos vertientes atlántica y mediterránea. La división geográfica de nuestro territorio define así dos regiones climáticas y poblacionales, y correlativamente, históricas y culturales, en base a la divisoria de aguas.

En estas condiciones y dada la importancia de la administración eclesiástica en la cultura y la vida cotidiana de la época medieval y altomoderna, y el carácter religioso de la mayor parte de entidades de procedencia y hasta de la temática de los ítems referenciados, además, parece lógico considerar la posibilidad de que la distribución y calidad de los materiales que conforman el catálogo de iconografía musical en el País Vasco estén en relación más con las demarcaciones eclesiásticas que con las posteriores demarcaciones civiles. De hecho, existen estudios precedentes aplicados a otros campos de la vida musical que muestran que, hasta donde la estricta organización centralizada de la Iglesia lo permitía, las diferentes diócesis (es decir, regiones en franjas casi "verticales" en el territorio estudiado) marcaron diferentes usos musicales. Es el caso de los diferentes estilos en la organería por ejemplo⁵. En lo referente a la cultura musical, pues, la división episcopal "vertical" del territorio podría contraponerse a la división geográfica "horizontal" más o menos implícita en una parte que comprende la casi totalidad del Territorio Histórico de Álava, al Sur de la divisoria de aguas, y el resto del espacio que estudiamos, al Norte de la misma.

Sobre el territorio vasco, y en la cronología de este trabajo, tuvieron jurisdicción cuatro obispados: el de Valpuesta (que desde el siglo X controlaba el extremo oeste de las actuales provincias de Bizkaia y Álava, hasta que fue absorbido por el de Burgos, tomando como base que Valpuesta habría suplantado al antiguo obispado de Oca), el de Nájera-Calahorra (al que se adscribía la franja central de Álava y Bizkaia, en continuidad con lo que hasta el siglo XI fue el obispado de Álava-Armentia), el de Pamplona-Leyre (que tenía jurisdicción sobre los territorios de la práctica totalidad de la actual Navarra y la mayor parte del territorio de Gipuzkoa), y el de Bayona, del que dependió la zona nordeste de la actual provincia de Gipuzkoa hasta bien entrado el siglo XVI). Los denominaremos, respectivamente, obispado de Burgos, de Calahorra, de Pamplona y de Bayona, de acuerdo con el nombre de las sedes episcopales en la época en la que se data la mayor parte del material objeto de este estudio.

He aquí un gráfico esquemático de la división episcopal de nuestra área geográfica:

5 -Rodríguez Suso, Carmen, "Notas sobre la organería en Vizcaya durante el siglo XVIII: aportación documental", *Recerca Musicològica*, 3 (1983), pp. 137-172.



En verde: límites aproximados de las cuatro jurisdicciones episcopales
 En rojo: demarcaciones comarcales
 En azul: límites interiores de los Territorios Históricos o provincias

Para la realización de este mapa nos hemos basado en la información procedente de los archivos diocesanos actuales, y de los diccionarios geográficos de Miñano Bedoya (1826-29)⁶ y Madoz (1846-50)⁷. Por lo tanto, se trata de un mapa que implica necesariamente algunas imprecisiones. Por una parte, los límites de cada obispado no pueden determinarse con la exactitud necesaria debido a la carencia de información exacta sobre los límites de las parroquias correspondientes. Por otra parte, esos mismos límites no son constantes a lo largo de nuestra cronología, como lo demuestran, por ejemplo, los muchos pleitos documentados por la jurisdicción de algunas zonas controvertidas. Baste decir que, todavía en el Diccionario de Madoz, por ejemplo, Bergara figura bajo las jurisdicciones tanto de Calahorra como de Pamplona. Sin embargo, al tratarse nuestras fuentes de obras o documentos anteriores a la reunificación eclesiástica de la geografía vasca bajo el Obispado de Vitoria, erigido en 1861, nos permiten reconocer las grandes zonas de influencia de cada centro episcopal aunque sea con una cierta imprecisión.

Nos planteamos ahora considerar si existe o no alguna lógica paralela a esta división en franjas verticales en la distribución del material iconográfico que figura en el Catálogo. Para ello, procederemos a observar sistemáticamente esta distribución, partiendo de la tabla siguiente, en la que se recogen los

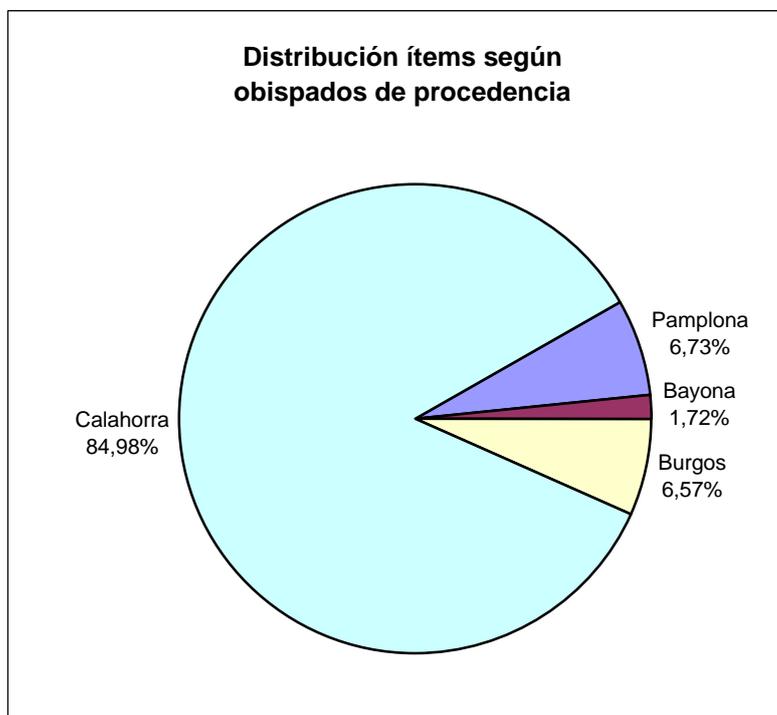
6 -Miñano y Bedoya, Sebastián de, *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, Imprenta de Pierart-Peralta, Madrid, 1826-1829.

7 -Madoz, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*, Establecimiento tipográfico de Pascual Madoz y Luis Sagasti, Madrid, 1846-1850.

datos que ya conocemos (localidad de procedencia, y cantidad de ítems correspondiente), pero agrupados ahora por obispados:

Bayona		Burgos		Calahorra						Pamplona	
Hondarribia	10	Artziniega	10	Aberasturi	2	Etxabarri-Ibiña	1	Opakua	1	Aizarna	4
Lezo	1	Balmaseda	1	Aguillo	1	Fruiz	2	Orduña	3	Altzaga	2
		Corro	1	Alaiza	5	Galdakao	2	Otxandio	2	Berastegi	3
		Gordexola	5	Albeniz	1	Garagartza	1	Oyón	1	Donostia-San Sebastián	8
		Güeñes (Gueñes)	2	Antezana de la Ribera	1	Goikolexea	1	Ozaeta	2	Errezil	1
		Portugalete	3	Añastro	4	Gujuli	1	Páganos	4	Ezkio – Itxaso	1
		Salinas de Añana / Añana-Gesaltza	1	Añúa	2	Heredia	12	Pedruzo	3	Itsaso	3
		Santecilla	1	Arriola	4	Huetu Abajo	4	Peñacerrada-Urizaharra	6	Itziar	1
		Tuesta	18	Azquizu	2	Ibarrangelu	1	Salinas de Leniz / Leintz- Gatzaga	3	Lizartza	1
				Bakio	2	Jokano	3	Salvatierra / Agurain	10	Orexa	1
				Barinaga	3	Katadiano	4	San Martín de Zar	1	Segura	2
				Bergara	7	Kexaa / Quejana	2	San Vicente de Arana	6	Tolosa	2
				Bermeo	7	Kontrasta	3	Sáseta	1	Zarautz	3
				Berrikano	1	La Puebla de Arganzón	4	Subijana-Morillas	1	Zegama	3
				Berrostegieta	4	La Puebla de Labarca	10	Tobera	1	Zerain	1
				Betolaza	2	Labastida	10	Treviño	1	Zumaia	6
				Bilbao	64	Lagrán	2	Ullibarri Gamboa	1	Zumárraga	1
				Buruaga	2	Laguardia / Biasteri	21	Ullivarri-Arrazua	1		
				Busturi-Axpe	9	Lanciego / Lantziego	2	Urarte	7		
				Deba	24	Lasarte	1	Villabuena de Alava	7		
				Delika	1	Lekeitio	54	Viñaspre	2		
				Domaikia	1	Lezama	1	Vitoria-Gasteiz	53		
				Durango	8	Luzuriaga	1	Yécora	4		
				Eibar	11	Markina – Xemein	6	Yurre	1		
				Elburgo / Burgelu	4	Marquina	1	Zalduondo	1		
				Elciego	4	Mendizábal	1	Zeberio	6		
				Elgoibar	1	Mungia	1	Zestafe	1		
				Elorrio	1	Murgia	6	Ziriano	4		
				Elvillar	8	Muxika	2	Zuazo Donemiliaga / Zuazo de San Millán	1		
				Estavillo	8	Naváridas	4	Zurbano	6		
				Etura	1	Okina	1				
				Etxabarri Urtupiña	3	Ondarroa	5				
						Ondategi	1				
						Oñati	33				
11 ítems		42 ítems		543 ítems						43 ítems	

La primera observación, pues, es el destacado porcentaje de fondos adscritos al obispado de Calahorra, como podemos también visualizar en el siguiente gráfico:



La densidad iconográfica, es decir, la proporción entre cantidad de imágenes localizadas y extensión territorial correspondiente a cada obispado, resulta tan difícil de determinar como indeterminada o imprecisa sea la extensión de cada Obispado en los territorios vascos. Para la realización de este cálculo hemos utilizado la información procedente de las mismas fuentes utilizadas en la confección del mapa aproximado de las diócesis *ut supra*. Hemos obtenido después la extensión correspondiente a cada uno de estos Obispados valiéndonos de herramientas informáticas de cálculo de superficies sobre los mapas oficiales de los Departamentos de Ordenación Territorial de las Diputaciones concernidas, o bien del Euskal Estatistika Erakundea (EUSTAT)⁸. Aún así, esto significa que los resultados de densidad iconográfica serán, también, aproximados pero, a pesar de esta imprecisión, nos parecen necesarios para describir adecuadamente la posible relación entre la distribución de nuestros fondos y sus localidades de procedencia.

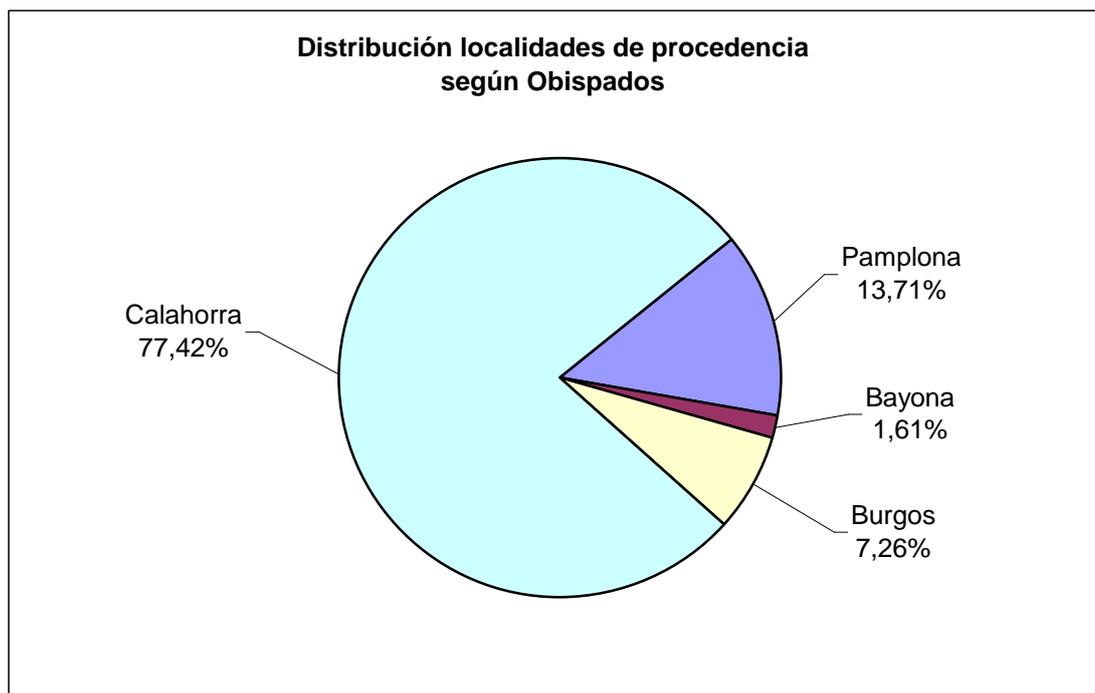
Los resultados son los siguientes:

⁸ -Los cuales se remiten, en última instancia, a información procedente del Instituto Nacional de Estadística (INE), y del Instituto Geográfico Nacional (IGN).

Obispado	Extensión en Km2	Cantidad de ítems	Densidad iconográfica
Bayona	150,6	11	73,04
Burgos	733,1	42	57,29
Calahorra	4.849,41	543	111,97
Pamplona	1.312,2	43	32,77

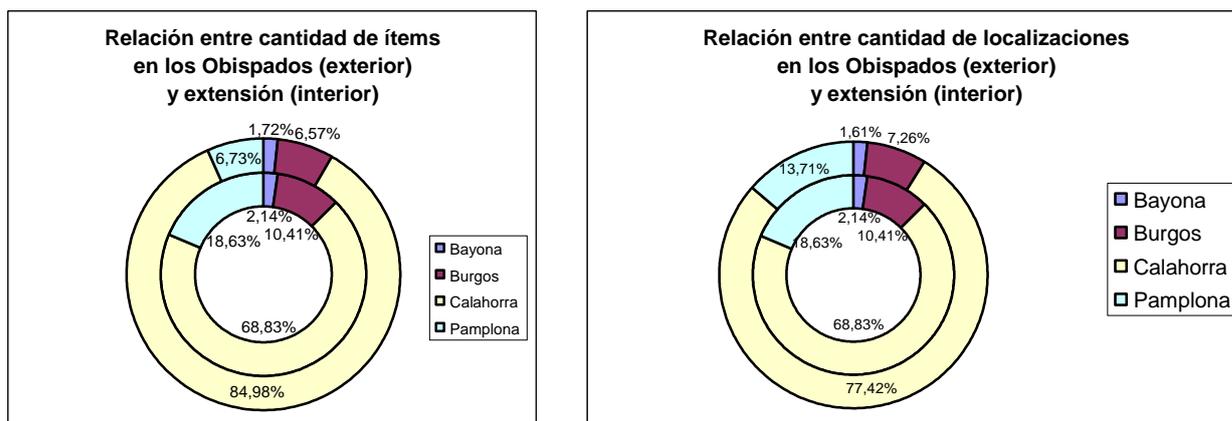
Observamos inmediatamente la elevada densidad iconográfica correspondiente a la extensión bajo la jurisdicción de Obispado de Calahorra, y la más baja del de Pamplona. Grosso modo, la proporción de estas cifras recuerda la pobreza general del Territorio Histórico de Gipuzkoa, y la riqueza del de Álava, pero aquí aparecen aún más extremas: mucho mayor en las tierras del obispado calagurritano, y mucho menor en el caso del pamplonés.

También el mayor número de poblaciones con fondos iconográficos corresponde al Obispado de Calahorra:



El mayor número de poblaciones en las que se ha localizado algún tipo de representación de temática musical (un destacadísimo 77,42% del total) proviene, ciertamente, de alguna población ubicada dentro de los límites del obispado de Calahorra. Aproximadamente un 13,71% del total de poblaciones con elementos iconográficos de nuestro interés pertenecía al obispado de Pamplona y 7,26 al de Burgos. Y por último, con un limitado 1,61%, se encuentran las poblaciones dependientes del obispado de Bayona.

Una comparación entre ambas serie de datos resumirá mejor que cualquier explicación la relación entre los datos cuantitativos de los Obispos y los de la colección iconográfica:



La preponderancia del obispado de Calahorra, en cualquiera de las magnitudes en que la observemos, no debería extrañarnos, toda vez que ya desde el punto de vista de su población y extensión es también el mayor de los cuatro. Sin embargo, convendría confirmar si es precisamente por su mayor población o extensión por lo que se produce ese mayor porcentaje. Debido a esto, comprobaremos seguidamente si los datos sobre población o extensión de cada obispado guardan la misma proporción que sus fondos iconográficos de tema musical. Estos cálculos, sin embargo, no podrán ser completamente exactos, ya que los límites de cada obispado, como hemos dicho más arriba, no siempre estuvieron definidos con la precisión necesaria y, por otro lado, tuvieron cierta movilidad dentro de nuestra cronología⁹. Además, las cifras de población durante un lapso cronológico tan dilatado como el que manejamos aquí no son permanentes, y ni siquiera son conocidas para muchos de sus períodos cronológicos. Adoptaremos, pues, unas medidas aproximadas, tomando como base la actual cantidad y extensión de los municipios y comarcas correspondientes a la tabla indicada más arriba.

Desde el punto de vista de la cantidad de poblaciones, podemos establecer la siguiente tabla:

	Cantidad Localidades	Cantidad ítems	Ítems / localidad
Bayona	2	11	5,5
Burgos	9	42	4,66
Calahorra	96	543	5,65
Pamplona	17	43	2,53

Vemos, pues, que en la mayor parte del territorio conserva una clara relación entre la cantidad de núcleos de población con iconografía musical, y la cantidad de ítems localizados. Esta relación se encuentra en torno a la cifra de 5, 15 ítems por población, que es la media considerando conjuntamente toda el área geográfica estudiada, como hemos visto más arriba. En cambio, en la zona correspondiente

⁹ -Por ejemplo, las parroquias adscritas al obispado de Bayona pasaron a depender temporalmente del de Pamplona entre 1526 y 1532, y se adscribieron definitivamente a éste en 1567. Debido a que esta fecha se halla muy cerca de nuestros límites cronológicos, y a que no afecta a nuestros fondos, (puesto que los ítems procedentes de las dos poblaciones afectadas son de carácter civil y no religioso), no la hemos tomado en consideración.

al Obispado de Pamplona, encontramos que esa cifra desciende exactamente a la mitad, con tan sólo 2, 53 ítems por población. Este dato es congruente con la ya detectada pobreza en fondos del Territorio Histórico de Gipuzkoa, pero ahora deberíamos matizar aún más, para comprobar si las zonas de Gipuzkoa que no se hallaban bajo la jurisdicción del Obispado de Pamplona conservan cantidades medias de ítems semejantes a las de las poblaciones de éste, o bien a las de Bayona o Calahorra.

Establecemos así los siguientes cuadros, separando los datos correspondientes a cada obispado en cada Territorio Histórico:

Localidades del Territorio Histórico de Álava			
Obispados	Cantidad Localidades	Cantidad Ítems	Ítems / Localidad
Burgos	4	30	7,5
Calahorra	61	266	4,36
Media del Territorio			4,55

Localidades del Territorio Histórico de Bizkaia			
Obispados	Cantidad Localidades	Cantidad Ítems	Ítems / Localidad
Burgos	4	7	1,75
Calahorra	20	184	9,2
Media del Territorio			7,95

Localidades de la provincia de Burgos			
Obispados	Cantidad Localidades	Cantidad Ítems	Ítems / Localidad
Calahorra	8	16	2
Media del Territorio			2

Localidades del Territorio Histórico de Gipuzkoa			
Obispados	Cantidad Localidades	Cantidad Ítems	Ítems / Localidad
Bayona	2	11	5,5
Calahorra	6	56	9,3
Pamplona	19	69	3,63
Media del Territorio			5,03

El resultado nos permite establecer el siguiente cuadro ordenado según este índice de ítems/localidad, para presentar la relación de los fondos que constituyen el catálogo con sus Obispos de procedencia:

Obispado	Territorio o provincia	Cantidad Localidades	Cantidad Ítems	Ítems / Localidad
Burgos	Bizkaia	4	7	1,75
Calahorra	Burgos	8	16	2
Pamplona	Gipuzkoa	19	69	3,63
Calahorra	Álava	61	266	4,36
Bayona	Gipuzkoa	2	11	5,5
Burgos	Álava	4	30	7,5
Calahorra	Bizkaia	20	184	9,2
Calahorra	Gipuzkoa	6	56	9,3

Del contenido de este cuadro y los cuatro anteriores se confirma que la zona de mayor riqueza iconográfica no corresponde con regularidad al Obispado de Calahorra, aunque sí en conjunto. Es más bien la parte Norte de la franja vertical correspondiente a este obispado de Calahorra (excluyendo de ella el Condado de Treviño) la que parece ser la más rica, y ello, tanto en los territorios de Bizkaia como de Gipuzkoa. Por el lado contrario, las zonas de menor riqueza son las correspondientes al extremo occidental de la zona estudiada (las Encartaciones de Bizkaia, en términos globalizadores), que se adscribe íntegramente al Obispado de Burgos, aunque no agota su territorio en el País Vasco, y al obispado de Pamplona. En realidad, estaríamos tentados de concluir que, desde el punto de vista de las localidades de procedencia, existe una zona "nórdico-central" donde se concentraría la mayor riqueza iconográfica de toda el área estudiada, y que correspondería a una importante parte del Obispado de Calahorra (pero no todo a él), y una zona "periférica", ubicada al Este y Oeste de esa zona central, también en franjas verticales, que correspondería a los obispos de Burgos y Pamplona. Calahorra se revelaría así como el centro eclesiástico de referencia para el tema que nos ocupa, aunque no todo el territorio de este Obispado se distingue por igual en relación a su riqueza iconográfica, ya que su parte Norte es más rica que el resto. Precisando más, pues, concluiremos que la unidad definitoria del cuadro general es, por encima del obispado, cuya importancia no se puede minimizar, la organización humana del poblamiento y su vida económico-social en cuanto va ligada al marco geográfico, ya que esa zona de máxima riqueza viene definida por su comercio y actividad marítima, y por la forma de poblamiento propia de la parte cantábrica del territorio, como veremos.

Esta conclusión previa, con todo, tiene que tener en cuenta los peculiares resultados del obispado de Bayona, en el extremo oriental del Territorio Histórico de Gipuzkoa, que colocan esta zona en la media. Sin embargo, implicando solamente a dos localidades (y en cronologías que no alcanzan todo nuestro abanico temporal, además), creemos que no rompen la preponderancia del obispado de Calahorra. Efectivamente, la posibilidad de que un único factor aleatorio pudiera haber intervenido en la

conservación de elementos iconográficos en esas dos solas poblaciones podría fácilmente romper todo cálculo estadístico. Además, los 10 ítems procedentes de la localidad de Hondarribia (fichas números 257-266) se encuentran en dos únicas ubicaciones (Casa Consistorial y Palacio Zuloaga), y son además de un carácter marginal dentro de toda la colección por tratarse de escudos heráldicos, ajenos por tanto a la lógica eclesiástica. Lo mismo se puede decir del ítem único procedente de la localidad de Lezo (ficha 393).

Por tanto, creemos aceptable la conclusión establecida respecto a la existencia de una importante influencia del obispado de Calahorra sobre el interés iconográfico de la franja central y especialmente de la parte Norte de ésta en la geografía vasca, y una menor influencia de los otros obispados (Burgos, Pamplona) con jurisdicción sobre las partes extremo-occidental y extremo-oriental de esta geografía. Pero no debemos sacar conclusiones tan lineales: puesto que en esta cronología las imágenes de tema religioso son inevitablemente más abundantes que las restantes, la importancia cuantitativa en fondos iconográficos del Obispado de Calahorra podría deberse, simplemente, a que su territorio estaba organizado en un mayor número de poblaciones, lo que a su vez implicaba un mayor número de parroquias y, por tanto, de templos susceptibles de alojar un retablo o una portada en la que hubiera alguna escena musical.

Por tanto, las anteriores afirmaciones se tienen que relativizar o, al menos, ponderar respecto a otros factores. Para ello, podemos observar los diferentes índices de cantidad de ítems / localidad que indicábamos más arriba. En el Obispado de Burgos, por ejemplo, tenemos un índice de 7, 5 ítems / localidad en el territorio alavés, mientras que es de 1, 75 en territorio vizcaíno. El Obispado de Calahorra presenta un índice de 4, 36 ítems por localidad en Álava, mientras que es de 9, 2 en Bizkaia: de nuevo, la zona norte del Obispado de Calahorra destaca claramente. Dicho de otro modo, en el territorio alavés son las localidades adscritas al Obispado de Burgos, frente a las adscritas al de Calahorra, las de mayor índice ítem / localidad: en cambio, en el territorio vizcaíno la situación es exactamente la contraria: las localidades adscritas a Calahorra conservan una cantidad mucho mayor de ejemplares que las adscritas a Burgos. Esto nos hace concluir que, con toda la importancia que la organización eclesiástica del territorio pudiera tener en las épocas estudiadas, existen otros factores que deben tenerse igualmente en cuenta, si no más.

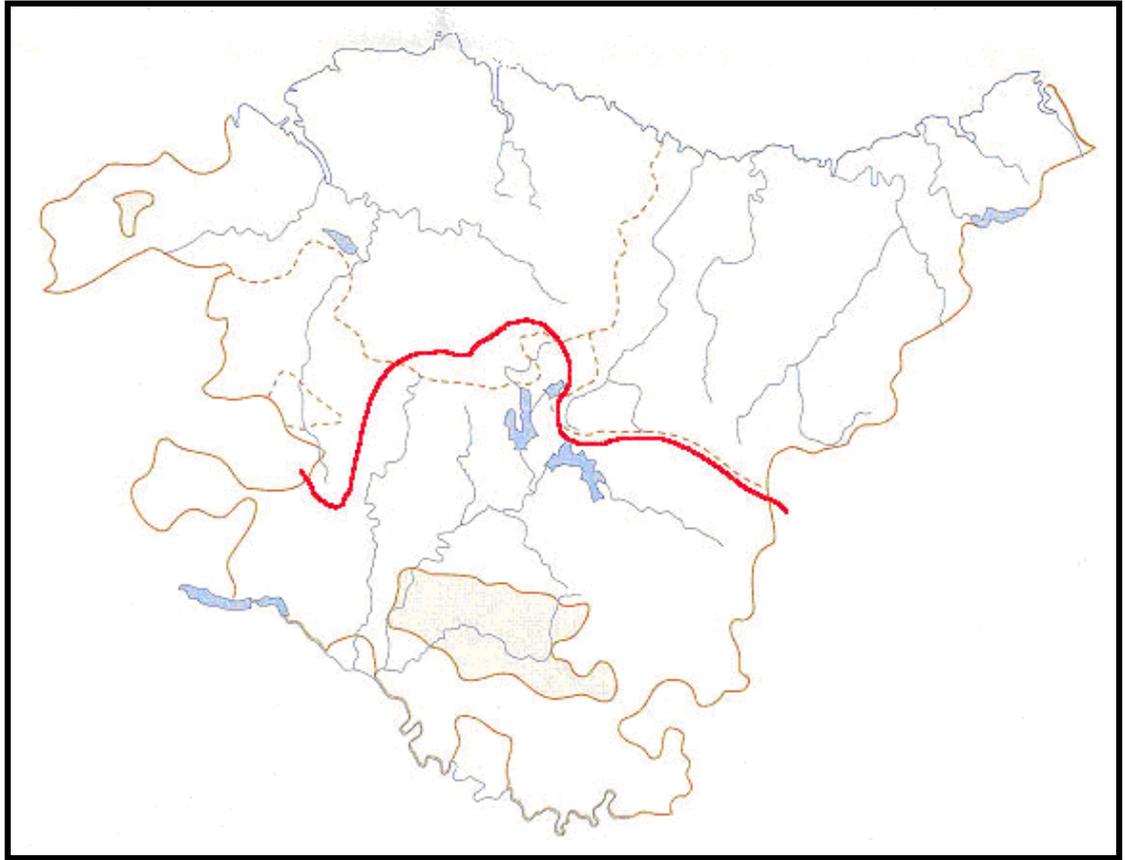
En todo caso, para que pudiéramos valorar correctamente la relación entre las demarcaciones eclesiásticas y la iconografía musical, se requeriría conocer también en profundidad las características de estas magnitudes en otros territorios fuera de nuestros límites geográficos. Efectivamente, los Obispados con jurisdicción sobre el territorio vasco incluían también otros territorios, lo que deja nuestra información en suspenso hasta que éstos sean explorados y permitan realizar comparaciones. E incluso aunque no fuera así, conocer los datos cuantitativos básicos de otros territorios y obispados sería fundamental para pronunciarnos con mayor contundencia.

2.1.5. El factor geográfico

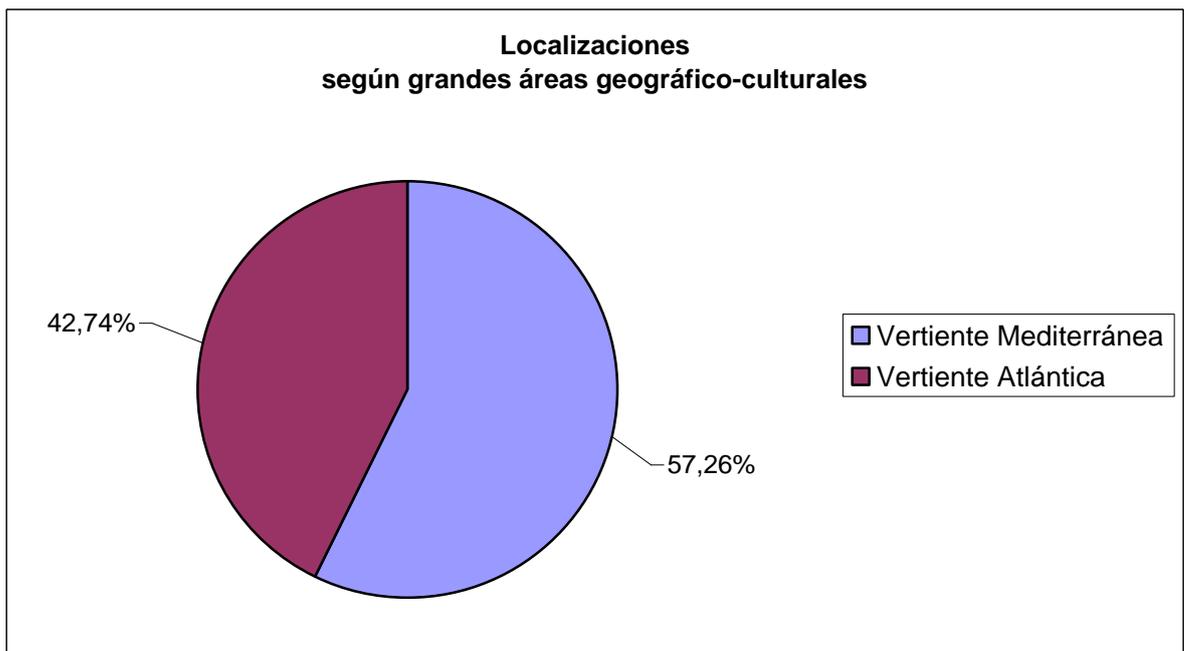
Una vez que hemos visto que ni siquiera la organización eclesiástica nos ofrece una explicación completa de los porcentajes e índices de iconografía musical que hemos definido, buscaremos otros factores que también han podido tener su influencia en la configuración de los parámetros cuantitativos de nuestro catálogo. Así, tras constatar que la peculiar división del País Vasco en zonas diferenciadas por sus elementos geográficos, y por los humanos ligados a éstos, parece tener un importante papel, trataremos de ver cómo interactúa con los factores que ya hemos visto hasta aquí. Avanzamos que el cuadro que venimos dibujando a partir de nuestros datos apunta cada vez más a que nuestra colección iconográfica obedezca en su configuración a una concatenación de factores más que a una explicación única.

Ya en los capítulos introductorios de este trabajo (0.2. y 0.3.) señalábamos las peculiares características geográficas y humanas del territorio vasco estudiado: una geografía con dos zonas netamente diferenciadas, ligadas a sendos regímenes climatológicos igualmente diferenciados, y por tanto, con diferentes maneras de agrupar el poblamiento y también con diferentes historias económica y cultural.

Nos centraremos ahora, pues, en un aspecto geográfico cuya importancia no se escapa a nadie: la división "horizontal" del territorio vasco en dos partes separadas por la divisoria de aguas, una inclinada hacia el mar Cantábrico, y otra hacia el Mediterráneo. Esta divisoria sigue una línea ondulada, cuya dirección de Este a Oeste viene marcada por el puerto de Navarra y la Peña de Haro (1187 m.) en el límite de la provincia de Álava con la de Burgos. A la vertiente atlántica pertenece la provincia de Gipuzkoa así como la mayor parte de Bizkaia y una pequeña parte de Álava. A la vertiente mediterránea pertenece, lógicamente la mayor parte de la provincia de Álava y alguna pequeña parte del sur de Bizkaia. En el mapa que se ofrece a continuación se puede observar esta partición marcada con una línea roja de trazo grueso, y los principales ríos del territorio y la zona en la que desembocan. De igual modo, aparecen representados también los límites de los tres territorios mediante línea discontinua, y los enclaves del Valle de Villaverde y el Condado de Treviño (estos dos últimos con sombreado).



En la vertiente atlántica se encuentra el 42,74 % del material estudiado, repartido en cincuenta y tres núcleos de procedencia. En la vertiente mediterránea se ha localizado algún ítem iconográfico-musical en un total de 71 poblaciones, lo que supone casi el 60 % de las localizaciones. Expresado en forma gráfica, este dato se presenta como sigue:

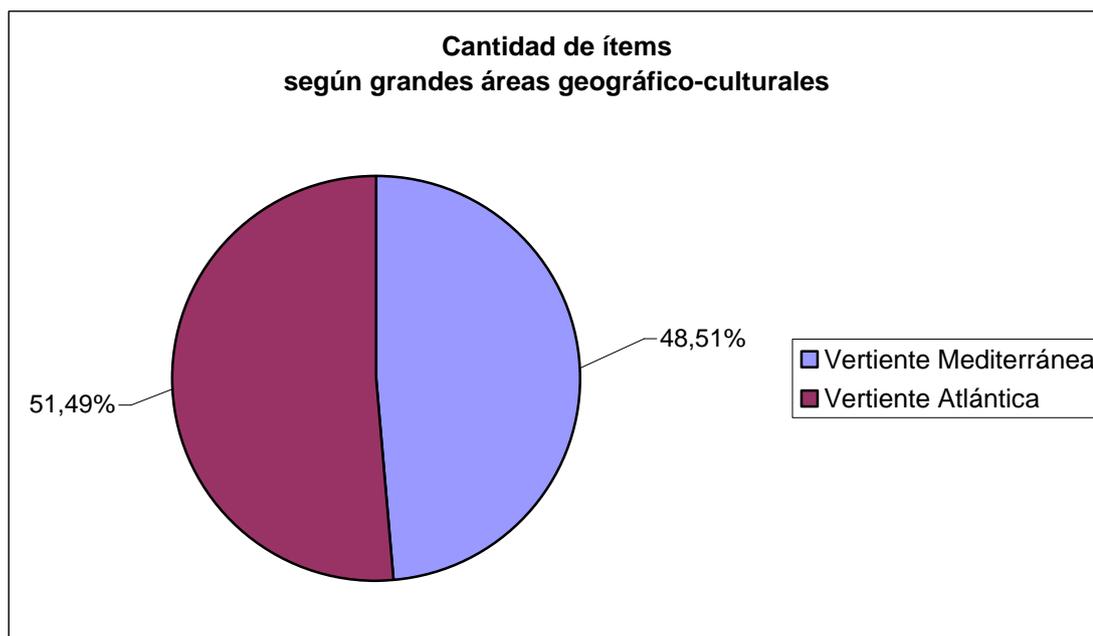


Estos datos son congruentes con los que se han apuntado en los capítulos introductorios, que hacían referencia a un territorio de mayor densidad humana y de mejores condiciones orográficas y climatológicas para el cultivo agrícola en su parte meridional (es decir, la parte inclinada hacia el Mediterráneo). A todo ello hay que añadir el hecho de que las vías de comunicación longitudinal, especialmente la ruta conocida como el Camino de Santiago, pasaba por ella. En la tabla que se presenta a continuación se puede observar la relación de localizaciones en las que se conserva alguno de nuestros ítems iconográfico-musicales, así como la vertiente en la que se encuentra, tomando como referencia la divisoria de aguas.

VERTIENTE ATLÁNTICA		VERTIENTE MEDITERRÁNEA		
Aizarna	Hondarribia	Aberasturi	Huetu Abajo	Peñacerrada-Urizaharra
Altzaga	Ibarrangelu	Aguillo	Jokano	Salinas de Añana / Añana-Gesaltza
Artziniega	Itsaso	Alaiza	Katadiano	Salvatierra / Agurain
Azquizu	Itziar	Albeniz	Kontrasta	San Martín de Zar
Bakio	Kexaa / Quejana	Antezana de la Ribera	La Puebla de Arganzón	San Vicente de Arana
Balmaseda	Lekeitio	Añastro	La Puebla de Labarca	Sáseta
Barinaga	Lezama	Añúa	Labastida	Subijana-Morillas
Berastegi	Lezo	Arriola	Lagrán	Tobera
Bergara	Lizartza	Berrikano	Laguardia / Biasteri	Treviño
Bermeo	Markina – Xemein	Berrostegieta	Lanciego / Lantziogo	Tuesta
Bilbao	Mungia	Betolaza	Lasarte	Ullibarri Gamboa
Busturi-Axpe	Muxika	Buruaga	Luzuriaga	Ullivarri-Arazua
Deba	Ondarroa	Corro	Marquina	Urarte
Delika	Oñati	Domaikia	Mendizábal	Villabuena de Álava
Donostia-San Sebastián	Orduña	Elburgo / Burgelu	Murgia	Viñaspre
Durango	Orexa	Elciego	Naváridas	Vitoria-Gasteiz
Eibar	Portugalete	Elvillar	Okina	Yécora
Elgoibar	Salinas de Leniz / Leintz-Gatzaga	Estavillo	Ondategi	Zalduondo
Elorrio	Santecilla	Etura	Opakua	Yurre
Errezil	Segura	Etxabari Urtupiña	Oyón	Ziriano
Ezkio – Itxaso	Tolosa	Etxabari-Ibiña	Ozaeta	Zuazo Donemiliaga / Zuazo de San Millán
Fruiz	Zarautz	Gujuli	Páganos	Zurbano
Galdakao	Zeberio	Heredia	Pedruzo	
Garagartza	Zegama	Otxandio	Zestafe	
Goikolexea	Zerain			
Gordexola	Zumaia			
Güeñes (Gueñes)	Zumarraga			

Pero los resultados que se obtienen a la hora de contabilizar el número de ejemplares incluidos en el catálogo y la vertiente en la que se encuentran presentan una panorámica muy distinta a la que podríamos suponer si atendiéramos a los datos indicados, que se refieren sólo a los núcleos de procedencia. Si de la cantidad de localizaciones pasamos a observar la cantidad de ítems conservados, veremos dibujarse un cuadro de sentido significativamente distinto. Efectivamente, en el gráfico que se incluye a continuación se puede observar que la repartición de los especímenes estudiados es ahora muy similar porcentualmente en las dos vertientes, pero con una superioridad cuantitativa en la vertiente atlántica, donde se encuentran 19 ítems más que en la mediterránea, y ello a pesar de que su cantidad

de núcleos de población sea mucho menor (18 núcleos menos en la zona atlántica que en la mediterránea).



Esta discordancia está en relación, evidentemente, con el manejo de diferentes magnitudes o parámetros y, por tanto, con haber establecido diferentes indicadores a partir de nuestra base de datos. La disyuntiva entre la cantidad de localizaciones y la cantidad de ítems conservados nos acompañará a lo largo de todo el trabajo (su análisis es, de hecho, el objetivo de estos primeros capítulos).

Los indicadores que hemos utilizado, y que ya han aparecido en los capítulos precedentes, son:

- Cantidad de localizaciones
- Media (cantidad de imágenes / cantidad de localizaciones)
- Densidad iconográfica (cantidad de imágenes / superficie x 1000)

En lo que se refiere a estas dos grandes zonas geográfico-culturales vascas, la densidad iconográfica no presenta grandes novedades respecto a lo visto hasta aquí. El cálculo de este indicador arroja los siguientes resultados¹⁰:

Mediterránea: 92,08

Atlántica 79,30

Comprobamos que aquí también se da una clara superioridad de la zona mediterránea sobre la atlántica, aunque no tan diferenciada como hasta ahora. Si comparamos la densidad iconográfica de

10 -El cálculo de superficies de ambas vertientes ha sido realizado con la aproximación derivada del uso de las herramientas cartográficas mencionadas más arriba.

esta zona, que coincide a grandes rasgos con el territorio de Álava -pero no exactamente- veremos que al privarle a este Territorio Histórico de las zonas que corresponden a la parte atlántica del País Vasco, su densidad desciende desde 97,45 hasta los 92,08. La zona atlántica de Álava (con una baja densidad de 39,12), más una buena parte de la comarca de Arratia-Nervi6n en el territorio de Bizkaia (con una densidad de 27,46), "pesan" as6i negativamente para hacer descender este indicador. Efectivamente, el resto de comarcas alavesas presentan todas unas densidades superiores, que van desde un 54,09 en la Monta6na alavesa, un 54,43 en las Etribaciones del Gorbea, o un 58,88 en los Valles alaveses (o un 61,37 en el Condado de Trevi6no), hasta 152,96 en la Llanada Alavesa o un 243,83 en la Rioja Alavesa. Ello parece confirmar que la influencia de la geograf6a determina un aspecto sensible en la configuraci6n de nuestra colecci6n, resaltando de nuevo la importancia de la zona transversal por donde transcurrieron las v6as de comunicaci6n m6s transitadas en la primera parte de nuestra cronolog6a (Llanada Alavesa), y la proximidad al Valle del Ebro en su curso medio (Rioja Alavesa).

Por el lado contrario, la densidad iconogr6fica de la zona atl6ntica, con un 6ndice de 79,30, parece m6s ponderada por las diferentes densidades que se presentan en sus comarcas. As6i, recordamos las bajas densidades en las Encartaciones vizca6inas (20,97) o Plentzia-Mungia (23,55), frente a otras m6s elevadas, como el Gran Bilbao (189,19), Bajo Deba (203,86), o Markina-Ondarroa (330,58). Aqu6i se detecta la importancia de las v6as "verticales" de comunicaci6n entre la meseta y la costa, y la propia zona costera en s6i misma, con su importante car6cter mercantil, sobre todo en la parte m6s avanzada de nuestra cronolog6a. Pero en el caso de esta zona atl6ntica, la variada ponderaci6n por unidad de superficie hace m6s dif6cil determinar a simple vista la importancia de la com6n pertenencia de estas comarcas a la vertiente atl6ntica. Sin embargo, como ambas vertientes son complementarias, los datos relativos a la mediterr6nea nos proporcionan la confirmaci6n de su car6cter decisivo, y especialmente en las comarcas ya destacadas de la Llanada y la Rioja Alavesas, siempre en estrecha competici6n con el curso del r6o Deba y la zona costera.

Es en la media de im6genes por localizaci6n en donde encontramos nuevos datos que nos permitir6n terminar de dibujar el cuadro general de distribuci6n de nuestros 6tems.

Mediterr6nea: 4,36

Atl6ntica: 6,20

La zona Mediterr6nea, con su superior densidad general, presenta sin embargo una media de im6genes por localizaci6n considerablemente menor que la Atl6ntica. Esto quiere decir que sus fondos est6n repartidos, pues, con una mayor regularidad o, lo que es lo mismo, que hay una cantidad menor de im6genes por localidad aunque al presentar m6s localizaciones, todo el territorio aparece como m6s rico. En cambio, la zona atl6ntica, con una media de im6genes por localidad mucho m6s elevada, pero con una densidad mucho menor, demuestra que sus fondos est6n repartidos de manera m6s desigual, con algunos centros de muy elevada densidad, y otros de densidad muy baja.

Y esto es lo que nos da la clave para entender la configuraci6n geogr6fica de nuestro cat6logo: en un 6mbito cronol6gico tan extenso como el que trabajamos en esta investigaci6n, las vertientes geogr6ficas no son un factor decisivo en la distribuci6n cuantitativa de los fondos. La superioridad en la media de la zona atl6ntica se debe a casos particulares y situaciones concretas, mientras que los datos m6s elevados de densidad en la zona mediterr6nea nos hablan del nivel general de toda la zona por

igual. Por otro lado, la irregular distribución cronológica de las fuentes desaconseja ampliar más la escala de observación, estableciendo períodos diferenciados en los que o bien la media de imágenes por localización o bien la densidad iconográfica destacarían unas zonas u otras.

Esto no quiere decir que el factor geográfico no sea un factor importante, a diferencia de otros casos conocidos, sino que no es el único¹¹. Así, podemos caracterizar fácilmente nuestras zonas: mayor riqueza en la zona costera, los cursos de los ríos atlánticos ligados a la comunicación de la costa con la meseta, la zona media del curso del río Ebro, y la Llanada Alavesa (frente a mayor pobreza en las zonas montañosas centrales). Todo lo cual corresponde bien claramente con lo que sabemos sobre las formas del poblamiento, la distribución demográfica, y la historia eclesiástica del País Vasco. La iconografía musical parece reflejar muy bien, pues, la marcha de la historia y la vida de una comunidad humana, al menos en sus trazos fundamentales.

2.2. Datación

En cuanto a la datación de los ítems de esta colección, se puede observar una gradación cronológica en la que el número de ejemplares conservados aumenta significativamente a medida que avanzamos en el tiempo, aunque con algunas irregularidades que trataremos de explicar.

En la parte más avanzada de la cronología, el límite extremo de las dataciones de nuestras piezas viene determinado por la fecha de 1600 que ha sido libremente escogida por nuestra parte. Este límite podría parecer algo sorprendente, ya que esta fecha no marca ningún cambio radical, como lo hubiera sido, por ejemplo, “el fin de la Edad Media” o alguna expresión similar. La razón de nuestra elección se encuentra en el hecho, que se comentará más abajo, de que el siglo XVI marca un gran repunte en la cantidad de ejemplares conservados, y nos permite disponer, así, de cifras suficientemente significativas (y de elementos de contraste) como para intentar dar un sentido global a la colección. En particular, toda esa centuria se distingue además por su abultada aportación de iconografía musical en retablos, en los que se encuentra una variedad a la que no queríamos renunciar para que nuestra colección tuviera un alcance amplio y diversificado.

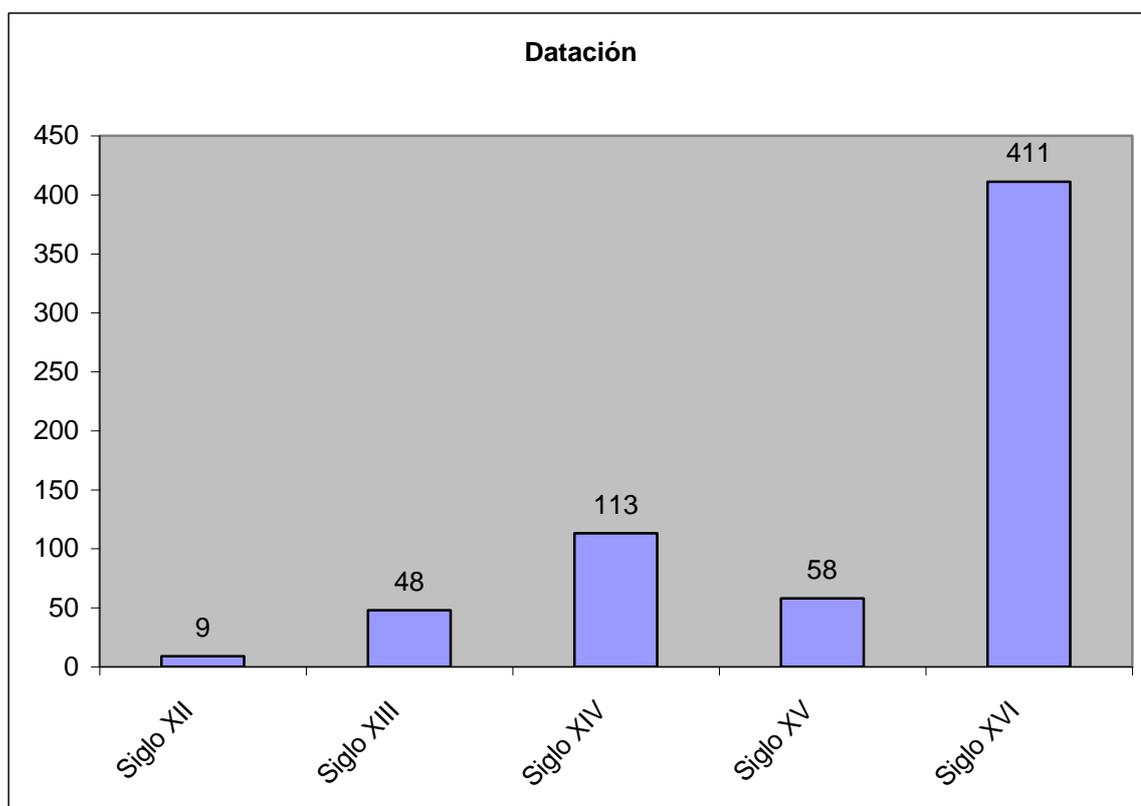
En su parte inferior, el límite de la colección viene determinado por la imagen más antigua que hemos localizado, ya que no nos habíamos marcado ninguna limitación a priori para el límite *ante quem non*. Puesto que constatamos que en el marco geográfico objeto de este estudio no se ha encontrado ninguna representación de temática musical anterior al siglo XI, será a partir del siglo XII, con 9 ejemplos contabilizados, cuando se pueda hacer datar el “nacimiento” de la iconografía musical en la Comunidad Autónoma Vasca y, por tanto, el punto en el que se establece el límite inferior de nuestro catálogo.

Los datos cuantitativos referentes a la datación de los ítems catalogados que ofreceremos a continuación deben ser considerados atendiendo una advertencia previa de precaución, ya que las dataciones que figuran en el catálogo son aproximadas en casi todos los casos (salvo cuando la bibliografía o la documentación son concluyentes al respecto). Esto impedirá que nuestros cálculos en este apartado alcancen la precisión que nos gustaría. A ello contribuye también el hecho de que los períodos cronológicos en los que hemos podido datar nuestras imágenes no son completamente homogéneos en duración (“Mediados del siglo...”, “Finales del siglo...”, “Siglo...”), ni totalmente

11. -Rodríguez Suso, Carmen, *La Monodía Litúrgica en el País Vasco: Fragmentos con notación musical de los siglos XII al XVIII*, Biblioteca de Música del País Vasco, BBK, Bilbao, 1993, pp. 801-835.

excluyentes entre sí ("Siglo XV", y "Mediados del siglo XV", por ejemplo). Esto se debe a que hemos trasladado a las fichas de catalogación la información disponible, que muchas veces se expresa con estas mismas imprecisiones.

Tomando los datos con un intervalo de un siglo, asignaremos el valor superior a los casos en que encontramos una imagen cuya fecha pueda encontrarse en algún momento no conocido entre un siglo y otro; la razón para obrar así se encuentra en el hecho, generalmente admitido, de que el territorio vasco no se distinguió por su posición avanzada en la adopción de los estilos artísticos, por lo que, en ausencia de otras informaciones, creemos plausible contar con la datación más tardía posible. Una vez realizada esta operación, obtendremos el siguiente cuadro de dataciones:



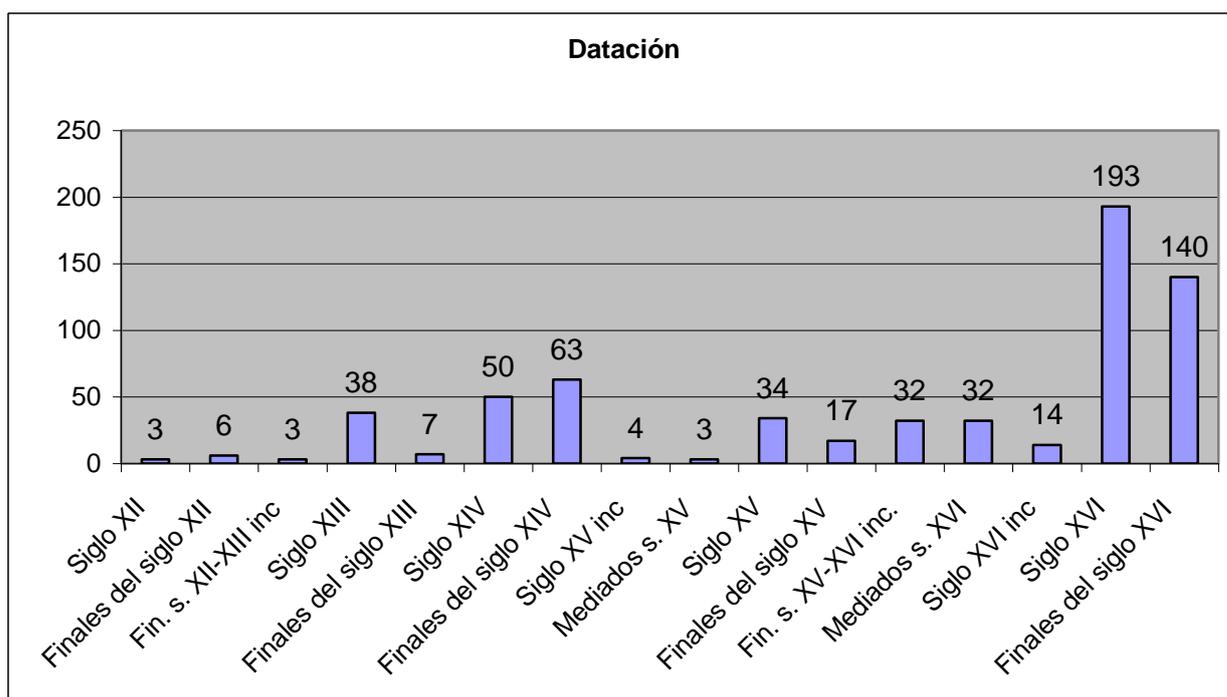
Expresado en términos porcentuales:

Datación	Porcentaje de ítems respecto al total
Siglo XII	1,41
Siglo XIII	7,51
Siglo XIV	17,68
Siglo XV	9,08
Siglo XVI	64,32

Es al comprobar que el siglo XVI aporta más de la mitad de las imágenes de la colección cuando mejor comprendemos la elección de su límite superior. Efectivamente, la primera característica que resalta del aspecto temporal de nuestros documentos es la gran proporción de imágenes que se datan en el siglo XVI: sólo éstos ya suponen más de la mitad de toda la colección. Evidentemente, este acusado rasgo está en relación con el aumento de la riqueza, la mayor actividad constructora, y por supuesto, con el mayor interés del estamento eclesiástico por ofrecer una imagen visual que ayudara a la comprensión del mensaje teológico para una población también en auge. A la inversa, este dato también nos habla de las limitadas posibilidades en épocas anteriores para el desarrollo de un sistema representativo en el que la música tuviera un papel propio.

En segundo lugar, es significativo también que la curva que resulta de estos datos, aunque claramente ascendente, no sea uniforme, presentando un cierto descenso en el siglo XV. Este descenso no nos parece muy significativo, y tendencialmente se detecta también en otros trabajos estadísticos de tema musical¹². En todo caso, podría quedar absorbido por las dataciones imprecisas o situadas en fecha cercana al cambio de siglo. Lo que sí es evidente es que en los siglos XIV y XV en conjunto se produce un cierto estancamiento en el incremento general de los materiales iconográficos en el País Vasco.

Podemos intentar delimitar un poco más esta información, obteniendo el siguiente cuadro de las heterogéneas expresiones con las que hemos indicado las dataciones en el catálogo:



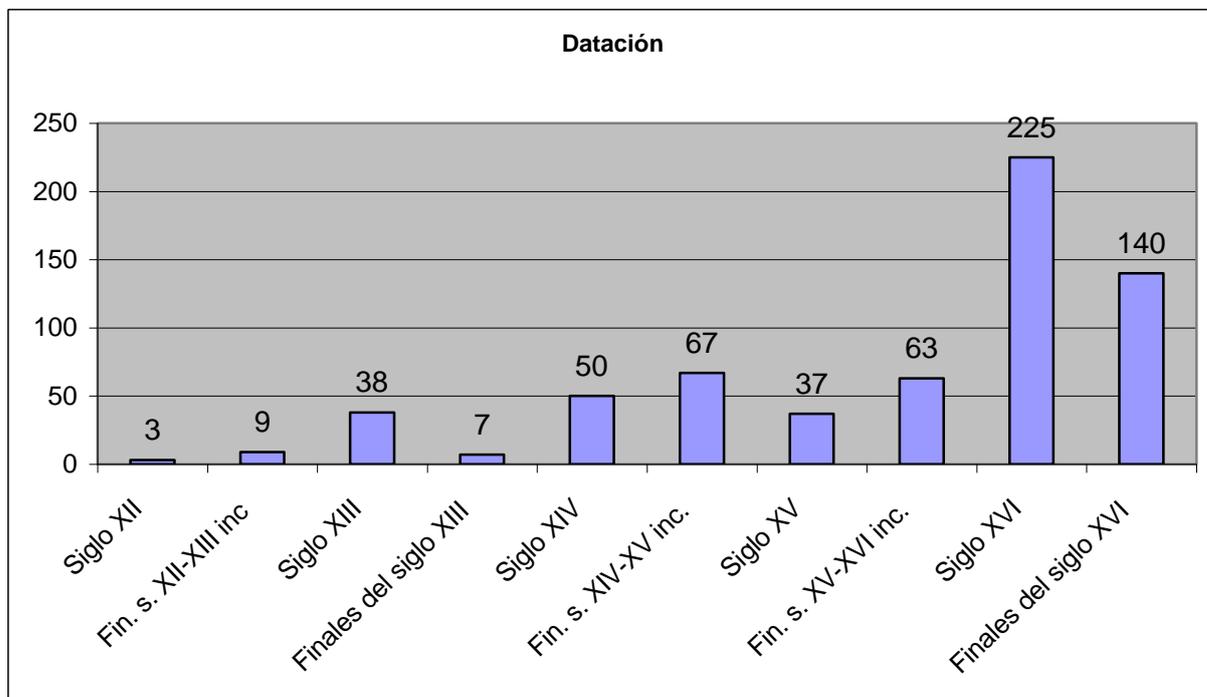
Con todo lo arriesgado que ello podría ser, debido a la imprecisión en las dataciones y en la indeterminación de los períodos cronológicos, este cuadro puede conseguir mayor sentido mediante la agrupación de sus unidades temporales en períodos cronológicamente más homogéneos. Para ello, consideraremos que la expresión "finales de siglo" incluye aproximadamente los últimos 25 años de un siglo, del mismo modo que "inicios de siglo" puede llegar a incluir aproximadamente sus primeros 25

12 -Rodríguez Suso, Carmen, *La Monodía Litúrgica en el País Vasco: Fragmentos con notación musical de los siglos XII al XVIII*, Biblioteca de Música del País Vasco, BBK, Bilbao, 1993.

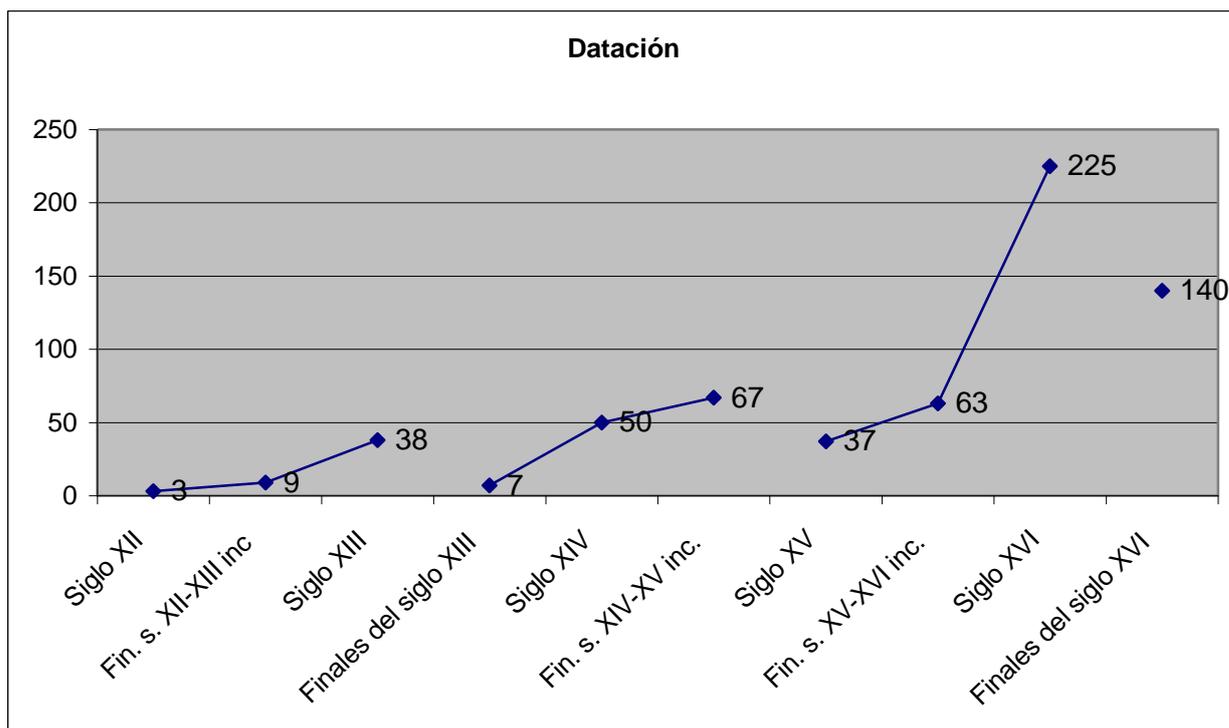
años (siempre con la aproximación posible en estos casos). Proponemos así la siguiente reorganización del cuadro de dataciones, regularizando su expresión en:

- inicios de siglo
- siglo
- finales de siglo e inicios del siglo siguiente

El resultado es el siguiente:



Vemos así que existen tres momentos en los que la iconografía musical tuvo un incremento importante por relación a épocas anteriores: el siglo XIII, el cambio de siglo entre el siglo XIV y XV y, naturalmente, el siglo XVI. Estos momentos destacados vienen todos precedidos por un incremento gradual, configurando así una cronología con un perfil "en oleadas" que, curiosamente, se producen con una periodicidad de unos 150 años:



Con todo, es posible que una mayor precisión en las dataciones proporcionara un cuadro diferente al que proponemos. Pero para ello sería necesaria una intervención de técnicos o historiadores del arte que no es previsible que se realice sistemáticamente en los próximos tiempos, dado que muchas de nuestras imágenes provienen de obras de importancia secundaria en la escala del gusto artístico, de carácter a veces muy local y de valor poco reconocido. Por otro lado, no cabe duda de que la existencia ya señalada de algunos lugares con importantes cantidades de obras catalogadas siempre distorsionará los trabajos estadísticos que se puedan emprender contando con ellos. La razón de incluir todas estas consideraciones tan inseguras es que, finalmente, permiten hacerse cargo de los rasgos generales del catálogo, aún con todas las dudas que pueden suscitarse en aspectos, como éste, difíciles de afianzar de manera concluyente. Otra razón para incluir estas consideraciones estriba en la posibilidad de establecer comparaciones sobre bases objetivas con los datos correspondientes para otras zonas. Hoy por hoy, esta posibilidad apenas se puede plantear, ya que no existen apenas estudios sistemáticos y exhaustivos comparables. En el capítulo 2.3, sin embargo, podremos hacer una leve referencia a algún estudio sobre algún aspecto particular que nos permite ya afirmar taxativamente la importancia futura de estos trabajos comparativos.

Con todo, en capítulos posteriores simplificaremos los datos cronológicos de manera que el estudio del resto de datos se pueda hacer fácilmente comprensible. Reduiremos así la diversidad de dataciones a sólo períodos de siglos enteros, mediante el recurso de igualar expresiones imprecisas como "mediados del siglo NN" a "siglo NN", y asumiendo el criterio de que las fechas indeterminadas entre un siglo u otro se incorporarán al siglo más avanzado de los dos, a causa del carácter poco innovador de la iconografía en nuestro territorio.

2.3 Soporte

En las fechas en las que realizamos el trabajo de campo, el objetivo primordial consistía en localizar todas aquellas representaciones de temática musical que se conservaran en el País Vasco hasta el año 1600, independientemente del soporte en el que fueron realizadas. En ese momento, optamos por excluir los grabados que pudieran encontrarse en ese marco geográfico incluso aunque hubieran sido realizados con anterioridad a esa fecha. Los motivos por los que se adoptó esta decisión se debieron principalmente al hecho de que los grabados, como objeto esencialmente mueble que son, circulaban con mayor facilidad que la escultura o la pintura, por ejemplo, y su presencia efectiva en un determinado lugar y fecha es más difícil de documentar que en el caso de esas dos otras artes. También tuvimos en cuenta el hecho de que la gran época de la difusión del grabado en nuestro territorio se produjo precisamente a partir del siglo XVII, fechas que se encuentran ya fuera de nuestro límite cronológico. Por otro lado, son escasas las referencias y estudios referentes al libro impreso y al grabado en el País Vasco¹³, y, además, incluso aunque pudiéramos disponer de estudios exhaustivos sobre este tema, nos faltarían todavía trabajos especializados sobre su relación con las cuestiones musicales. En todo caso, la frecuente imposibilidad de demostrar la continuidad de un determinado ítem grabado en un mismo lugar refuerza esta decisión. Somos conscientes, pues, de que aunque este soporte tuvo una enorme influencia sobre la cultura visual de la población de la época moderna, el no poder precisarla más que de una manera genérica nos aconseja dejarlo, de momento, fuera de esta investigación.

Por una razón similar, de nuestra colección se encuentra ausente como medio o soporte también el esmalte, ya que la cantidad de arte mueble de pequeño tamaño existente en la zona es muy limitada; en muchas ocasiones, además, su decoración es no figurativa, lo que, unido a su carácter de objeto susceptible de viajar sin dejar trazas, reforzó nuestra idea de que era conveniente obviar este tipo de material en nuestra investigación. Esto podría extrañar si se tiene en cuenta que cerca de nuestro territorio consta la existencia de algún valioso material de este tipo, como es el caso de la arqueta hispano-árabe de Leyre (s. XI), una pequeña arca de marfil de elefante que actualmente se conserva en el Museo de Navarra en Pamplona y que anteriormente perteneció al Monasterio de Leyre, pero lo cierto es que no hemos encontrado ejemplares similares en la Comunidad Autónoma Vasca¹⁴.

Finalmente, diremos que tampoco hemos considerado el soporte "vidrio". En este caso, las razones son otras: la simple infrecuencia, cuando no escasez, de este tipo de soporte en el País Vasco en general. Como ya hemos visto, la historia eclesiástica de la zona no permite pensar en la existencia de grandes edificios religiosos, que son los que suelen conservar este tipo de material, y nuestros ejemplares se confinarán a los medios más inevitables incluso en los templos más humildes: escultura y

13 -En las fechas en las que se realizaba el trabajo de campo se realizó un estudio previo de los fondos conservados en el Instituto de Estudios Iconográficos *Ephialte*, concretamente sobre una colección de grabados de diversa procedencia, que se estaba procediendo a su inventariado. Desgraciadamente, dicha Institución, sita en Vitoria-Gasteiz fue cerrada al público, y sus fondos se hallan de nuevo preparados para ser inventariados en la Biblioteca de la Universidad del País Vasco. El trabajo que se efectuó mientras se pudo acceder a los fondos de la citada institución no arrojó ningún resultado para los intereses musicológicos de esta investigación, dado que eran de fecha posterior a los límites cronológicos de esta tesis. En la actualidad son propiedad del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz y han sido depositados para su conservación y difusión en la Biblioteca Universitaria de Las Nieves.

14 -Fernández-Ladreda Aguadé, Clara, *La arqueta de Leyre y otras esculturas medievales de Navarra*, Diputación Foral de Navarra (Institución Príncipe de Viana), Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1983.

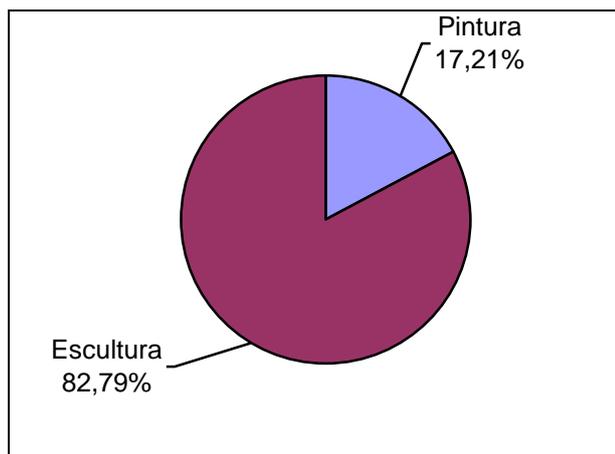
pintura. Aún así, estos dos medios pueden reunir muchas variedades, si atendemos a las técnicas empleadas, sus materiales o su coloración, como veremos.

Así, en cuanto a los soportes y medios/técnicas detectados en nuestra colección, presentamos un esquema ordenado y jerarquizado en el siguiente cuadro, el cual resume de manera sintética los encabezamientos del catálogo en lo referente a este campo:

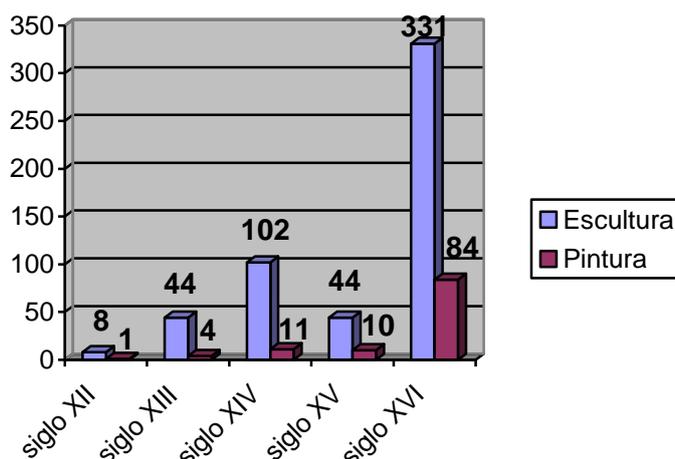
	SOPORTE/MATERIAL		Color (sí/no)	TÉCNICA
Escultura	madera			bajorrelieve relieve talla
	piedra	caliza		
		[arenisca]		
		granito		
		alabastro		
Pintura	madera	tabla	temple óleo grisalla	
	piedra	[muro]	temple grisalla	
	lienzo		óleo	

Según este cuadro-resumen, y a tenor de los datos obtenidos en nuestro trabajo de campo, parece que, dentro de cada una de estas dos grandes artes de la pintura y la escultura, la pintura en óleo sobre tabla y la escultura en piedra, fundamentalmente en piedra caliza, fueron los soportes más empleados para dar una presencia visual a la música en el País Vasco (o, al menos, son los que más fácilmente han podido sobrevivir hasta nuestros días). También fueron empleados otros materiales, desde luego, aunque en menor medida: pintura mural, pintura de grisalla sobre madera, escultura de madera policromada y sin policromar, y otros relieves en distintos tipos de piedra como granito o alabastro.

Veamos ahora el detalle cuantitativo, que nos permitirá dibujar con precisión las características de estos soportes y los medios empleados para darles forma. Un primer acercamiento ya nos indica la neta superioridad de la presencia musical en la escultura sobre la que aparece pintada, con 529 ítems en aquel soporte, (de 639), frente a los 110 ejemplares pintados. Dicho de otro modo: por cada imagen musical pintada tenemos casi cinco esculpidas:



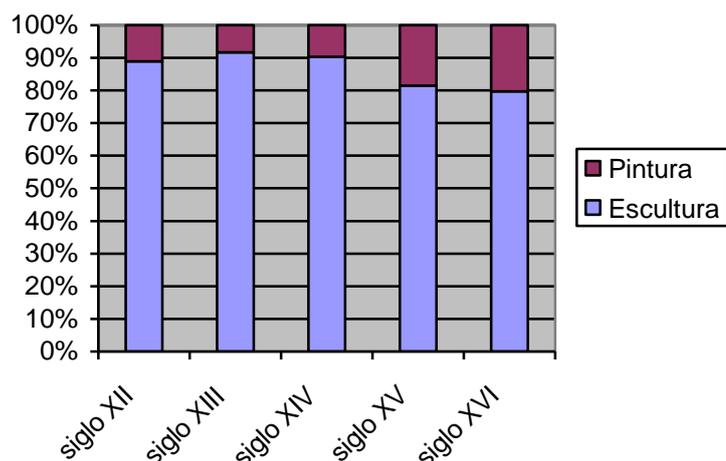
No resulta fácil explicar esta diferencia, al menos de modo global. Podríamos pensar que la pintura es más frágil y así, ciertamente, resulta que en los períodos más lejanos de nuestra cronología esta desproporción se agudiza, mientras que se acorta en los más cercanos. Lo podemos comprobar a continuación¹⁵:



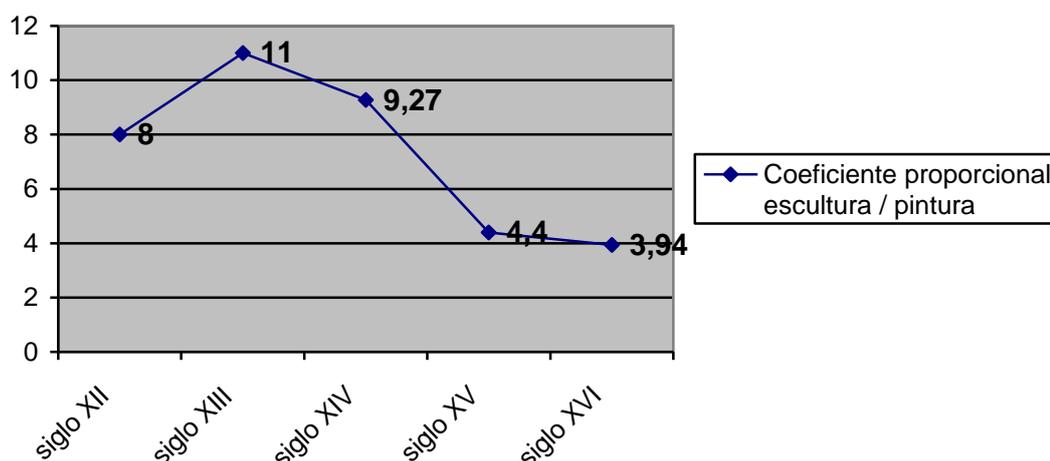
Pero esta explicación no tendría por qué ser la única, ya que no excluye el hecho de que quizás, simplemente, la pintura se utilizó menos. Sin poder pronunciarnos, sí podemos sintetizar de manera visualmente muy expresiva la evolución de la proporción entre imágenes esculpidas y pintadas a lo largo de nuestra cronología, mostrándose con claridad cómo se produce una mayor presencia de la pintura a medida que avanza la fecha de las obras¹⁶:

15 -Con el fin de no complicar excesivamente la presentación de estos datos, los ítems de cronología dudosa entre el final de una centuria y el comienzo de la siguiente los hemos incluido en la segunda, puesto que, en general, el País Vasco no fue muy rápido en asimilar los estilos y las tendencias artísticas.

16 -En los casos de datación dudosa entre el final de una centuria y el comienzo de la siguiente, hemos decidido contabilizarlos en la fecha más avanzada entre las dos, debido a la tendencia general ya conocida según la cual el País Vasco no fue una zona en la que los nuevos estilos artísticos se asimilaran con rapidez.



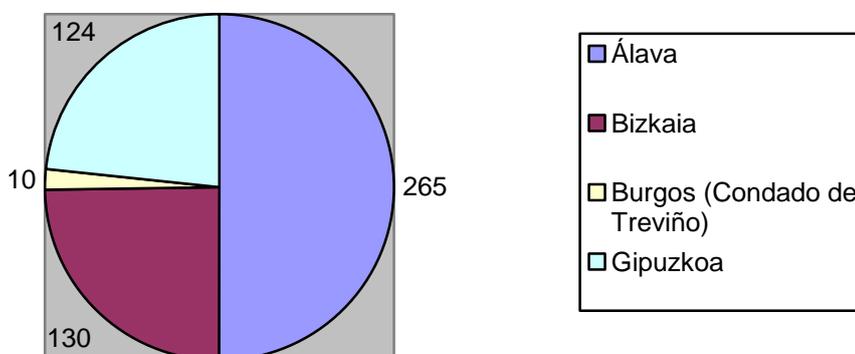
Es decir, estableciendo los siguientes coeficientes proporcionales al dividir la cantidad de esculturas de un siglo por la cantidad de pinturas del mismo:



Así, confirmamos que hasta el siglo XV, por cada imagen musical pintada podíamos encontrar entre 8 y 11 imágenes esculpidas, mientras que en los siglos XV y XVI esta cantidad se reduce a aproximadamente 4 esculturas por cada pintura (es decir, a menos de la mitad). Sin que el predominio de la imagen esculpida fuera nunca sustituido por el de la imagen pintada, el siglo XV marca, pues, un fuerte cambio de tendencia, caracterizado por una mayor presencia de esta última, mientras que en el período anterior predominaba de modo absoluto la imagen esculpida. Sin duda, de haber contado en nuestra colección con la poco visible y difícilmente documentable circulación de imágenes impresas, este gráfico marcaría todavía más las diferencias entre ambos períodos, que no por casualidad coinciden con el cambio entre dos grandes "eras" históricas: la Edad Media y el Renacimiento.

2.3.1. Escultura

Los 529 ejemplares esculpidos que hemos incorporado a nuestro catálogo se encuentran distribuidos geográficamente como sigue:



En términos porcentuales, esto significa que la escultura de tema musical se distribuye en el País Vasco de la siguiente manera:

Territorio	Porcentaje
Álava	50,09
Bizkaia	24,57
Burgos (Condado de Treviño)	1,89
Gipuzkoa	23,44

Es decir, Álava conserva prácticamente la mitad de toda la escultura de tema musical catalogada, mientras que la otra mitad se reparte en partes casi iguales entre Bizkaia y Gipuzkoa. La pequeña diferencia hacia abajo de esta última se completa con la pequeña aportación de Burgos (Condado de Treviño). Recordamos aquí que el porcentaje de todas las piezas era, según hemos visto en el capítulo 2.1.1.:

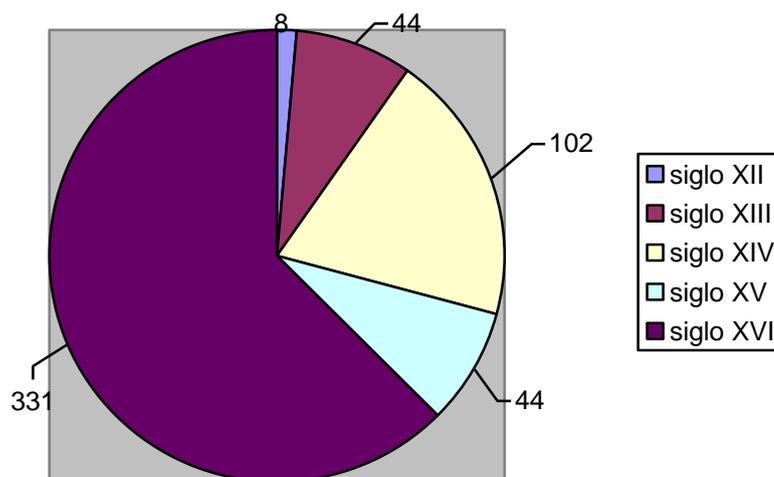
Territorio	Porcentaje
Álava	47,1
Bizkaia	29,89
Burgos (Condado de Treviño)	1,72
Gipuzkoa	21,28

Por lo tanto, podemos concluir que, en cuanto a su distribución geográfica, la escultura de tema musical sigue aproximadamente las pautas generales de la colección, con sólo leves desviaciones al alza en el caso de Álava y Gipuzkoa, y a la baja en Bizkaia (es decir, que en Álava y Gipuzkoa hay más

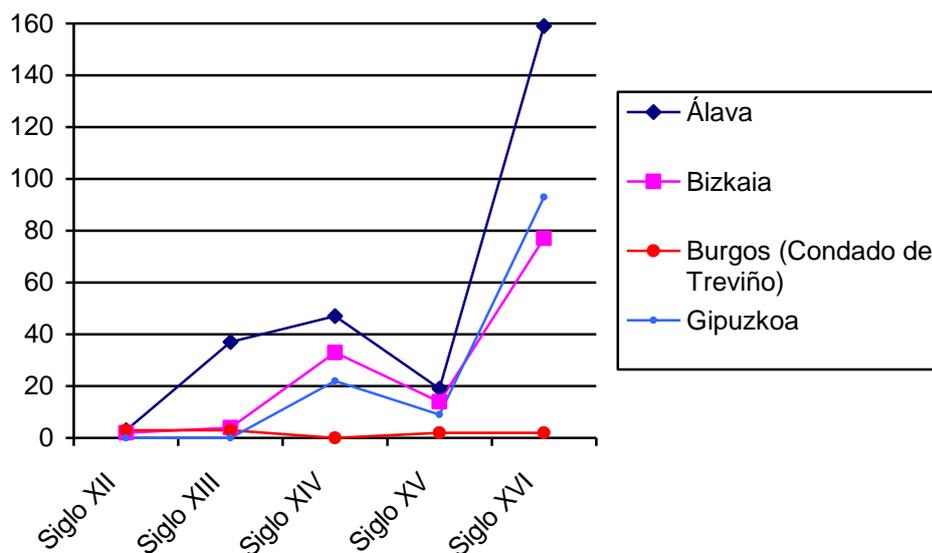
escultura de la media, mientras que en Bizkaia hay menos). Esto significa, nuevamente, que existe una sobrerrepresentación de Álava (con el 40,42 % de la extensión de todo el territorio estudiado), un equilibrio de Bizkaia en cuanto a la relación entre su extensión y su cantidad de escultura conservada, y una subrepresentación de Gipuzkoa y Burgos (Condado de Treviño).

En cuanto a su datación, encontramos piezas esculpidas desde comienzos del siglo XII, al que pertenecen 8 de los casos que hemos estudiado. A partir de esta fecha y según vamos avanzando en el tiempo, tal y como podemos apreciar en el gráfico que incluimos a continuación, el número de piezas esculpidas va aumentando progresivamente, llegando a alcanzar los 44 ejemplares en el siglo XIII, y 102 en el siglo XIV. La cantidad de ítems se quintuplica entre el inicio de la colección en el siglo XII y el siguiente siglo, aunque esta diferenciación sea arbitraria, porque si bien la cronología avanza, el estilo y la temática se mantuvieron. Los 102 ejemplares del siglo XIV, ahora con mayores especificidades distintivas, suponen de hecho la duplicación de todos los ejemplares conservados hasta ese momento.

Este espectacular crecimiento, que multiplica la presencia del tema musical en la escultura medieval, se invierte en el siglo XV, que, con sus 44 ejemplares, nos devuelve exactamente a la misma situación que teníamos en el siglo XIII. Finalmente, es en el siglo XVI cuando se producirá la gran eclosión de la escultura de tema musical, ya que a esta fecha corresponden 331 ítems, es decir, más del 60 % de las 529 esculturas localizadas (el 62,6 %).



Tal y como podemos observar en el gráfico que incluimos a continuación, esta curva cuya tendencia global es hacia el ascenso según vamos avanzando en la cronología se da no sólo en el conjunto de la geografía estudiada sino también en todos los territorios que la componen (dejando aparte a Burgos, cuyas cantidades son a este respecto tan pequeñas que no podemos considerarlas significativas). No obstante resulta muy significativo el hecho de que en el siglo XV dicha curva se invierte, también para todos los territorios para dejar paso en el siglo XVI a esa auténtica eclosión escultórica que le distingue, desde el punto de vista cuantitativo, ya que en esa centuria hemos catalogado más de 331 representaciones, cuando en la centuria anterior la cifra era tan sólo de 44.



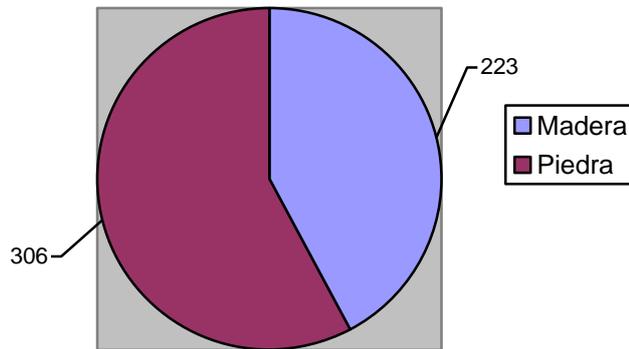
También destacamos de este gráfico el hecho de que el incremento general del arte escultórico en el territorio vasco viene precedido por un incremento en Álava, que avanza en el siglo XIII lo que será la tendencia general en el siglo XIV. Como Álava es también el territorio donde más piezas hay en total, y donde la eclosión del siglo XVI más se hace notar, esto nos lleva a destacar su papel como “líder” en lo referente a la escultura de tema musical.

Estos datos son congruentes con la historia del arte en el País Vasco; en general; la iconografía musical no parece, pues, ajena al desarrollo del resto de la actividad artística en este territorio. Esto nos hará relativizar los resultados que, de modo global, obtengamos de nuestra investigación, no tanto en lo que se refiere a la propia imagen en sí, sino a su relación con la realidad de la actividad musical viva contemporánea.

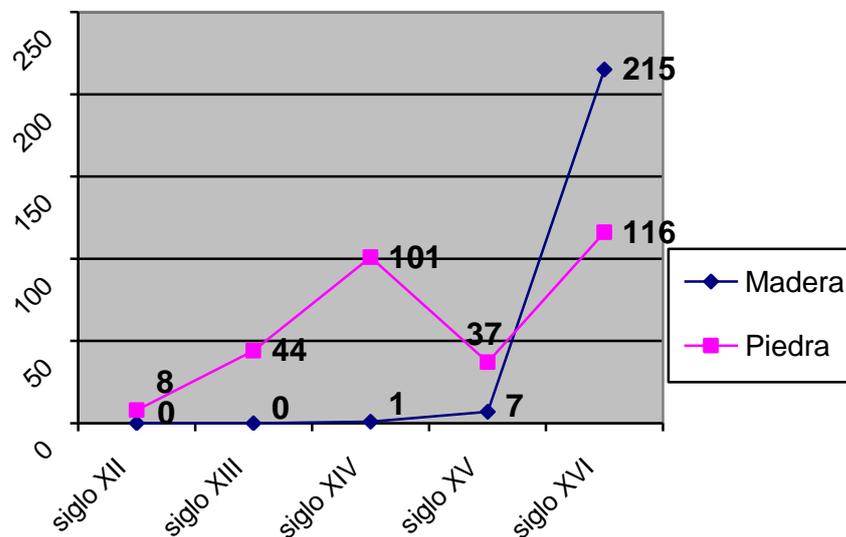
Por otro lado, tal y como ya hemos comentado con anterioridad, en el apartado dedicado a la escultura hemos creído conveniente distinguir además, y en primer lugar, las siguientes tipologías, según el material empleado: escultura en madera o en piedra, generalmente en piedra caliza, aunque también en granito o alabastro. La presencia de arenisca nos resulta también indubitable como material, aunque al no haberlo podido incluir sistemáticamente en el catálogo nuestras apreciaciones personales sobre esta cuestión, a causa de la imposibilidad de su estudio en condiciones tecnológicamente adecuadas, no la hemos pormenorizado (de hecho, la indicación en nuestro catálogo del material constituyente del soporte proviene en muchos casos de la bibliografía). Este estado de cosas se justifica, además, por el hecho de que nuestro interés principal es la iconografía musical, y sólo subsidiariamente hemos prestado atención a los aspectos materiales de los objetos catalogados.

Como se podrá apreciar en los siguientes gráficos, en el País Vasco el soporte más abundante para la iconografía musical esculpida es la piedra, lo que se contrapone a la abundancia de la escultura en madera durante el siglo XVI. Este es sólo el siguiente soporte más frecuente, y se utilizó generalmente en tallas exentas o relieves integrados en un edificio religioso formando escenas de temática diversa.

En concreto, la distribución de estos materiales es como sigue:



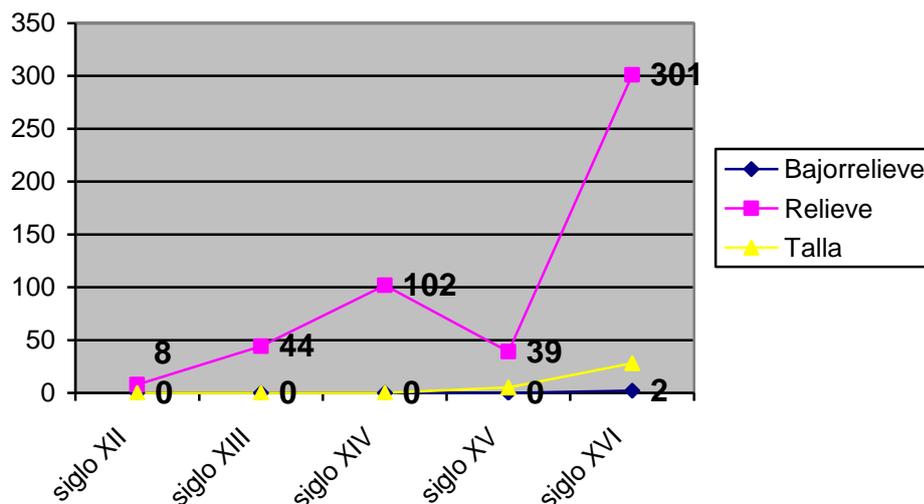
que se distribuye cronológicamente de la siguiente manera:



Como es fácil observar, aunque el predominio de la escultura en piedra es completo durante toda la cronología, el siglo XVI escapa a esta tendencia general. Este hecho está ligado sin duda a la profusión del retablo, ligado a su vez a la enorme acción pastoral de la Contrarreforma, y a la propia evolución económica de los cabildos y parroquias del País Vasco que favorecieron el arrasador desarrollo de la escultura en madera de tema religioso en aquel momento.

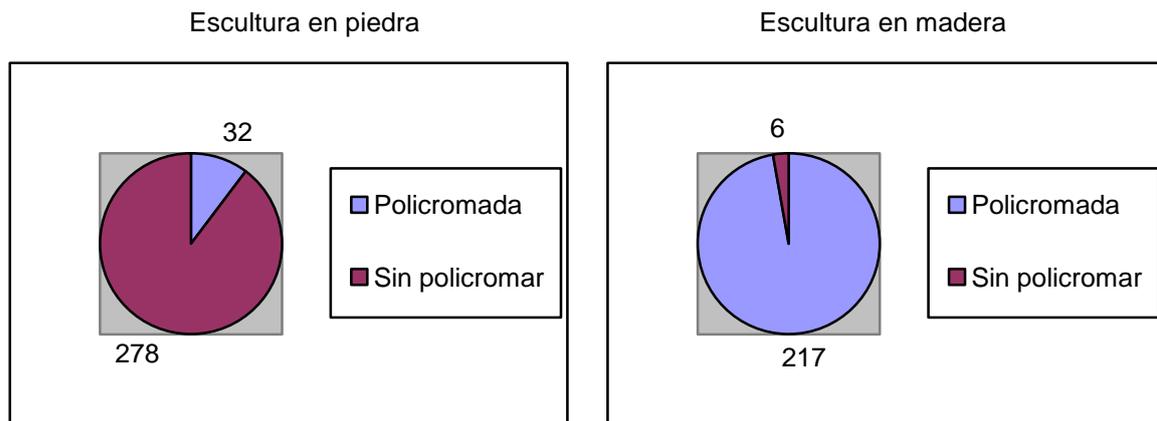
En segundo lugar, distinguimos cómo cualquiera de estos dos materiales básicos, piedra o madera, pudo ser tratado con una de las tres técnicas básicas reconocidas para el trabajo escultórico: bajorrelieve, relieve y talla¹⁷. Encontramos así la siguiente distribución cronológica:

17 -Corrado Maltese, *Las técnicas artísticas*, Manuales Arte, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 10-18.



Estos datos hablan por sí mismos: el bajorrelieve, con sólo dos ejemplares en total, tiene una presencia meramente testimonial en el catálogo, siendo la técnica predominante el relieve, con 493 ejemplares (es decir, con el 77,15% de toda la colección, y el 93,37% de toda la escultura que contiene). Este predominio de la escultura en relieve va ligado a la difusión de la escultura arquitectónica en la Edad Media, y a la de retablos, en la época posterior. En ambos casos las figuras quedan sujetas a un fondo y a un marco que limita considerablemente su desarrollo volumétrico y su perspectiva, y en general, aunque no siempre, suelen formar parte de programas iconográficos complejos. La escultura exenta, por su parte, tiene también una escasa presencia en la colección, pero lo que resulta más significativo, a nuestro juicio, es que ésta no tiene comienzo hasta el siglo XV, hallándose totalmente ausente en los períodos anteriores. Esto nos confirma de nuevo el gran cambio cultural que supuso la llegada al País Vasco del arte del Renacimiento, que parece que influyó incluso en la imagen visual de la música. El posterior incremento de tallas exentas en el siglo XVI no hace sino reforzar esta impresión (aunque no podemos olvidar tampoco que una cantidad significativa de ellas, que no podemos precisar con certeza, formaba parte de obras complejas de las que fueron despiezadas).

Por último, observamos que cualquiera de estas esculturas, fuera en madera o piedra, o se le aplicara una técnica escultórica u otra, pudo llevar, o no, policromía (que en muchos casos no habrá llegado hasta nosotros). En nuestro trabajo de campo ya distinguimos entre las piezas escultóricas conservadas con ella; lo que arroja en conjunto el resultado siguiente: 278 piezas no parecen conservar trazas de coloración, frente a 251 que sí la conservan. Separando las piezas de madera, que recibieron pintura y la han conservado con más frecuencia, tenemos los siguientes datos:



Como se ve, respecto a la policromía (y teniendo en cuenta las prevenciones necesarias relativas a la dificultad de acceso en la distancia precisa, conservación, y utillaje tecnológico para el análisis químico necesario) piedra y madera se encuentran en relación opuesta: la escultura sobre piedra no presenta (o no conserva) en la mayoría de los casos su color, mientras que en la escultura en madera lo excepcional es encontrarla sin pintar. Somos conscientes, con todo, de que muchas de las piezas que hoy aparecen sin pintar estuvieron policromadas en épocas pasadas. Es el caso de las portadas de Santa María en Vitoria-Gasteiz o en la Parroquia de San Pedro de la misma localidad, donde pudimos comprobar cómo aún conservaban pequeños restos de pigmentación sobre los que, sin embargo, no podemos extraer ninguna conclusión. Por lo tanto, estas consideraciones requieren ser sumidas “cum granu salis”.

En suma, en lo referente a la escultura, las imágenes musicales esculpidas más frecuentes son las datadas en el siglo XVI, que, gracias a la difusión del arte del retablo en madera, culmina una tendencia progresiva al aumento de este tipo de piezas sólo interrumpido en el siglo XV. En conjunto, es más frecuente el uso como soporte de la piedra que el de la madera, aunque el siglo XVI se distingue precisamente por su imponente profusión de escultura en este último material. En general, las esculturas que hemos catalogado utilizan la técnica del relieve, existiendo muy pocas esculturas exentas; las pocas que existen se datan en los siglos XV y XVI, y una parte de ellas no era en origen, hablando con propiedad, “exenta”, en tanto que probablemente formaba parte de obras de mayor envergadura y programas complejos. Esto último lleva a pensar en la pobreza del ajuar de los templos de la época anterior, correspondiente a un territorio cuyo desarrollo económico estaba muy limitado a ciertos núcleos poblacionales, y cuya cristianización parece deficiente hasta, precisamente, el gran movimiento contrarreformista del siglo XVI.

Un último aspecto nos parece reseñable en lo referente al soporte o material empleado en nuestras imágenes: la hipotética diferenciación del soporte material ligada a la temática o contenido de las imágenes de que se trate, que consta en nuestro campo 'escena'. Indudablemente, la temática representada está en relación con el soporte pero sólo indirectamente, en tanto que determinados temas iconográficos en relieve se presentaban habitualmente en interiores o exteriores de edificios, o son más propios de unas etapas cronológicas que de otras en las que la distribución de los soportes es también diferente. Por ejemplo, el tema iconográfico de "los Ancianos del Apocalipsis" no suele aparecer en retablos (es decir, en madera), y sí en portadas (es decir, en piedra); a la inversa, el soldado que hace

sonar un instrumento en el cortejo del Calvario, salvo el caso excepcional de la ficha 579, procedente del Convento de la Santa Cruz de Vitoria-Gasteiz), no suele aparecer en portadas de edificios (y por tanto, en piedra), pero sí lo hace habitualmente en retablos, como igualmente sucede con los temas de santos doctores o padres de la Iglesia, y en menor medida "El rey David". Un análisis de nuestros datos permitirá afinar más esta hipótesis que establece la relación entre soporte y tema, y tiene como consecuencia que los aspectos musicales, o los instrumentos musicales que catalogamos, vengan condicionados también por el material empleado en su confección.

Así, establecemos la siguiente tabla de temas iconográficos en relación con el soporte empleado:

Escena	Escultura en piedra		Escultura en madera	
	policromada	sin policromar	policromada	sin policromar
Alegoría de La Fortuna	0	2	0	0
Alegoría de La Lujuria	0	1	0	0
Alegoría de La Música	0	0	2	0
Alegoría de Las Virtudes	0	0	2	0
Ancianos del Apocalipsis	5	3	0	0
Ángel o ángeles músicos ¹⁸	1	45	15	0
Anunciación a los pastores y adoración	0	6	25	1
Anunciación a María	0	7	2	0
Anuncio del mensaje evangélico	0	0	0	8
Árbol de Jesé	0	2	0	0
Asunción de María	0	7	4	0
Cacería	0	4	0	0
Calvario	0	0	7	0
Camino del Calvario	0	3	27	2
Ciclo mariano	21	0	0	0
Cordero místico	0	1	0	0
Coronación de la Virgen	2	6	4	0
Cortejo	0	11	0	0
Cristo en majestad; Padre eterno	0	6	0	0
Danza fantástica	0	4	0	0
Escena fantástica	3	10	8	0
Grutescos	0	5	9	0
Heráldica	0	64	0	0
Juglaría	0	9	0	0
Juicio final	0	6	8	0
Monjes músicos	0	4	0	0
Músico, músicos ¹⁹	1	19	3	0
Natividad	0	1	0	0
Pastor músico ²⁰	0	3	0	0
Prendimiento de Jesús	0	0	4	0
Presentación de Jesús en el Templo	0	0	5	0
Resurrección de Jesús	0	0	6	0
Rey David	1	2	18	0
San Agustín	0	1	14	2
San Ambrosio	0	0	4	1
San Andrés	0	0	3	0

18 -Representados como escena independiente, es decir, sin formar parte aparentemente de una escena mayor.

19 -Representados como escena independiente, es decir, sin formar parte aparentemente de una escena mayor.

20 -Representados como escena independiente, es decir, sin formar parte aparentemente de una escena mayor.

Escena	Escultura en piedra		Escultura en madera	
San Antonio Abad	0	1	18	0
San Felipe Neri	0	0	1	0
San Gregorio	0	0	4	0
San Jerónimo	0	1	3	0
San Jorge	0	0	1	0
San Miguel	0	2	2	0
San Cristóbal	0	1	0	0
Santa Águeda	0	0	1	0
Santa Cecilia	0	2	0	0
Santiago	0	0	2	0
Traslado del Arca de la alianza a Jerusalén	0	0	1	0
Trinidad	0	13	0	0
Virgen con el Niño; <i>Maria Lactans</i>	0	6	8	0
Visitación	0	0	2	0

La lectura de esta tabla, interesante en sí misma, requiere sin embargo eliminar aquellos temas iconográficos o escenas con una frecuencia de aparición demasiado baja como para extraer consecuencias. Por ejemplo, el "Traslado del Arca de la alianza a Jerusalén" solamente aparece en un caso, y por lo tanto, no nos autoriza a concluir nada. En esta misma situación se encuentran los siguientes temas o escenas:

Escenas con pocos ejemplares
Alegorías de La Fortuna, de La Lujuria, de La Música, y de Las Virtudes
Árbol de Jesé
Cacería
Cordero místico
Danza fantástica
Monjes músicos
Natividad
Pastor músico
Prendimiento de Jesús
Presentación de Jesús en el templo
Resurrección de Jesús
Traslado del Arca de la alianza a Jerusalén
Visitación

Las escenas catalogadas con el tema de 'Ancianos del Apocalipsis', tal y como habíamos previsto, no aparecen más que en piedra, mientras que los ángeles músicos, en cambio, se reparten bastante equilibradamente en piedra y en madera (aunque con el significativo matiz de que, en piedra, es siempre sin policromar, y en madera, siempre policromada). Este último caso se reproduce, aunque con otras proporciones, en los casos de las escenas de la 'Anunciación a los pastores', de la 'Anunciación a María', de la 'Asunción', 'Juicio final', 'Virgen con el niño-Maria Lactans'.

Encontramos también temas o escenas "ubicuos", es decir, que pueden aparecer en cualquier soporte o medio: 'Ángel o ángeles músicos', y 'Coronación de la Virgen'. Finalmente, los temas o escenas que se asocian claramente con un soporte o medio son los siguientes:

Escenas asociadas a un tipo de soporte en particular			
Piedra	Piedra sin policromar	Madera policromada	Madera sin policromar

policromada			
Ciclo mariano	Cortejo	Calvario	Anuncio del mensaje evangélico
	Cristo en Majestad-Padre eterno	Camino del Calvario ²¹	
	Heráldica	Rey David	
	Juglaría	Santos ²²	
	Trinidad		
	Músico, músicos		

Así pues, en escultura, los materiales más "neutros", es decir, que no se asocian con escenas o temas, son la piedra policromada y la madera sin policromar. Como se trata de materiales infrecuentes en la colección, según ya hemos visto (la piedra policromada supone el 10,32 % de las piezas esculpidas en piedra, mientras que la madera sin policromar supone el 2,69 % de las piezas en madera, y en conjunto, ambas representan el 7,13 % de toda la colección), estos datos podrían quizás no ser totalmente significativos. Sin embargo, la piedra sin policromar y la madera policromada se separan tan radicalmente de aquellos otros dos soportes, que optamos por asumir que, efectivamente, se trata de soportes que en sí mismos implican ya una determinada temática o que, al menos, estaban vinculados a determinados temas. Ello no dejará de redundar sobre los elementos musicales catalogados, puesto que, como sabemos, cada uno de estos temas o escenas suele incluir, por ejemplo, determinados instrumentos y no otros.

También podemos comprobar la asociación entre soporte y contenido musical a través del personaje que aparece en cada escena musical catalogada. Así, podemos establecer la siguiente tabla²³:

PERSONAJE	ESCULTURA EN PIEDRA	ESCULTURA EN MADERA
Ángel	124	29
Animal	9	12
Figura fantástica o mitológica	13	5
Figura humana	89	100
Instrumento representado sin intérprete	52	49
<i>Putti</i>	23	27
Santos o temas morales o alegóricos	3	18

21 -También puede darse en otros soportes, aunque predomina abrumadoramente el soporte 'madera policromada'

22 -Agrupamos aquí los santos "identificables", como San Agustín o San Antonio Abad, pues hay también santos sin atributo, que se encuentran en situación diferente.

23 -Las categorías en que hemos agrupado a los personajes de nuestro catálogo no son aquí excluyentes. Por ejemplo, un "grifo" figura tanto entre las figuras fantásticas como entre los animales.

Esto nos indica que, tanto en piedra como en madera, los personajes musicales son, fundamentalmente, ángeles y seres humanos, aunque en relación inversa (más ángeles en piedra, y más seres humanos en madera). Los instrumentos representados en solitario, sin intérprete, tienen una presencia similar en ambos soportes, aunque proporcionalmente son más frecuentes en la escultura en madera que en piedra (20,41 % en el primer caso, y 16,61 % en el segundo); atribuimos esta diferencia a la abundancia de instrumentos musicales colocados como elemento decorativo en grutescos, cenefas, guirnaldas y otras ubicaciones habituales en retablos, en cuyo caso, además, suelen aparecer duplicados por razones de simetría visual (por ejemplo, colocando dos aerófonos cruzados en aspa, como podemos ver en nuestros ejemplares nº 14 y 15). Hay que señalar también que si añadiéramos los *putti* a los ángeles, por su común condición de seres alados y habitantes sonoros de los cielos, constituirían el personaje musical por excelencia de la escultura en madera, superando incluso a las figuras humanas (este resultado se modificaría levemente si junto a las figuras humanas incluyéramos, por su común apariencia visual, a los santos).

Señalamos algunos casos significativos en un nivel mayor de detalle: por ejemplo, entre los animales, el cerdito que acompaña a San Antonio Abad no aparece nunca en piedra (comprensiblemente, porque suele figurar en retablos o esculturas exentas en interiores), y el león, que hemos localizado en 4 ocasiones, solamente lo encontramos esculpido en madera (aunque, a diferencia del caso anterior, no es extraño a la escultura en piedra). El asno, comprensiblemente, sólo aparece en piedra (una vez), como igualmente la quimera. Es de destacar también que dentro de nuestra colección la sirena aparezca tanto en piedra como en madera (dos veces en cada caso). En cuanto a los personajes fantásticos, la mayoría de ellos los hemos encontrado esculpidos sólo en piedra, mientras que los santos instrumentistas, que figuran en nuestro catálogo siempre en pequeña cantidad, cuando están esculpidos lo están en madera.

En cuanto a las figuras humanas esculpidas, su subclasificación arroja los siguientes resultados significativos: la mayor parte son figuras de género masculino, pero las mujeres se hallan completamente ausentes en la escultura en madera. Atribuimos esta ausencia de mujeres músicas esculpidas en madera al hecho de la desaparición cronológica del tema de la juglaresa en época moderna, ya que normalmente este tema aparecía en la escultura arquitectónica (por lo tanto, en piedra). En este hecho también parece haber incidido el azar, ya que no hemos encontrado ninguna imagen del personaje femenino asociado con la música por excelencia, Santa Cecilia, en madera, y este hecho no parece explicarse, como el anterior, por una pérdida general del tema en la época en que la escultura en madera tenía su mayor esplendor, sino, en todo caso, por lo poco habitual de la invocación a esta santa como patrona de templos modernos.

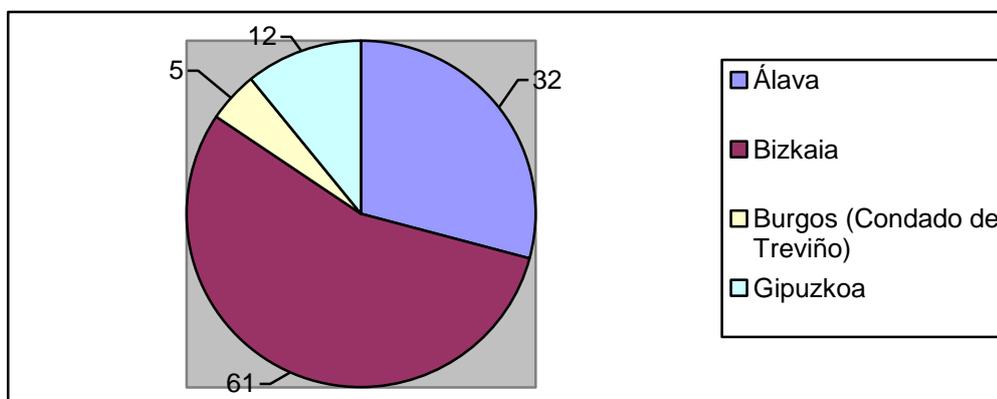
Dejando aparte términos genéricos, como "hombre adulto" o "músico", cabe señalar que los personajes esculpidos en piedra son mucho más diversos que en madera, existiendo muchas más sub-tipologías en aquel soporte: ancianos, cazadores, monjes o clérigos, juglares, pastores, salvajes, santos o soldados, principalmente. En cambio, en madera las tipologías de personajes están mucho más definidas, con soldados a la cabeza, y santos, pastores y el Rey David como músicos principales. Ciertamente, estas tipologías en madera son mucho más repetitivas, en tanto que aparecen muchas más veces, mientras que los personajes músicos en piedra, al estar más diversificados tienen, lógicamente,

menor frecuencia de aparición. Así por ejemplo, los soldados músicos que aparecen esculpidos en piedra son sólo tres, mientras que en madera hemos encontrado hasta 29 (la diferencia se debe, sin duda, a la ubicuidad del tema del Vía Crucis en retablos, donde aparece con frecuencia un soldado músico acompañando el cortejo).

Para finalizar, señalaremos los personajes que aparecen solamente en un soporte, y que por tanto se asocian firmemente a él: juglares y juglaresas, cazadores, y reyes (exceptuando el Rey David), en piedra. El resto pueden aparecer tanto en piedra como en madera. Este fenómeno de la asociación exclusiva entre un personaje y un soporte solamente se produce en piedra.

2.3.2. Pintura

La cantidad de ejemplares recogidos en este apartado asciende a 110, lo que representa el 17,21 % del total de piezas catalogadas. Su distribución geográfica es la siguiente:



Como se ve, los resultados son muy diferentes de los que ofrecía la escultura: la pintura no sigue la tendencia general de la colección. Efectivamente, si comparamos nuevamente los porcentajes correspondientes, obtendremos la siguiente tabla:

Territorio	Porcentaje del territorio en toda la colección	Porcentaje de piezas pintadas
Álava	47,1	29,09
Bizkaia	29,89	55,45
Burgos (Condado de Treviño)	1,72	4,54
Gipuzkoa	21,28	10,9

Si hacemos nuestra comparación respecto a la extensión de los territorios correspondientes, también obtendremos unos resultados que implican una distribución de la pintura independiente de la superficie considerada:

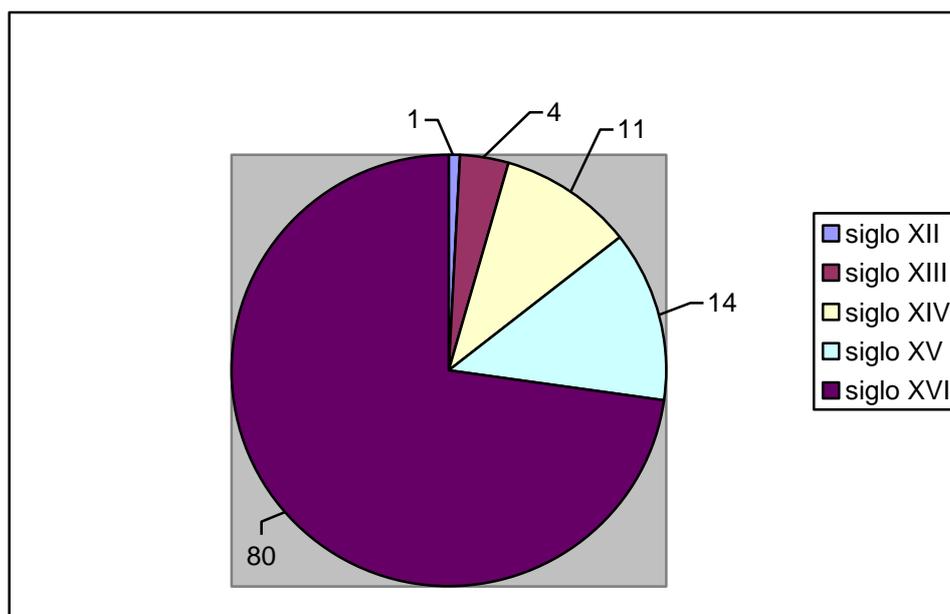
Territorio	Porcentaje de superficie del territorio	Porcentaje de piezas pintadas
Álava	40,42	29,09
Bizkaia	29,50	55,45
Burgos (Condado de Treviño)	3,47	4,54
Gipuzkoa	26,35	10,9

Comprobamos así que el soporte "pintura" está ampliamente presente en Bizkaia, mientras que en Álava y Gipuzkoa resulta mucho más infrecuente. Ciertamente, cuando se trata de pintura, todos los territorios se apartan de la tendencia general: Álava y Gipuzkoa presentan una cantidad proporcionalmente muy baja de pintura, mientras que Bizkaia se encuentra exactamente en el caso

opuesto. Pareciera como si, en temas musicales, Bizkaia fuera un territorio "de pintura", mientras que Álava y Gipuzkoa lo fueran "de escultura", y bien podríamos decir que así parece, si no fuera porque esta generalización ocultaría el hecho de que todos los territorios aportan ítems en los dos tipos de soporte. En realidad, lo que detectamos aquí no es el dato absoluto, sino las diferencias comparativas, y en este nivel sí que podemos decir que Bizkaia aporta proporcionalmente a la colección mucha más pintura, frente a Álava y Gipuzkoa, que aportan proporcionalmente mucha más escultura. También es necesario tener en cuenta que la riqueza pictórica de Bizkaia depende de la existencia de poderosas instituciones de conservación patrimonial, las cuales, a su vez, se alimentaron en sus inicios del coleccionismo privado ligado a la industrialización, que consumía pintura y no escultura.

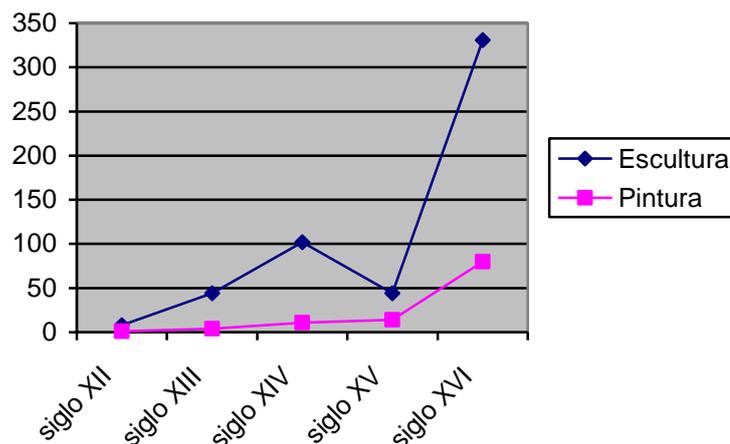
Sólo nos queda por reiterar, pues, para concluir esta parte, que el comportamiento del soporte "escultura" y el del soporte "pintura" es opuesto: aquel sigue la tendencia general, y éste se opone a ella. Se trata de una afirmación que se puede explicar matemáticamente, ya que la cantidad de piezas esculpidas es mucho mayor que la de piezas pintadas (529 frente a 110, respectivamente). Es decir, como la cantidad de ítems pintados es baja en total (las piezas pintadas suponen el 17,21 % del catálogo), esta divergencia no contradice las opciones matemáticamente posibles en el conjunto de la colección.

En cuanto a su datación, estas 110 imágenes se distribuyen de la siguiente manera²⁴:



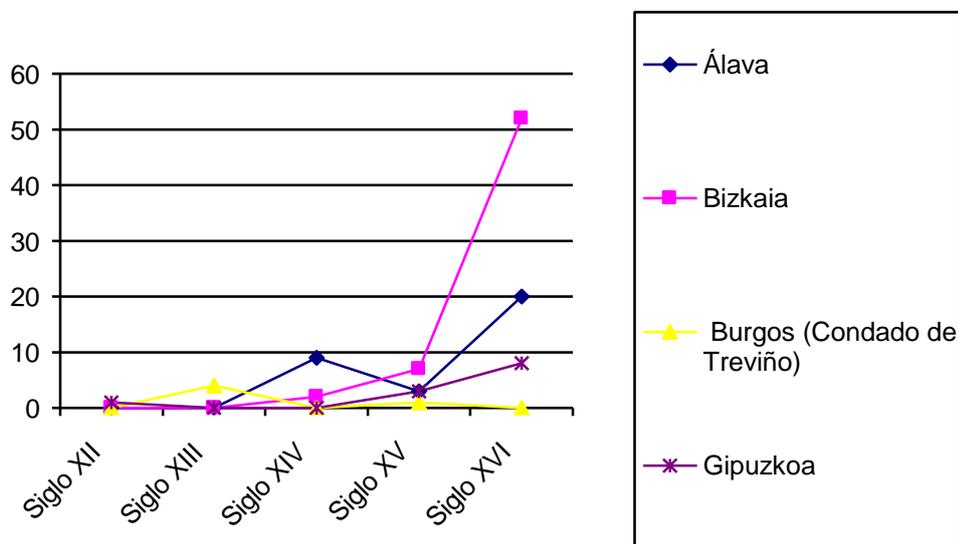
Esta distribución cronológica de las obras pintadas de nuestro catálogo no es tendencialmente muy diferente de la que corresponde a las obras esculpidas: en ambos casos hay una gran cantidad de producción concentrada en el siglo XVI, producción que viene creciendo desde unos tímidos comienzos en el siglo XII. Podemos verlo en el siguiente gráfico comparativo:

²⁴ -Esta distribución incluye las dos copias modernas de originales del siglo XIV.



La diferencia principal es que el aumento de obras pintadas de tema musical es más gradual que el de la escultura, con su ya mencionada disminución en la escultura del siglo XV, y que en pintura es algo así como un mero "estancamiento". Dada la proporcionalmente menor cantidad de pintura, el conjunto de ambos soportes dibuja una curva más semejante a la de la escultura, como ya hemos visto en el capítulo correspondiente (2.3.1.). La pintura mantiene también en este aspecto, pues, unas características propias y distintivas.

Efectivamente, cuando observamos la distribución cronológica de este soporte según los diferentes territorios que estudiamos, esta especificidad de la pintura se hace más patente, aunque sólo hasta el siglo XV: el crecimiento en la producción de pintura entre este siglo y el siguiente es también espectacular, como en el caso de la escultura. Podemos deducirlo del siguiente gráfico:



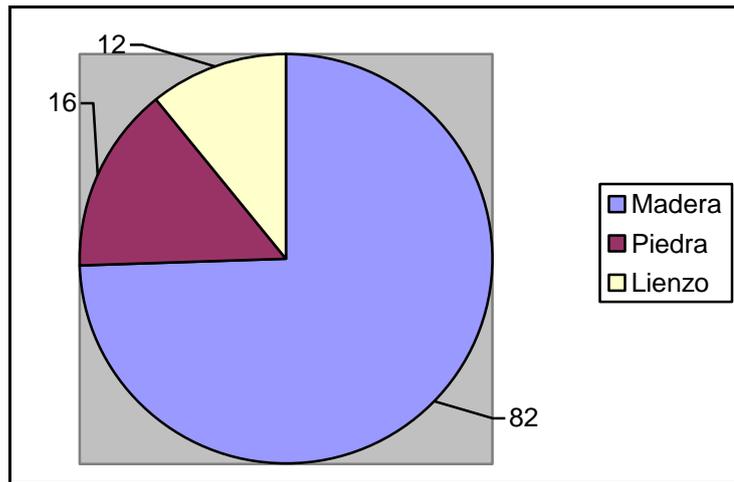
Se puede observar cómo en ninguno de los territorios se sigue esa línea de progreso constante en la cantidad de obras pintadas hasta el siglo XVI (incluso con su retroceso en el siglo XV), a diferencia de lo que se ha podido constatar en el epígrafe dedicado a la escultura. Por otro lado, queda patente la poca difusión de las artes pictóricas en el País Vasco en nuestras tres primeras centurias, con excepciones puntuales para alguno de los territorios. Es el caso de una pintura que apareció

accidentalmente en una viga bajo el hastial del coro del Santuario de la Antigua en Zumarraga (Gipuzkoa) y que se ha datado, a falta de posteriores estudios, como de finales del siglo XII, siendo por tanto la primera representación iconográfico-musical pictórica de la C.A.P.V.²⁵. Al siglo XIII corresponden las cuatro representaciones de ángeles músicos que se hallan en la tabla de San Andrés en el Despacho Presidencial de la Diputación de Burgos, procedentes de la localidad de Añastro (Condado de Treviño); en el resto de nuestro territorio, para lo que al siglo XIII se refiere, no se ha localizado ningún ejemplar más. En el siglo XIV la pintura se concentra en el territorio de Álava, donde se conservan ejemplares de temática musical en el magnífico conjunto de pinturas en la bóveda de la localidad de Alaiza (fichas 9-12 del catálogo) y las pinturas murales en el muro del ábside de la parroquia de la Natividad de Nuestra Señora de Añúa (fichas 17-18 del catálogo; fuera de Álava, solamente encontramos dos piezas, las dos procedentes del también magnífico retablo de Pere Nicolau conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, que, no obstante, ofrece una datación aproximada en 1398, ya al final de la centuria. En el siglo XV se conserva algún tipo de representación pintada en casi todos los territorios. Resulta muy significativo el alto porcentaje de pintura del siglo XV localizado en el territorio de Bizkaia (7 ítems, que es exactamente la misma cantidad que en el resto de territorios); este hecho tiene que ver con la existencia de una tabla flamenca (de dudosa y compleja datación), que se conserva en los fondos del Museo de Bellas Artes de Bilbao, y en la que se representa un concierto angélico con un total de 29 representaciones de instrumentos musicales. La sola presencia de esta tabla con tal cantidad de imágenes musicales justificaría ese brusco salto porcentual que ofrece Bizkaia. En el siglo XVI, por último, los resultados que se obtienen son similares a los relativos a la escultura, aunque nuevamente es en el territorio de Bizkaia en donde se ha localizado un mayor número de piezas, la mayor parte de ellas pertenecientes a los fondos del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Esto nos alerta nuevamente contra una posible traslación de estos resultados a una hipotética práctica musical viva, ya que estos fondos museísticos, formados por objetos muebles en su mayor parte como hemos indicado, no pueden probar su arraigo continuado en tierras vizcaínas, y más bien lo que prueban es la tipología y los gustos del coleccionismo artístico de épocas recientes, cuando esas piezas pudieron ser adquiridas y trasladadas.

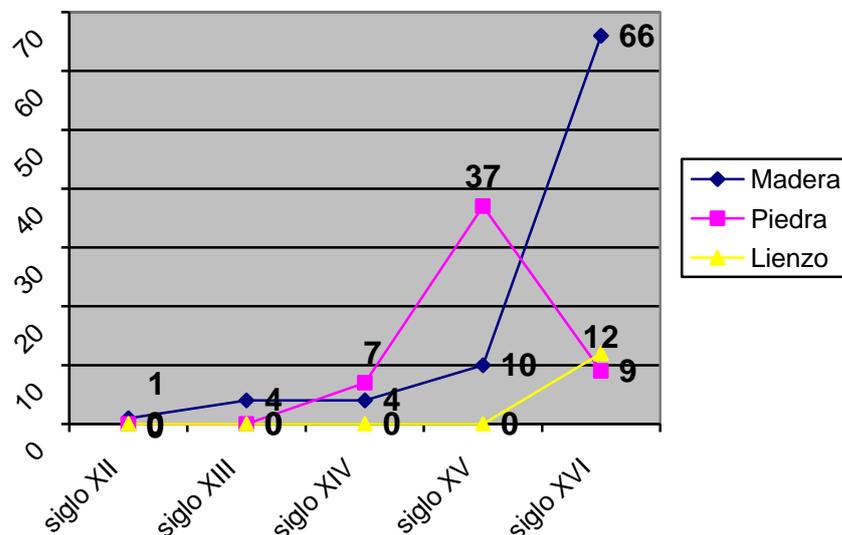
En todo caso, las especificidades en el comportamiento cuantitativo del soporte "pintura" antes del siglo XV no creemos que se puedan afirmar taxativamente, pues la cantidad de ejemplares es tan reducida que las oscilaciones y cambios bien podrían deberse al mero azar; el único dato que nos parece incontrovertible es la escasez de piezas antes de ese momento, y su súbito incremento en el siglo XVI. Mantenemos, pues, una cierta precaución con la generalización de estos datos.

Las técnicas pictóricas empleadas en este conjunto son dos, en términos generales: óleo y temple (que incluye el caso particular de la pintura con grisalla, siempre en negro o gris en nuestra colección), y los materiales sobre los que se aplicaron son madera, lienzo o piedra (denominamos así al soporte de la pintura sobre muro, independientemente del material de éste y del aparejo que lleve, el cual, por otro lado, también está presente en la pintura sobre madera y sobre lienzo). Las cantidades respecto a estos últimos son las siguientes:

25 -Peña, Ana, *Arte Sacro en Zumarraga XIV-XV*, Zumarragako Udala, Zarautz, 2010 (pp. 24-25).

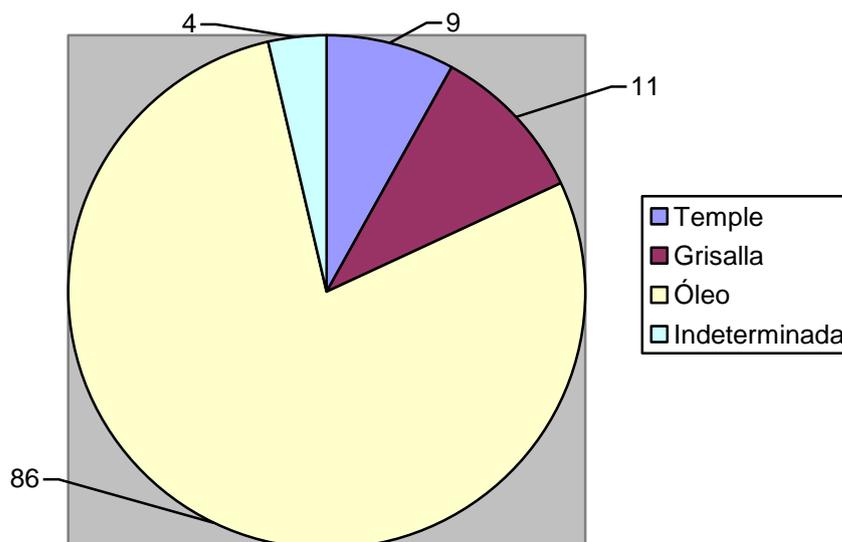


que se distribuyen cronológicamente de la siguiente manera:

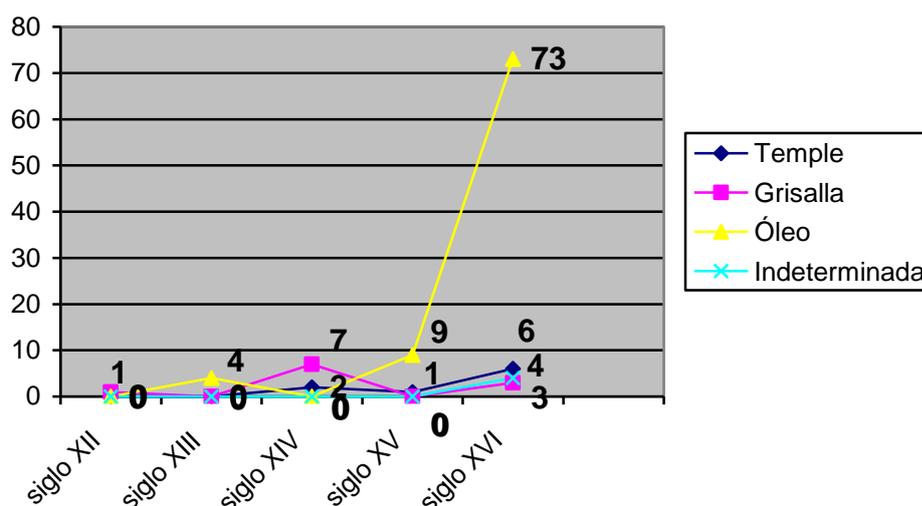


Este gráfico resulta muy clarificador de la evolución de la pintura en nuestro catálogo: durante toda la cronología predomina sin duda la pintura sobre madera, como acabamos de ver, hasta el punto de que no aparece otro soporte para ella, la piedra, antes del siglo XIV; tras la introducción de esta última, se produce un crecimiento importante que permanece también durante el siglo XV, y en el XVI, coincidiendo con el auge de la madera para la pintura de retablos y la introducción del lienzo, la piedra vuelve a decaer. La gran protagonista es, pues, la pintura sobre madera, con un crecimiento constante y regular, hasta su gran salto en ese siglo XVI en que la pastoral eclesiástica y el enriquecimiento de las fábricas de los templos promovió el arte del retablo. Ese salto, junto con el ascenso también de la pintura sobre lienzo, tiene su correlato en el simétrico declive de la pintura mural.

Las cantidades que, por otro lado, corresponden a las técnicas empleadas en la pintura, son las siguientes:



Como se puede ver, predomina de manera absoluta e indiscutible la pintura al óleo. Su distribución cronológica es como sigue:



Nuevamente, la lectura de estos datos resulta palmariamente evidente: hasta el siglo XV inclusive, las diferentes técnicas pictóricas conviven, sin que su cantidad global sea suficiente como para determinar una tendencia hacia una o varias de ellas en particular, y luego, el predominio de la pintura al óleo resulta sobresaliente. Dicho de otro modo: la preponderancia del óleo en las piezas pintadas se debe al aumento de la producción en el siglo XVI; si se eliminara este siglo, tal predominio sería sólo por pequeñas unidades y permanecería en una magnitud comparable a la de los siglos anteriores. Es la abundancia de pintura del siglo XVI en nuestro catálogo lo que explica el predominio del óleo como técnica pictórica, ya que éste se desarrolló en toda Europa precisamente durante la parte final de nuestra cronología.

En cuanto a la relación entre los tipos de pintura y las escenas representadas, detectamos algunas tendencias claras:

1- Hay algunos temas o escenas que no aparecen nunca pintados (es decir, que cuando aparecen, lo hacen siempre esculpidos), y son los siguientes:

Temas o escenas que no aparecen pintados
Alegoría de La Fortuna
Alegoría de La Lujuria
Alegoría de La Música
Alegoría de Las Virtudes
Ancianos del Apocalipsis
Anuncio del mensaje evangélico
Árbol de Jesé
Calvario
Ciclo mariano
Cordero místico
Coronación de la Virgen
Cortejo
Cristo en majestad; Padre eterno
Danza fantástica
Grutescos
Heráldica
Juglaría
Monjes músicos
Músico, músicos ²⁶
Natividad
Pastor músico ²⁷
Prendimiento de Jesús
Presentación de Jesús en el Templo
San Felipe Neri
San Jorge
San Miguel
San Cristóbal
Santa Águeda
Santa Cecilia
Santiago
Traslado del Arca de la alianza a Jerusalén
Trinidad
Visitación

Algunos otros temas podrían incluirse fácilmente también aquí, como el 'Camino del calvario', que sólo aparece pintado en una única ocasión (ficha 170). Este es un caso evidente, pues se trata de un tema profundamente asociado a la escultura retablistica. Otros casos se pueden explicar por otras razones; así, el que 'grutescos' no aparezca entre nuestras piezas pintadas parecería contradecir la existencia de este tipo de arte en pintura pero, en realidad, lo que sucede es que no hemos localizado ningún elemento musical en nuestra observación de este sistema decorativo.

2- A la inversa, hay otra serie de temas o escenas que sólo aparecen pintados:

²⁶ -Representados como escena independiente, es decir, sin formar parte aparentemente de una escena mayor.

²⁷ -Representados como escena independiente, es decir, sin formar parte aparentemente de una escena mayor.

Temas o escenas que no aparecen esculpidos
Banquete
Bélica
Bodas de Caná
Galante
Genealogía de Cristo
Gozos de la Virgen María
Resurrección de los muertos
San Bartolomé
Santa Bárbara

Estos temas, como los del caso anterior, son temas que, al aparecer vinculados a un solo tipo de soporte, nos parecen menos importantes en el conjunto de la colección, ya que al emparejarse con el soporte, no parecen gozar de autonomía propia ni del suficiente peso como para ser representados en cualquier condición.

3- Por último, tenemos los temas o escenas que, debido a que pueden aparecer tanto en un soporte pintado como esculpido, podemos considerar "los grandes temas", aquellos cuya presencia se imponía por encima del soporte, ya que lo importante era, precisamente, su presencia, fuera bajo el soporte que fuera. Es curioso que estos temas o escenas tan importantes como para no depender del soporte, en cuanto aparecen pintados parecen asociarse con un solo tipo de pintura, como vemos a continuación:

Escena	Pintura		
	sobre piedra	sobre madera	sobre lienzo
Ángel o ángeles músicos ²⁸	2	0	0
Anunciación a los pastores y adoración	0	8	0
Anunciación a María	0	0	6
Asunción de María	0	2	0
Banquete	0	3	0
Bélica	7	0	0
Bodas de Caná	0	0	5
Cacería	0	1	0
Camino del Calvario	0	1	0
Escena fantástica	3	1	0
Galante	0	2	0
Genealogía de Cristo	0	1	0
Gozos de la Virgen María	0	1	0
Juicio final	0	0	1
Resurrección de Jesús	0	2	0
Resurrección de los muertos	0	2	0
Rey David	0	2	0
San Agustín	0	4	0
San Ambrosio	1	0	0
San Andrés	0	4	0
San Antonio Abad	0	4	0
San Bartolomé	0	5	0
San Gregorio	1	0	0

²⁸ -Representados como escena independiente, es decir, sin formar parte aparentemente de una escena mayor.

Escena	Pintura		
	sobre piedra	sobre madera	sobre lienzo
San Jerónimo	2	1	0
San Pedro	0	1	0
Santa Bárbara	0	1	0
Virgen con el Niño; Maria Lactans	0	36	0

Efectivamente, y dejando aparte los casos cuantitativamente pequeños, vemos que hay temas o escenas que, si bien pueden aparecer en cualquier soporte, cuando aparecen pintados sólo lo hacen sobre piedra ('ángeles músicos', o 'escena bélica'), sobre madera ('Anunciación a los pastores y adoración', 'San Agustín', 'San Andrés', 'San Antonio Abad', 'San Bartolomé', y sobre todo, la 'Virgen con el Niño'), o sobre lienzo ('Anunciación a María', y 'Bodas de Caná'). No encontramos por el momento explicación particular sobre esta cuestión, aunque queremos dejarla apuntada para el momento en que, de contar con datos homogéneos en otras zonas geográficas o cronológicas, podamos establecer comparaciones. En todo caso, lo que sí nos parece evidente es que podemos apuntar ya la existencia de temas o escenas de diferente importancia, según aparezcan limitados a un solo soporte o medio, o lo hagan indiferentemente en todos los disponibles.

Por último, en cuanto a la relación entre los tipos de pintura y los temas iconográficos tratados, incluso aunque nos limitemos a analizarlos a través del personaje que tiene un elemento musical en la imagen, no resulta posible extraer conclusiones claras, porque la muestra es demasiado pequeña: la mayor parte de los personajes aparecen pintados una sola vez, o pocas más, y por tanto, extraer generalizaciones resulta poco adecuado. Los únicos personajes con una presencia algo más significativa por su aparición frecuente son los ángeles (65 casos de las 110 piezas pintadas que figuran en el catálogo), y los soldados (8 casos); aparte quedan las representaciones de instrumentos solos, sin intérprete ni adscripción a una escena concreta, que son 18. El reparto de estos casos que consideramos los únicos que se pueden tratar estadísticamente es el siguiente:

Personaje	Pintura sobre madera			Pintura sobre piedra		Pintura sobre lienzo
	Temple	Óleo	Grisalla	Temple	Grisalla	Óleo
Ángel o ángeles	1	55	0	2	0	7
Soldado	0	1	0	0	7	0
Instrumento representado sin intérprete ²⁹	5	3	0	0	0	4

Nos parece significativa la asociación entre el personaje musical del soldado y la pintura mural con grisalla, pues prácticamente todos los soldados pintados lo son con este soporte y técnica. Igualmente, creemos significativa también la asociación entre los ángeles pintados sobre soporte de madera y con

²⁹ -Quedan aparte tres en que no hemos podido determinar con certeza el soporte y la técnica empleados

técnica al óleo. Por último, también parece significativo que el instrumento solo, sin intérprete, no aparezca nunca en la pintura sobre piedra, como que los ángeles no sean pintados nunca con grisalla. Indudablemente, estas asociaciones son muy arriesgadas por la baja cantidad de casos que las sustentan, pero tampoco cabe duda de que los ángeles músicos tienen una presencia colorida y brillante, y que abundan en el arte del siglo XVI, mientras que la música de los soldados queda relegada, en pintura, a la guerra y la violencia, lo que combina bien con su colorido oscuro y monocolor (es muy diferente el caso en escultura, en donde los soldados músicos suelen ser los acompañantes del cortejo al Calvario, como hemos visto).

Como ya hemos comentado en varias ocasiones, desgraciadamente no contamos con estudios homogéneos que aborden otras zonas geográficas de forma similar al que aquí se presenta. En todo caso, y a modo de ofrecer siquiera parcialmente una visión comparativa, el estudio realizado por Jordi Ballester i Gibert en relación a la pintura catalana del siglo XVI, ofrece unos datos bastante desiguales con respecto los obtenidos para el País Vasco³⁰. En dicho trabajo aparecen catalogadas un total de 40 fichas datadas en el siglo XVI, frente a las 85 que había localizado para el siglo XV en un estudio anterior³¹. Este cambio de tendencia parece explicarse por la adscripción o no a determinados centros de poder político, como es el caso de la corte catalano-aragonesa (1350-1500). En todo caso, y teniendo en cuenta que en el País Vasco en el marco cronológico escogido no se dan este tipo de influencias de poder, tanto civil como eclesiástico, resulta llamativo que el número de ítems de representaciones musicales en obras pictóricas recogido duplique prácticamente los obtenidos en Cataluña en lo que se refiere al siglo XVI (110). Evidentemente la envergadura física y conceptual de las piezas de nuestro catálogo es, en general, menor. No cabe duda de que esta diferencia se debe al método de trabajo empleado: en Cataluña se ha trabajado principalmente sobre fuentes secundarias, es decir, archivos fotográficos, y por ello, el ojo del catalogador ha dependido de las opciones del fotógrafo, el cual se dirigió en su momento a las grandes obras de arte individualizadas como tales, y no tanto a los detalles en los que muchas veces se encuentran nuestros ejemplares. Dicho de otro modo, el día en que la iconografía musical se estudie sistemáticamente mediante trabajo de campo, con todas sus dificultades y elevado coste, es muy posible que nuestra perspectiva del pasado sonoro y de la propia iconografía musical cambie profundamente.

2.4. Ubicación

El campo "ubicación" indica en qué parte de un edificio u obra se encuentra la imagen de contenido musical que catalogamos. Se trata de un campo que no ofrece en principio grandes dificultades de análisis, y que parecería indiferente al análisis musicológico de nuestras piezas. Sin embargo, existe una clara relación entre este campo y su estado de conservación. Efectivamente, y aunque no podamos generalizar, las piezas ubicadas en lugares expuestos a las inclemencias del tiempo, es decir, en ubicaciones exteriores, tendrán más riesgo de haberse conservado con daños o

30 -Ballester i Gibert, Jordi, "Representacions musicals en la pintura catalana del segle XVI, *Revista Catalana de Musicologia*, [Societat Catalana de Musicologia], 2, (2004), p. 53-61.

31 -Ballester i Gibert, Jordi, *Iconografia musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons representats en la pintura sobre taula: catàleg iconogràfic i estudi organològic*, Tesis Doctoral, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1995.

pérdidas. Por lo tanto, conocer las ubicaciones de las piezas puede arrojar información no sólo sobre el lugar exacto donde se encuentren las piezas, sino justificar las condiciones en que se encuentren.

En lo referente al campo "ubicación" conviene advertir también que las piezas de nuestro catálogo, según sean pintadas o esculpidas, se encontrarán en "situaciones de ubicación" muy diferentes. Efectivamente, siendo la pintura un arte generalmente, o muchas veces, mueble, su ubicación en un determinado lugar puede deberse a cualquier decisión casual reciente, con lo que la ubicación catalogada pierde su valor histórico y sus posibles significados; solamente la pintura mural parece tener asegurada la continuidad necesaria como para dar sentido al campo "ubicación" en este soporte, ya que no es mueble y generalmente se conserva en su lugar de origen. El ya citado caso del retablo de Añastro, en el territorio de Burgos (Condado de Treviño), que se encuentra hoy en el Despacho presidencial de la Excelentísima Diputación de Burgos por traslado, es un ejemplo evidente.

La escultura, por su parte, al formar parte normalmente de la fábrica de grandes edificios, o de retablos de envergadura suficiente como para no ser fácilmente transportables, tiende también a permanecer en una misma ubicación a lo largo del tiempo aunque, por supuesto, existan casos concretos en que no es así. Por ejemplo, las tallas exentas en madera con figuras de santos, que a veces fueron desprendidas de retablos en los que estaban integradas (por ejemplo, nuestro ítem 278, que hoy es una figura exenta —"una estatua"— pero que en origen formaba parte de un retablo), o dovelas, gárgolas o canecillos cambiados de lugar o, simplemente, trasladados a museos. Estos últimos casos son muy infrecuentes en nuestro catálogo, pero la observación de algunos edificios claramente modificados en los últimos decenios, como, por ejemplo, el de Tuesta (Álava), nos hace levantar una leve alerta sobre esta cuestión.

En particular, estas consideraciones afectan sobre todo a aquellos ítems cuya ubicación catalogada sea un museo, pues entonces su situación en él sí que es forzosamente un hecho reciente que no rinde cuenta ni de su procedencia primaria (cuando ésta es conocida, lo hemos hecho constar en nuestro catálogo, pero ello sucede en muy pocas ocasiones), ni de su colocación original en una obra mayor (como una portada de un templo o un retablo, compuestos ambos por piezas diferentes). Como ya hemos indicado, la presencia de una pieza en un museo puede ser más representativa de los gustos actuales que de las realidades del pasado.

A esta compleja disparidad de situaciones, se une además el hecho de que también contamos con "piezas despiezadas" más allá de tallas de retablo en madera, es decir, con ítems que son partes de obras más amplias, que en algún momento fueron desmontadas y separadas, y que ahora circulan como piezas exentas; en este caso se encuentran algunas tablas pintadas procedentes de retablos que han desarrollado una vida propia muchas veces por razones ligadas menos a la incuria que al auge del coleccionismo privado existente desde finales del siglo XIX. De hecho, la circulación de "piezas despiezadas" es uno de esos gustos actuales, o quizás recientes, que están en la base de muchos fondos museísticos.

Esto hace que el campo "ubicación" deba ser tratado con muchas precauciones. Podríamos preguntarnos incluso si, una vez ubicado en nuestra catalogación un ítem, este campo no tendría más que esa utilidad meramente pragmática: informar sobre en qué lugar detallado se encuentra la pieza. Ello nos llevaría a prescindir de consideraciones adicionales y de un estudio focalizado en este campo. Sin

embargo, y como veremos, la ubicación de un ítem no es un dato neutro, sino que muestra estar relacionada con cuestiones importantes, desde las que explican el estado de conservación de las piezas hasta las que determinan la elección de un determinado tema iconográfico. Por lo tanto, realizaremos un acercamiento estadístico a este campo por considerarlo significativo en el conjunto.

Aún así, la consecuencia principal de la posible movilidad de las obras catalogadas es que los datos referentes a este campo deberán ser ponderados uno a uno antes de extraer conclusiones, y en particular, los que se refieren a piezas pintadas de carácter mueble o a piezas depositadas en museos u otros centros patrimoniales. Para resolver la interminable casuística que se genera, y con vistas a hacer útil la información contenida en este campo aparentemente tan sencillo, establecimos el siguiente cuadro de ubicaciones, cuyo diseño nos ha obligado a realizar una taxonomía *ad hoc* de las partes de los edificios y retablos en los que hemos encontrado iconografía musical, partiendo siempre de esas realidades encontradas y tratando de conferirles una lógica que no nos obligara a crear demasiados niveles y subniveles de jerarquización. Por ejemplo, en el caso de los retablos, hemos considerado solamente una calle central y dos cuerpos laterales, uno a la izquierda y otro a la derecha; en el caso de tratarse de un retablo con más calles laterales, solamente quedará indicado, por tanto, el lado izquierdo o derecho, pero no su número de orden; tampoco hemos computado el piso, siempre con la intención de no multiplicar excesivamente esta casuística, y no añadir datos que no nos han parecido ser especialmente significativos, o cuya cantidad no sería suficiente como para arrojar conclusiones seguras. De todos modos, el detalle de esta información, que no ha pasado a nuestro estudio estadístico del campo "ubicación" por no resultar en conclusiones claras, sí que se ofrece en los encabezamientos de las fichas.

En total, hemos determinado utilizar tres niveles de jerarquización de las ubicaciones, con la siguiente estructura: el primer nivel recoge exclusivamente la adscripción del ítem catalogado a un ámbito religioso o civil. Hay que recordar que, a efectos estadísticos de este campo, no se consideran aquí los "museos" como ubicación, ya que la "ubicación" se refiere a la posición de la pieza en su contexto primario, y en los museos, en todos los casos se trata de obras trasladadas, que por tanto se encuentran en un contexto secundario (de todos modos, hemos tratado de indicar en la medida de lo posible la procedencia primaria de los ítems que se encuentran en museos; este estudio se encuentra en el capítulo 2.1, especialmente en el 2.1.2, donde tratamos sobre el campo "localización" en particular, dentro del capítulo titulado "Dispersión geográfica en las localidades de procedencia").

En el presente capítulo, los ítems procedentes de museos los hemos clasificado en la ubicación donde debieron hallarse en origen (cuando ésta es posible de establecer); especialmente en el caso de ejemplares procedentes o situados en retablos o portadas complejas; de este modo podemos referenciar la parte del retablo o de la portada en la que se encuentra el o los temas musicales. Pero la mayoría de los ítems localizados en museos tiene, desgraciadamente, una ubicación que hemos denominado como "obra exenta", ya que carecemos de información sobre su ubicación real en origen y, como decíamos, la mayor parte de las veces se trata de partes despiezadas que han alcanzado entidad propia por sí mismas al entrar independientemente en el circuito comercial o patrimonial. Por esta razón, la ubicación en "Museos" habría resultado atípica e incoherente con el conjunto de la colección.

El segundo nivel subdivide al primero en "Exterior", "Interior" o "Retablo". Esta última categoría en realidad debería ser una subcategoría de "Interior", pero la hemos dejado en el segundo nivel porque la indicación de sus partes y subpartes, a su vez, nos habría obligado a incluir todavía varias categorías inferiores más, y esto añadiría una gran complejidad a nuestra clasificación sin arrojar mayor utilidad.

El tercer y último nivel, por último, incluye las partes en que se pueden dividir las anteriores: ábside, nave, bóveda, pórtico, etc. (las subpartes de estas últimas se incorporan en el mismo tercer nivel, cuando se dispone de información sobre ellas: ménsula, capitel, etc, del ábside, de la nave, de la bóveda o del pórtico).

El resumen esquemático de esta clasificación de ubicaciones es el siguiente:

Edificación religiosa	Exterior	Fachada		
		Portada		
		Ábside	Canecillo	
		Friso-alfiz		
		Balaustrada		
		Ventana	Capitel	
		Hornacina		
		Torre		
		Pináculo		
		Canecillo		
		Gárgola		
		Escudo		
		Pórtico	Clave	
		Cruz		
		Interior	Ábside	
			Nave	Ménsula Arco Dóvela
	Bóveda		Arranque de ojiva	
			Clave	
			Coro	
	Arco triunfal		Capitel	
	Ventana			
	Púlpito			
	Sacristía			
	Coro			
	Cripta			
	Baptisterio			
	Pila bautismal			
	Capilla			
	Claustro		Ménsula	
	Sepulcro			
	Lauda funeraria			
	Retablo		Sotobanco	
		Banco o predela		
		Calle central		
		Cuerpo lateral izquierdo		
		Cuerpo lateral derecho		
		Entrecalle lateral izquierda		
		Entrecalle lateral derecha		
		Ático o remate		
		Guardapolvo o polsera izquierda		
		Guardapolvo o polsera derecha		
		Sagrario		
Pieza separada				

Edificación civil	Exterior	Fachada
		Escudo
Obra exenta		

Aún con el esfuerzo que hemos realizado para que estas categorías fueran homogéneas en su jerarquización, y excluyentes entre sí, no hemos podido evitar que en algunos casos se produjeran ambigüedades. El caso más evidente es el que hace referencia a los retablos en edificios civiles (por ejemplo, nuestros ítems números 446 a 456, procedentes de la Universidad de Oñati en Gipuzkoa): lo lógico habría sido crear una subcategoría de "Retablo" en la categoría de "Edificación civil", al igual que la hay en la de "Edificación religiosa", pero ello nos habría impedido estudiar en conjunto la tipología única y fuertemente definida del "Retablo", que no parece comportarse de manera muy diferente en los casos en que la hemos encontrado en edificios civiles respecto a cuando la encontramos en edificios religiosos. Además, estos retablos de edificios civiles se encuentran, como es el caso que acabamos de citar, dentro de capillas que tuvieron una función exclusivamente religiosa, por lo que nos parece defendible no abrir una subcategoría de "Retablo" en "Edificación civil". Y, por último, cabe añadir que la cantidad de casos de retablos en edificios civiles es muy baja. Por estas razones hemos aceptado la incongruencia de computar los retablos en edificaciones civiles entre los edificios religiosos.

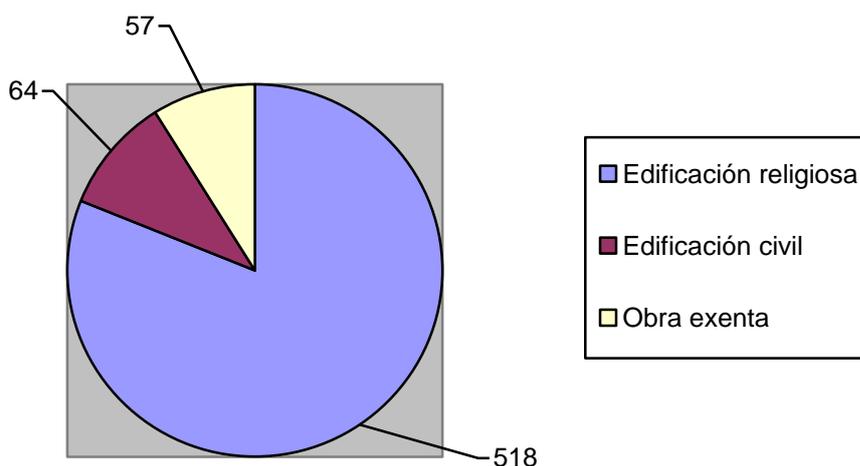
Somos conscientes de que, de todos modos, la clasificación de los retablos, en particular, puede resultar problemática. Cuando encontramos, como sucede con nuestra ficha 453, que un determinado ítem se encuentra en un retablo situado a su vez en una capilla, tanto podríamos ubicarlo en "Capilla" como en "Retablo". En estos casos, escogemos lo más específico y distintivo (es decir, para nuestro ejemplo, "retablo"). Lo mismo sucede con los espacios liminares, por ejemplo, arcos que separan una dependencia de otra (una nave de una sacristía o coro, por ejemplo); en estos casos, hemos optado también por considerar como ubicación el lugar más específico o distintivo de los dos; es decir, para estos ejemplos, "Sacristía" o "Coro", ya que todos los templos tendrán al menos una nave, pero no todos tienen sacristía y aún menos tienen coro. De todos modos, aquí la casuística también se podría multiplicar *ad infinitum*, y hemos tratado de ser lo más consecuentes posible, tal como indica el cuadro anterior.

Otros ejemplos de dificultades de jerarquización en las ubicaciones son las tres ocurrencias de iconografía musical que hemos ubicado en "Baptisterios", puesto que en los tres casos catalogados el baptisterio se encuentra dentro de una capilla, y por tanto, la ubicación "Baptisterio" debería figurar en un cuarto nivel de jerarquización que no hemos llegado a establecer. En este caso, consideramos que el tercer nivel es "Capilla", complementamos con la indicación subordinada adicional de "Baptisterio" (y a la que, en su caso, le añadimos además, posteriores precisiones: "Frontón del baptisterio", por ejemplo, en el caso de la ficha número 195).

Estos problemas atañen al estudio estadístico de nuestros fondos; las posibles dudas se pueden resolver siempre con la consulta directa al catálogo, en donde la expresión en los encabezamientos y descripciones de las fichas catalográficas es más prolija que en el proceso de análisis, en el que hace falta estandarizar las expresiones y sintetizarlas.

Una vez hechas estas consideraciones previas, estamos en condiciones de analizar los resultados iniciales obtenidos con la información correspondiente a este campo. Con respecto al primer nivel de nuestra clasificación de ubicaciones, podemos ver que, como era previsible, nuestros fondos se

encuentran ligados en una abrumadora mayoría de casos a edificaciones religiosas: nada menos que el 81,06 % del conjunto, o sea, sus cuatro quintas partes, tiene esa ubicación. El resto se reparte de manera bastante proporcionada entre ubicaciones en edificios civiles (10,01 %), y obras exentas (8,92 %), que ya hemos avanzado que suelen ser en su mayoría obras no exentas en origen, pero que así han quedado al ser trasladadas a museos.



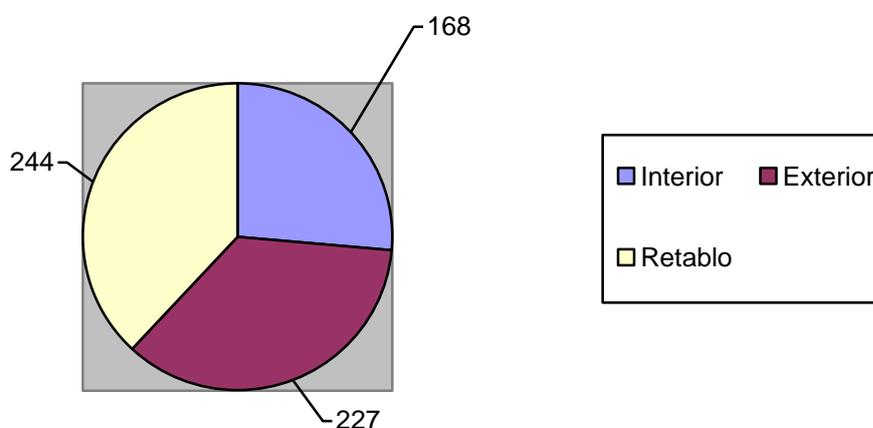
Estos resultados con un predominio tan absoluto del arte ubicado en lugares religiosos nos hablan de la escasez de la vida cortesana en el País Vasco y de la falta de grandes núcleos urbanos con una burguesía rica capaz de encargarse de obras artísticas de envergadura y durabilidad para su propio consumo. Como indica Walter Salmen, fue necesario el auge de la vida urbana para que se vieran aparecer edificios en piedra o ladrillo destinados a habitación burguesa que ostentaran los ornamentos esculpidos o pintados en donde encontraremos nuestros ítems, ya que anteriormente esas edificaciones eran efímeras y se organizaban en un aposento único en torno al fuego, o bien tenían carácter militar parco en decoración³². Por lo tanto, no se trata en nuestro caso de algo excepcional o inexplicable, sino que parece un rasgo común a una gran parte de la superficie europea de la época ligada al lento progreso de la urbanización y al predominio del medio rural, en que lo excepcional es precisamente la urbe. Ello explica, por otra parte, la escasez de estudios sobre iconografía en la arquitectura privada de la época, a la que nuestros escasos fondos poco podrán contribuir si no es con los elementos heráldicos que hemos aportado.

Este cuadro general nos hará preguntarnos por la relación de nuestras imágenes musicales con la realidad sonora del pasado: si las imágenes conservadas están ligadas casi en su totalidad a instituciones religiosas, ¿en qué lugar queda la música profana? A esta pregunta trataremos de responder más adelante, pero por ahora podemos avanzar que no sólo el arte religioso de la Edad Media abarcaba con naturalidad toda clase de temas que hoy consideraríamos profanos (y de aquí que encontremos en nuestra colección escenas de juglaría en edificaciones religiosas), sino que esta disyuntiva se produce también cuando se consideran las fuentes con notación musical, que no recogen

32 -Salmen, Walter, "Musical scenes in and on town houses of the fourteenth to sixteenth centuries", *Music in Art*, 29/1-2, (2004), pp. 77-89.

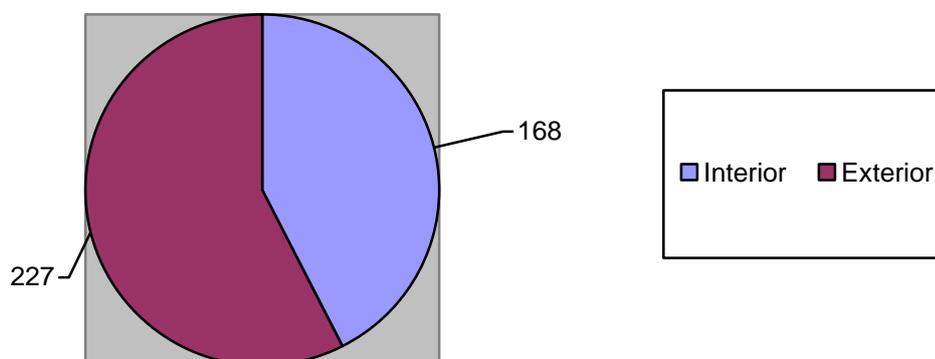
normalmente las prácticas musicales ajenas al mundo eclesiástico aunque existieran con vitalidad. Ello no impide que nos conste la existencia de otros tipos de música, aunque no dispongamos para ellos de notación contemporánea.

Una vez que sabemos que para encontrar iconografía musical tenemos que dirigirnos preferentemente a edificaciones religiosas, nos encontraremos en nuestro segundo nivel de ubicaciones con los siguientes resultados:



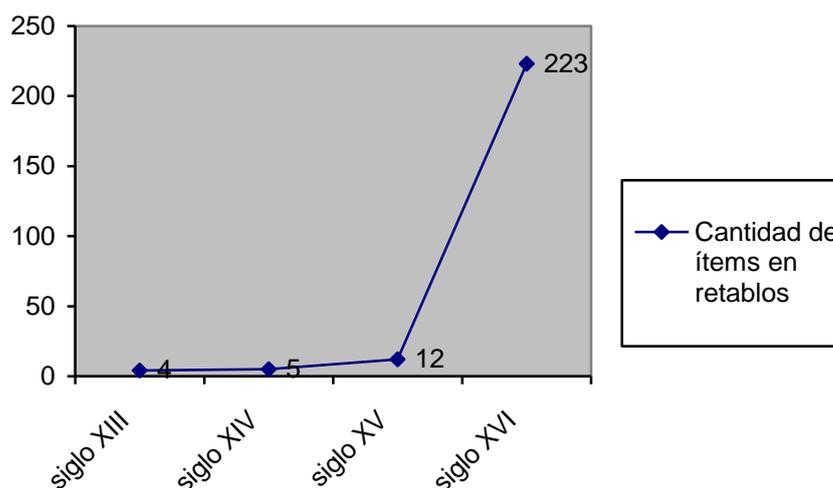
Es decir, que en este segundo nivel, y dentro de las edificaciones religiosas, los retablos suponen la ubicación más habitual de nuestros ejemplares (38,18 % del total). Del resto, el 35,52 % se ubica en el exterior de edificaciones bien religiosas o bien civiles, y el 26,29 % en el interior (es decir, tanto en la decoración arquitectónica como en los diferentes aditamentos y objetos muebles que se encuentran intramuros). Dicho de otro modo, para encontrar iconografía musical dentro de nuestros límites geográficos y cronológicos es más favorable observar el interior que el exterior de los edificios religiosos, y en particular, los retablos. En las edificaciones no religiosas, por otra parte, la ubicación habitual es la fachada, como consecuencia de la tipología arquitectónica y las condiciones de conservación de este tipo de edificios.

Con el fin de aquilatar el enorme peso de los retablos dentro de las edificaciones religiosas, podemos eliminar los ítems que tienen esa ubicación, con lo que los resultados de nuestro catálogo quedan entonces así:

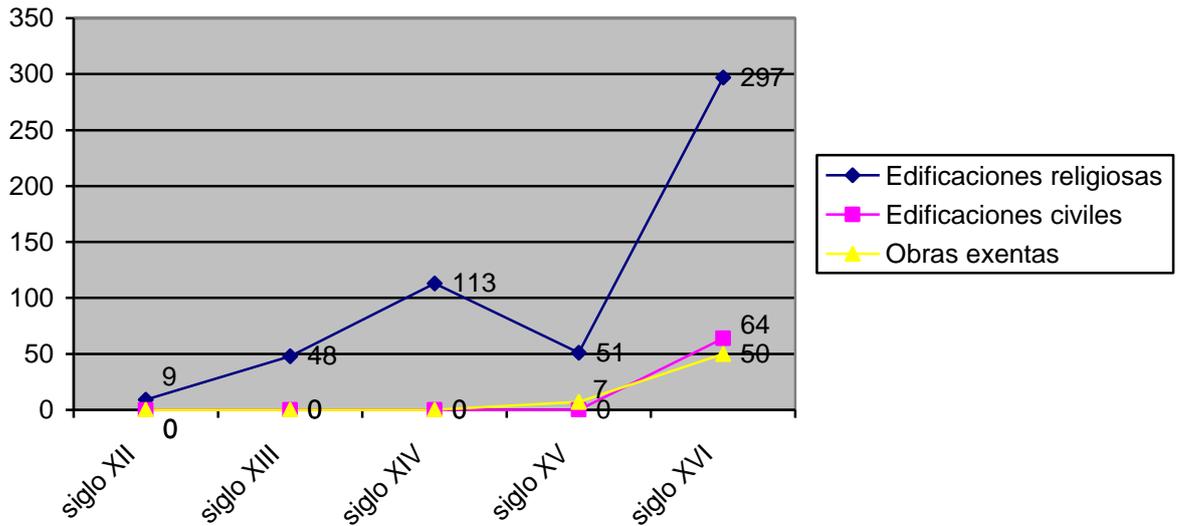


Es decir, de 395 ítems que no son retablos, el 57,47 % se encuentra ubicado en el exterior de los edificios correspondientes, mientras que el 42,53 % lo está en el interior: los retablos invierten las ubicaciones habituales, ya que los elementos con temática musical, en nuestra cronología, predominan en los exteriores de los edificios.

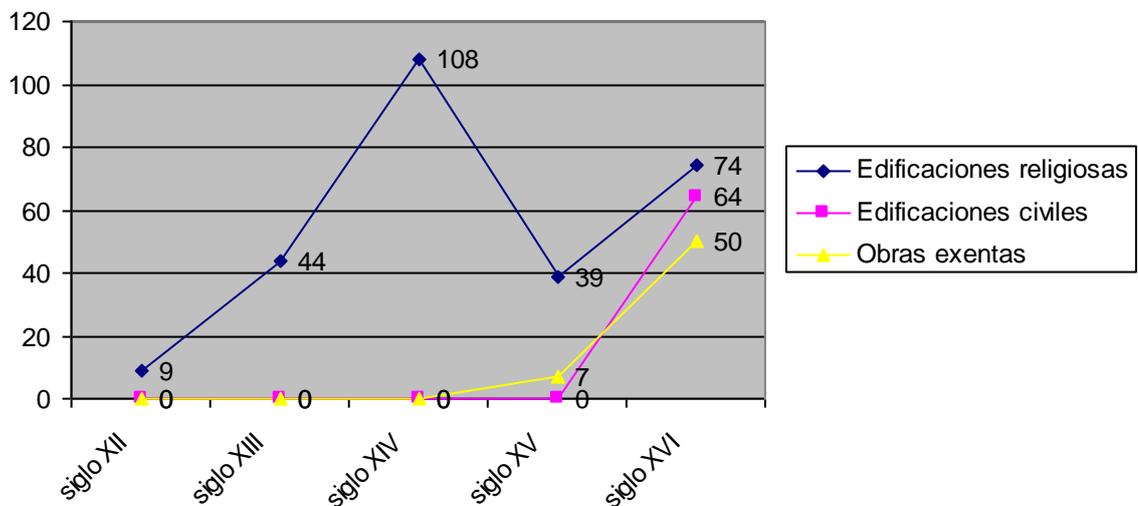
También para aquilatar el enorme peso de los retablos en estos datos, podemos descomponerlos cronológicamente, de manera que, frente a la gran época del retablo en el siglo XVI podamos ver cómo se comportaban en otras épocas en las que las imágenes de tema musical se encontraban mayoritariamente en otras ubicaciones por existir muchos menos retablos. Efectivamente, aunque en nuestra colección los retablos hacen su aparición ya en el siglo XIII, las cantidades son todavía muy poco representativas hasta el mencionado siglo XVI:



Así, la distribución de las ubicaciones de nuestras piezas, ahora cronológica, y contando con los retablos, queda como sigue:

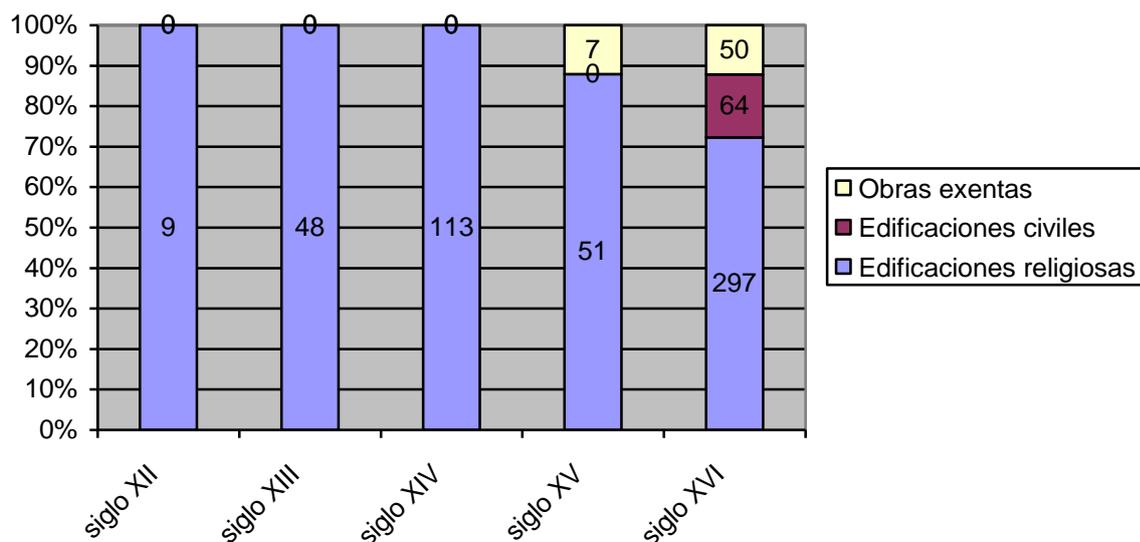


Sin ellos, en cambio, el resultado es muy diferente, y aunque nuestras imágenes musicales siguen apareciendo en el arte ligado a las instituciones religiosas, vemos cómo en el siglo XV se produce un ligero arranque de obras independientes del mundo cultural (dentro de lo que cabe, como hemos visto), para alcanzarlo y superarlo en el siglo XVI, en el que tanto el arte civil como las obras exentas experimentan un notable incremento:

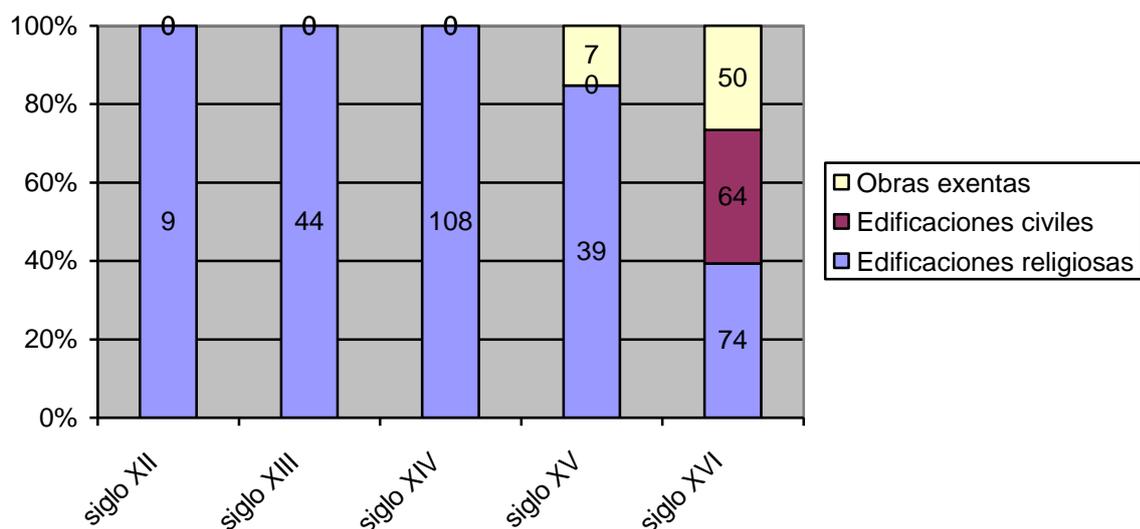


Analizados proporcionalmente, estos resultados son aún más expresivos:

a) Ubicaciones contando con los retablos:



b) Ubicaciones sin contar con los retablos:



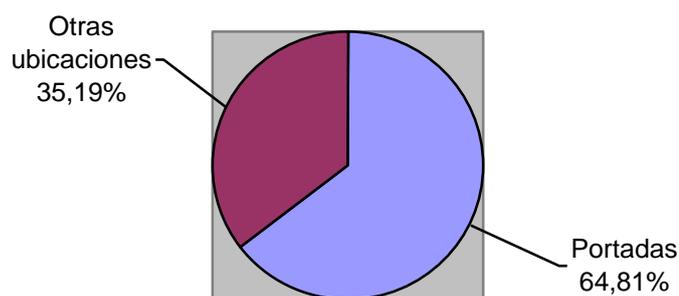
Puesto que en las edificaciones religiosas la iconografía musical se encuentra predominantemente en su exterior, podemos considerar que, en nuestro territorio, y hasta el siglo XVI, la iconografía musical es un asunto claramente de exteriores: el fiel escucha "el canto de las piedras" cuando se acerca al templo, y la música le llama desde él, desbordando su recinto interior. Así, del mismo modo en que los dogmas teológicos representados en los muros exteriores anuncian el significado de los ritos que tienen lugar en su interior, la música petrificada en ellos recibe al fiel como se recibe a un cortejo y marca su paso al mundo sagrado que se ritualiza en el interior. Visualmente, pues, la música parecería manifestarse como un elemento más propicio para atraer a la experiencia religiosa, más que para inducirla directamente durante los ritos. Es decir, la música visualizada en nuestra colección tiene una función consistente en clamar hacia el exterior y ampliar los límites del mundo sagrado hacia lo que entenderíamos como mundo profano.

Por supuesto, en la cultura medieval lo sagrado tiene unas implicaciones que exceden con mucho a lo solamente religioso, e incluyen partes muy importantes de la vida social; esto explica que la temática musical ubicada en esos exteriores de edificaciones religiosas incluya toda clase de temas musicales (y no especialmente el tema que presentaría un grupo de clérigos cantando).

En cuanto a nuestro tercer nivel de clasificación de ubicaciones, los resultados son los siguientes una vez que dejamos aparte las "obras exentas" (57) y aquéllas de las que por diversas razones no conocemos su ubicación exacta.

A) Edificaciones religiosas:

Comenzando por el exterior, las ubicaciones en donde encontramos más frecuentemente imágenes con contenido musical son, como era fácil de augurar previamente, las portadas de los edificios, con 105 casos de 162. Quizás este resultado no sea significativo en sí mismo, por lo previsible que era ya antes de documentarlo de forma fehaciente, pero adquirirá más significación en el momento en que sea posible compararlo con los resultados de otras zonas geográficas que se exploren con métodos semejantes. También nos parece que es significativa la proporción en la que las portadas exceden a otras posibles ubicaciones en los exteriores de los templos; en nuestro caso, esta proporción es de aproximadamente 2 a 1 (es decir, que por cada ubicación que no sea una portada nos encontraremos 2 portadas):



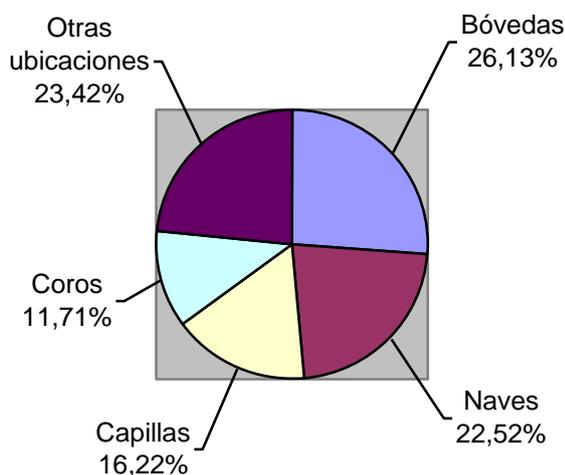
La siguiente ubicación más frecuente es "friso-alfiz", con 29 ocurrencias, y luego siguen canecillos, con 9. Hay 3 casos en balaustradas, y con dos ocurrencias tenemos escudos, pináculos, clave de pórtico, y ventana. Finalmente, con una sola ocasión encontraremos gárgola, hornacina, torre, y capitel de ventana.

En el interior de las edificaciones religiosas, y dejando a un lado los retablos y piezas exentas, la ubicación más habitual se encuentra en las bóvedas, con 29 ocurrencias, y después se encuentran las naves, con 25; sólo en tercer lugar encontraremos las capillas, con 18 casos, y los coros, con 13. Esto nos parece lógico, dada la ausencia en nuestro territorio de grandes catedrales con numerosas capillas o importantes coros como podrían encontrarse en otros lugares: los templos más frecuentes en nuestro territorio no llegan a la condición de catedrales (son parroquias), de interior austero que, por tanto, encuentran el lugar para su decoración figurativa interior en sus propios elementos estructurales (naves y bóvedas), además de en posible arte mueble y textil no conservado.

Tras estas ubicaciones ligadas a elementos estructurales básicos de los edificios, encontramos otras ubicaciones de carácter más ocasional:

Ubicación	Cantidad de casos
Arco triunfal (capitel)	6
Coro (arco frontal)	5
Claustro (ménsula)	4
Púlpito	4
Sepulcro	3
Sacristía	2
Ventana	1
Pila bautismal	1

Todas estas ubicaciones ocasionales suman 26 casos, lo que nos deja el siguiente resumen gráfico:



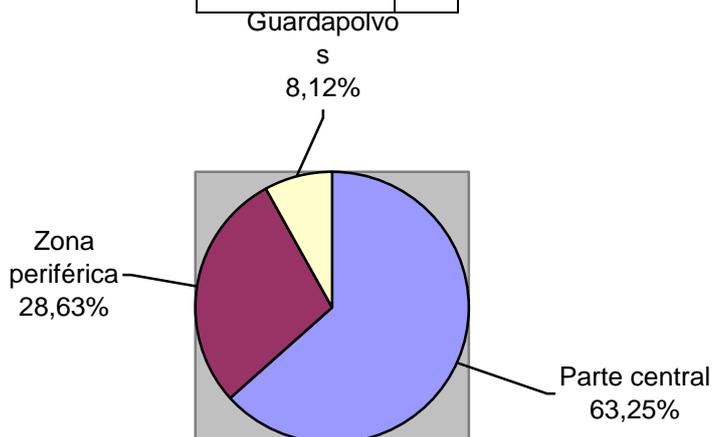
En cuanto a las edificaciones civiles, los resultados son abrumadoramente coherentes: el 96,87 % de los casos (62 de 64) son elementos heráldicos situados en el exterior, frente a dos casos que alcanzan así la caracterización de "insólitos". Estos dos casos señalan aún más su carácter excepcional si consideramos que se trata de partes de un mismo elemento en un mismo edificio, como presentamos en las fichas 49 y 50: la llamada "casa Jáuregui" en Bergara (Gipuzkoa), un palacio del siglo XVI reconvertido hoy en viviendas privadas, que conserva una fastuosa y profusa decoración esgrafiada de época, dentro de la cual habitan nuestros dos motivos musicales.

No nos parece apropiado combinar estos resultados con los resultados del campo "soporte", puesto que la escultura predomina absolutamente en los exteriores de los edificios, pero no en los interiores, con lo que correríamos el riesgo de comparar magnitudes no homogéneas.

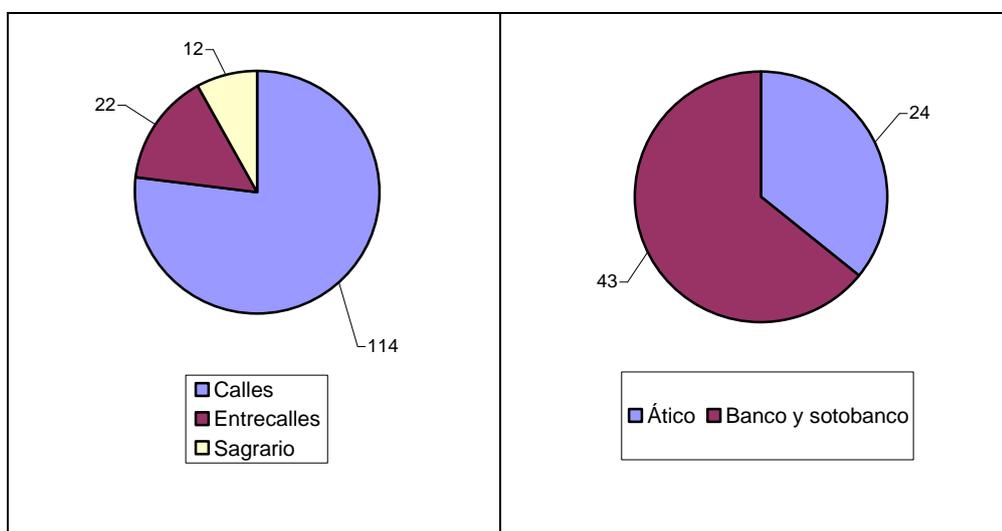
En cuanto a los 244 ítems procedentes de retablos, que por sí solos suponen una sección con carácter propio dentro de nuestra colección, dejamos aparte 1 ubicación desconocida y 5 piezas separadas para establecer las "zonas" de los retablos en las que se ubican los temas musicales. En primer lugar, hemos considerado una parte central de los retablos, con sus calles y pisos, entrecalles y

sagrario, una zona que hemos denominado "periférica", con el ático y el banco y sotobanco, en su caso, y finalmente, el guardapolvos o polsera. Los resultados, como parece comprensible, dan la mayor cantidad de casos en la parte central del retablo; nos parece significativo, sin embargo, que haya hasta 67 casos en la zona que hemos denominado "periférica", y 19 en el guardapolvos, donde la temática figurativa parecería pasar más desapercibida.

Parte central	148
Zona periférica	67
Guardapolvos	19



El detalle de este conjunto de datos se precisa como sigue:



Nos parece significativo también que estas ubicaciones en los retablos no muestran ninguna preferencia por el lado derecho o el izquierdo: los temas musicales no parecen estar ligados a ningún simbolismo de lateralización espacial, pues.

En resumen, en el territorio estudiado parece evidente que la iconografía musical es un asunto ligado al mundo religioso y cultural, por lo que la imagen de la música que obtendremos de esta iconografía vendrá siempre tamizada por la visión y opinión del estamento clerical sobre ella. Si se deja aparte el arte del retablo, la iconografía musical se encontrará preferentemente en el exterior de los edificios religiosos, y sobre todo en portadas, pero si se consideran los retablos, esta situación se

invierte, ya que los retablos concentran una gran cantidad de elementos musicales. Pero puesto que la cronología de los retablos se concentra en el siglo XVI, estos resultados se limitan al tiempo histórico correspondiente. En el interior de los edificios, las ubicaciones más frecuentes para la iconografía musical son, casi en la mitad de los casos, los elementos arquitectónicos básicos para la fábrica del edificio: muros de las naves y bóvedas para su cobertura; el resto se encuentra en subdependencias interiores tales como sacristías, coros, y finalmente, y en mucha menor cantidad, elementos independientes tales como púlpitos.

A continuación, podríamos preguntarnos: ¿existe alguna diferencia entre los temas musicales que aparecen representados en los exteriores de las edificaciones religiosas y los que aparecen en sus interiores? ¿y entre los que aparecen en un elemento u otro de esos edificios? ¿aparecen los mismos temas en las bóvedas que en canecillos o portadas? Estas preguntas tratan de determinar la pertinencia del campo "ubicación" que cuestionábamos en la primera parte de este capítulo, más allá de su utilidad evidente para la mera localización de las piezas, y el grado de detalle en el que esa ubicación podría ser significativa según los tres niveles de jerarquización que hemos establecido. Para responderlas, dejaremos aparte el caso tan localizado cronológicamente, y tan particular y cuantitativamente desproporcionado de los retablos.

En el primer nivel, por ejemplo, que separa las ubicaciones de carácter religioso de las profanas, es evidente que existe un efecto inmediato sobre la temática de nuestras piezas, aunque de forma muy grosera. Es decir, dada una ubicación profana, tendremos muchas más probabilidades de que el tema iconográfico esté ligado a una escena heráldica que no a una de, por ejemplo, cualquier escena del ciclo mariano. Con todo, esta separación no es radical, como lo demuestran los dos ítems de temática heráldica procedentes del Convento de San Francisco, en Zarautz (fichas 608 y 609), o los numerosos temas de carácter no directamente religioso en edificaciones religiosas, como son cacerías, banquetes, danzas, etc.

En lo que se refiere a la ubicación en nuestro segundo nivel de jerarquización, aquí sí creemos encontrar resultados significativos (aunque la pequeña dimensión de la muestra en algunos temas iconográficos no permita convertir en definitivamente concluyentes nuestras observaciones). Efectivamente, hay temas iconográficos que aparecen sólo en exteriores, otros que aparecen sólo en interiores, y otros que aparecen sólo en retablos. Existe luego un cierto margen para temas que pueden aparecer en cualquiera de estas ubicaciones, aunque con preferencia para una sola de ellas, y existen por fin temas que pueden aparecer en cualquiera de las tres posibles ubicaciones de este nivel. Presentamos estos resultados de manera esquemática aquí abajo³³:

Escenas que aparecen sólo en una ubicación			Escenas que aparecen preferentemente en una ubicación			Escenas que aparecen en cualquier ubicación
Exterior edificios	Interior edificios	Retablos	Exterior edificios	Interior edificios	Retablos	
Ancianos del Apocalipsis	Alegoría de La Fortuna	Alegoría de La Música	Ángeles músicos ³⁴	Virgen con el	Anunciación a los	Ángel músico ³⁵

33 -No incluimos en el cálculo las escenas que no ha sido posible identificar.

34 -Denominamos "Ángeles músicos" a las escenas en que varios ángeles realizan alguna acción musical colectivamente, pero sin estar asociados a ninguna otra escena (como podría ser un Cristo en majestad o una Coronación de la Virgen).

				Niño	pastores	
Árbol de Jesé	Alegoría de La Lujuria	Alegoría de Las Virtudes	Coronación de la Virgen		Camino del Calvario	Anunciación a María ³⁶
Asno músico	Anuncio del mensaje evangélico	Calvario	Cortejo ³⁷		María Lactans ³⁸	Asunción de María
Ciclo mariano	Banquete	Coronación de la Virgen y la Santísima Trinidad	Juglaría		Rey David	Cacería ³⁹
Cordero místico	Bélica	Danza fantástica			San Agustín	Escena fantástica
Cristo en majestad	Bodas de Caná	Gozos de la Virgen María			San Gregorio	Grutescos ⁴⁰
Heráldica	Galante	Prendimiento de Jesús			San Jerónimo	Juicio final ⁴¹
Milagros no identificados	Genealogía de Cristo	Presentación de Jesús en el Templo				Músico
Músicos	Monjes músicos	Resurrección de Jesús				San Ambrosio ⁴²
Natividad	Padre eterno	San Ambrosio y San Gregorio				San Antonio Abad ⁴³
Pastor músico	Resurrección de los muertos	San Andrés				San Miguel ⁴⁴
Trinidad	San Cristóbal	San Antonio Abad, tentaciones				Santa Cecilia ⁴⁵
	San Felipe Neri	San Bartolomé				
		San Jorge				
		San Pedro				
		Santa Águeda				
		Santa Bárbara				
		Santiago				
		Traslado del arca de la alianza a Jerusalén				
		Visitación				

Este cuadro refleja muy bien la relación existente entre tema iconográfico-musical y ubicación. Vemos así cómo el extendido tema de los "ángeles músicos" puede aparecer en cualquier ubicación

35 -Denominamos "Ángel músico" a las escenas en las que aparece un ángel aislado realizando alguna acción musical sin que parezca mantener ninguna relación con otros temas.

36 -Aparece tanto en exteriores como en interiores, pero apenas en retablos

37 -No aparece en retablos.

38 -No aparece nunca en exteriores.

39 -Aparece tanto en exteriores como en interiores, pero no en retablos.

40 Aparece tanto en interiores como en retablos, pero no en exteriores.

41 -Aparece tanto en interiores como en retablos, pero apenas en exteriores.

42 -Aparece tanto en interiores como en retablos, pero apenas en exteriores.

43 Aparece tanto en interiores como en retablos, pero apenas en exteriores.

44 -Aparece tanto en retablos como en exteriores, pero no en interiores.

45 -Aparece tanto en exteriores como en interiores, pero no en retablos.

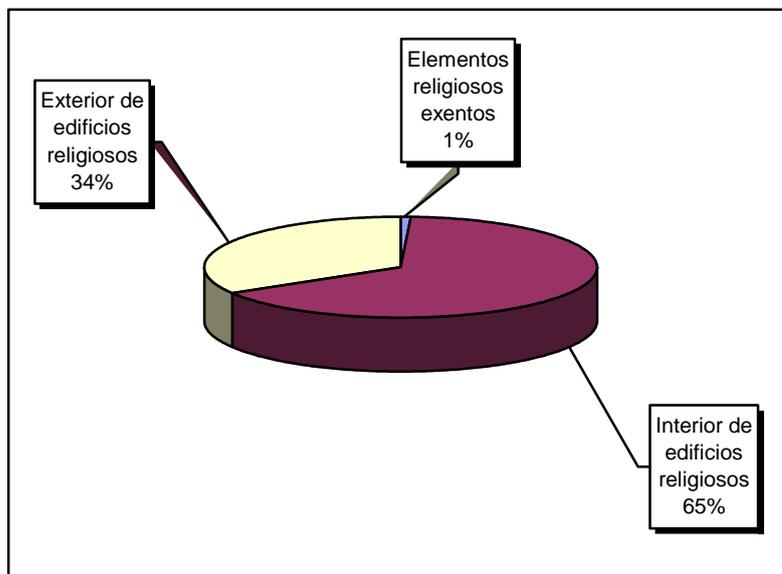
mientras que el más restringido de los "ancianos del Apocalipsis" se limita a los exteriores de las edificaciones religiosas. Más clara aún es la profusión de determinados personajes del Santoral exclusivamente en el arte retablístico, con Santiago o San Andrés, por ejemplo, con esa exclusiva ubicación, o con una predominante ubicación en él, como los "Padres y Doctores de la Iglesia": San Agustín, San Gregorio o San Jerónimo, que formaron parte del programa teológico de la época en que el retablo brillaba por su omnipresencia y suntuosidad hasta en las más humildes o alejadas iglesias (por esta razón nos explicamos también que las imágenes de "San Ambrosio" y de "San Antonio Abad" no aparezcan nunca en exteriores). Otras escenas musicales propias de la piedad sentimental hacia la que tendió la Contrarreforma muestran también su vinculación exclusiva con su ubicación en los retablos: "Gozos de la Virgen" y "Presentación de Jesús en el Templo", por ejemplo. Los temas de "grutescos", que aparecen en retablos e interiores, pero nunca en exteriores, parecen también claramente relacionados con su ubicación, como parece bastante lógico dada su cronología y sobre todo, su delicadeza de confección, que no se presta bien a trabajarse en piedra pero sí en revestimientos interiores.

Con todo, hay algunos casos insólitos, que atribuimos a la parquedad de la muestra. Resulta extraño, por ejemplo, que la escena del "Calvario" solamente aparezca en retablos o la del "Padre eterno" exclusivamente en interiores, y que la escena del "Juicio final" no aparezca nunca en exteriores. En retablos se encuentran ausentes los temas de la "Anunciación a María", "Santa Cecilia", y "Cacería" y "Cortejo" (estos dos últimos serían más fáciles de explicar que los dos primeros). Pero a pesar de estos casos insólitos, concluimos que el campo "ubicación" muestra ser muy influyente en la configuración general de la colección, afectando a no sólo al estado de conservación de las piezas sino también a su temática.

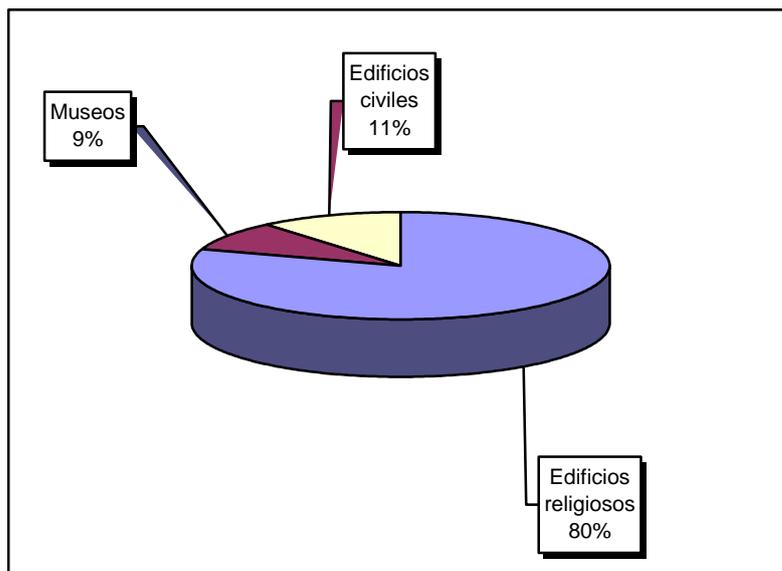
Finalmente, en cuanto a nuestro tercer nivel de jerarquización, la muestra resulta claramente insuficiente como para arrojar conclusiones generales; por ejemplo, el tema iconográfico del "asno músico" se encuentra asociado a la ubicación de tercer nivel "canecillo", pero no hay más casos de "asno músico" como para permitirnos generalizar, aunque por nuestro conocimiento general del arte de la época nos parezca bastante plausible la asociación entre ese tema y esa ubicación (ficha 592); lo mismo sucede con otros temas que aparecen una o pocas veces, como el "árbol de Jesé", "monjes músicos" y otros. Los resultados que obtenemos cuando encontramos alguna coincidencia significativa son demasiados obvios, por otro lado: el tema iconográfico de los "ancianos del Apocalipsis" siempre aparece en portadas, los temas de la "Asunción de María" o "Coronación de María" ocupan siempre ubicaciones centrales, tanto en retablos como en portadas arquitectónicas, los "ciclos marianos" complejos sólo aparecen en portadas, los temas del "ángel músico" o los "ángeles músicos" son ubicuos en cualquiera de nuestras ubicaciones de tercer nivel, etc.

Por lo tanto, concluimos que, en la escala de nuestra investigación, al menos, el nivel de jerarquización de las ubicaciones que parece resultar más determinante es el segundo: podremos así saber que el tema musical de, por ejemplo, "San Agustín" (con la campana en la maqueta de su templo simbólico) o el de "San Antonio Abad" (con el cencerro colgando de su cerdito), aparecerán con profusión en retablos, pero no podremos aventurar en qué posición del retablo se encontrarán.

Las representaciones musicales localizadas se encuentran algunas veces formando parte de colecciones museísticas, en muchos casos expuestas al público y en otros, por falta de espacio, se conservan en los fondos o almacenes de dichos museos. Sin embargo, la mayor parte de dichas representaciones se encuentra en edificios religiosos, tanto en el interior como en el exterior de los templos; en algunos casos se hallan en elementos religiosos exentos.

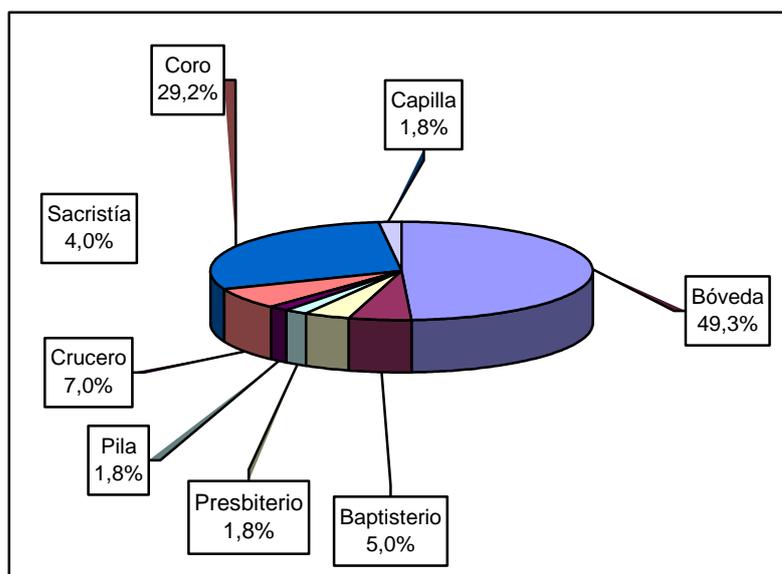


En un porcentaje muy inferior con respecto a las ubicaciones anteriores, se hallan algunos especímenes en edificaciones civiles. En el gráfico adjunto se puede observar cuáles son estos casos, así como su porcentaje.

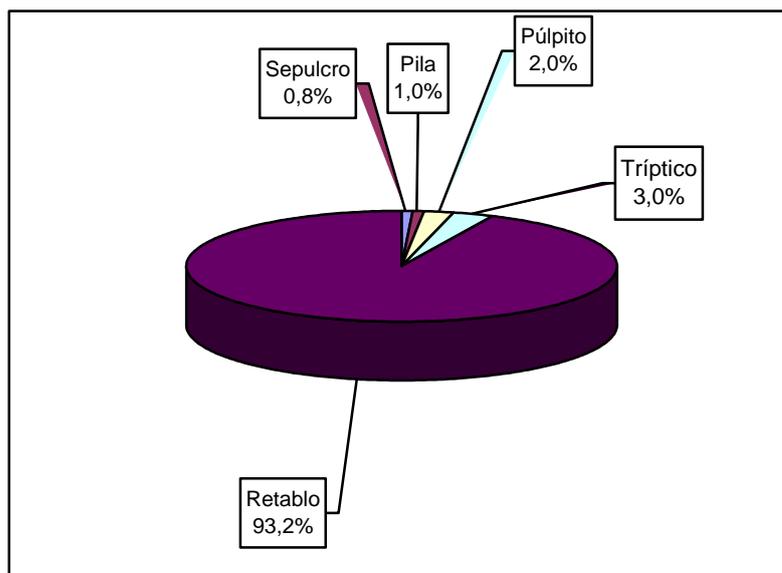


A pesar de la gran variedad de ubicaciones en que se encuentran, un gran número de piezas aparece en retablos, generalmente de los siglos XV y XVI. El resto se halla repartido entre los distintos fondos de las colecciones museísticas, así como en las portadas de los templos. Un porcentaje significativo de referencias musicales, y que merecería un estudio pormenorizado, se localiza formando parte de los timbres de algunos escudos heráldicos que se encuentran en las fachadas de edificios civiles. El resto, hasta alcanzar el total se encuentra en lugares tales como la bóveda de los templos (generalmente en las claves), en pináculos, sepulcros, aleros, arquivoltas, sagrarios, cornisas, coros, frisos, y un largo etc. Para facilitar su situación exacta se distingue entre los que se encuentran formando parte de los elementos arquitectónicos de las edificaciones religiosas, y los que se encuentran en elementos mobiliarios o asimilados, como en el caso de los sepulcros.

Presentamos en primer lugar las ubicaciones en elementos arquitectónicos de edificios religiosos:

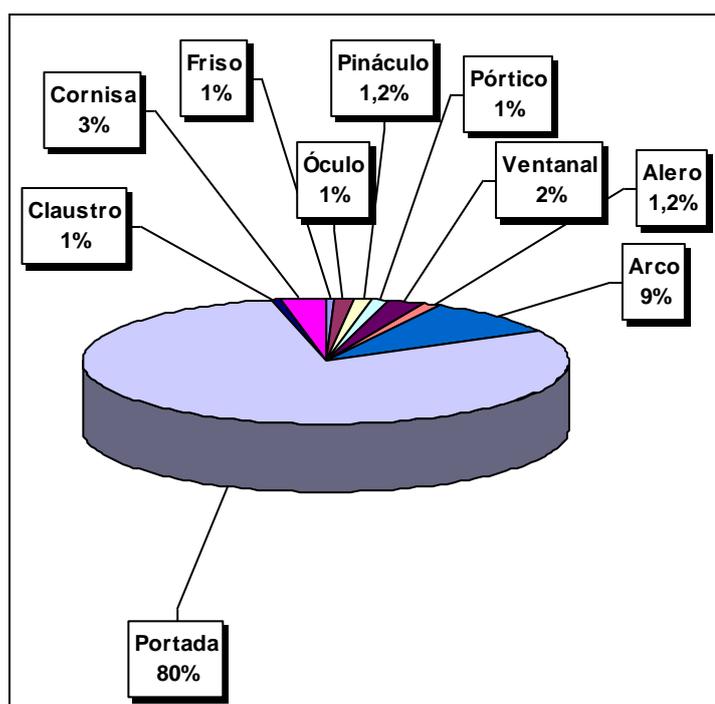


Como podemos ver, el mayor número de representaciones musicales localizadas en el interior de los edificios religiosos formando parte de su fábrica se halla en la bóveda, fundamentalmente en las claves, y en el coro, normalmente en relieves en piedra en su parte frontal. Pero en el interior de los templos, el lugar en el que se asientan las imágenes musicales es, realmente, en los elementos mobiliarios, y, en concreto, en el retablo mayor o retablos situados en las distintas capillas alojadas en los laterales de la o las naves del templo. En estos espacios se encuentran hasta un total de 251 representaciones de temática musical.



Interior de edificios religiosos. Elementos mobiliarios y asimilados

En el exterior de los templos, el elemento arquitectónico en el que se localiza el mayor porcentaje de representaciones musicales es la portada. Efectivamente, con un total de 131 especímenes, las portadas se presentan en la C.A.P.V. como el lugar por excelencia de la música, ya que ellas solas suponen el 80 % de los elementos arquitectónicos exteriores con este tipo de imágenes. Este dato resulta congruente con algunas especificidades históricas del territorio observado, como la escasa y tardía presencia de clero contemplativo o la cronología artística. El bajo porcentaje de imágenes conservadas en claustros, por ejemplo, se explica precisamente por el poco desarrollo de la arquitectura monacal en este territorio. Así, las portadas configuran un espacio de acogida a los fieles en el que la música parece ser el elemento sensorial más destacado.

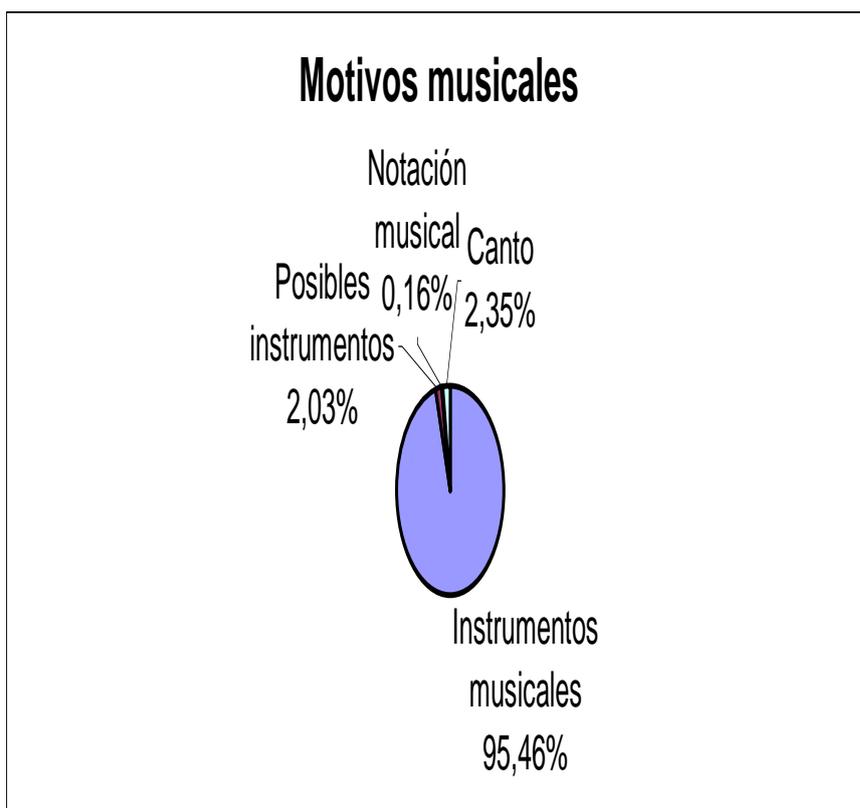


Finalmente, hay que señalar aquellas representaciones que se encuentran ubicadas en elementos escultóricos religiosos exentos, como es el caso de las cruces, en las cuales se han localizado un total de cuatro representaciones de temática musical, lo que supone algo menos del uno por ciento del total.

Estos resultados están relacionados directamente con la evolución de las formas artísticas: el predominio de imágenes con contenido musical en retablos está ligado claramente a una cronología que concentra en los siglos XV y XVI el desarrollo de ese elemento mobiliario de los templos de la época. Por la misma razón, los temas iconográficos también guardan relación con la ubicación de las imágenes.

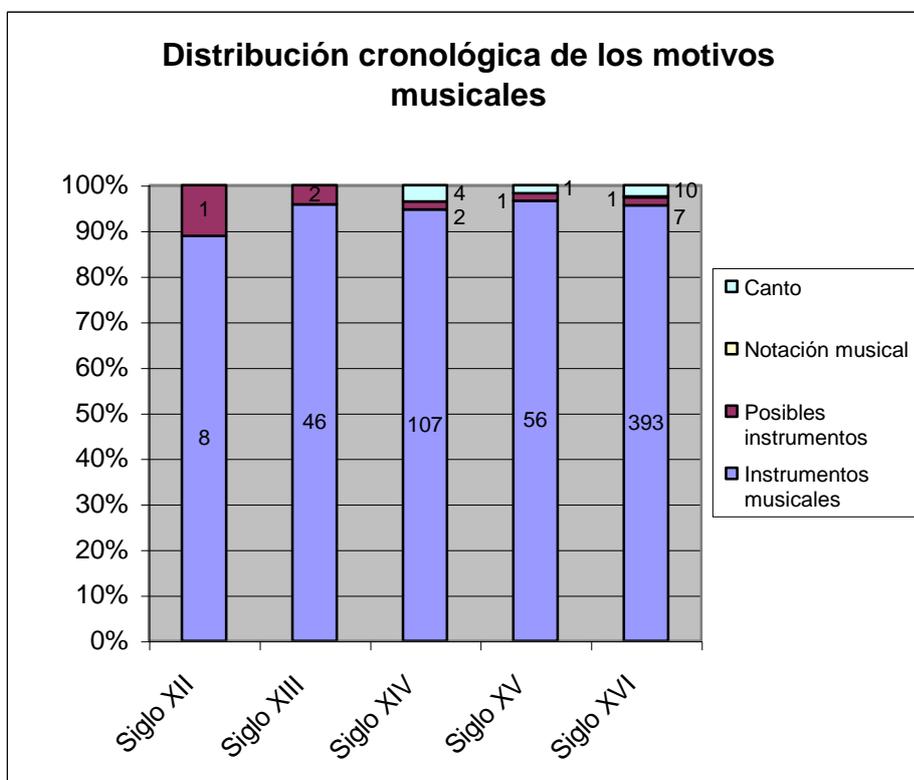
2.5. Motivos musicales

Después de situar el conjunto de nuestras imágenes, y siguiendo la estructura de nuestra ficha catalográfica tal y como se mostraba en el capítulo 1.3, pasamos a una segunda sección en la que tratamos sobre los motivos musicales, y particularmente, sobre los instrumentos musicales que aparecen en cada una de ellas. Esto se debe a que los instrumentos musicales son los que encarnan la presencia de la música en la iconografía musical en proporciones abrumadoras. En concreto, en nuestra colección, estas proporciones son las siguientes:



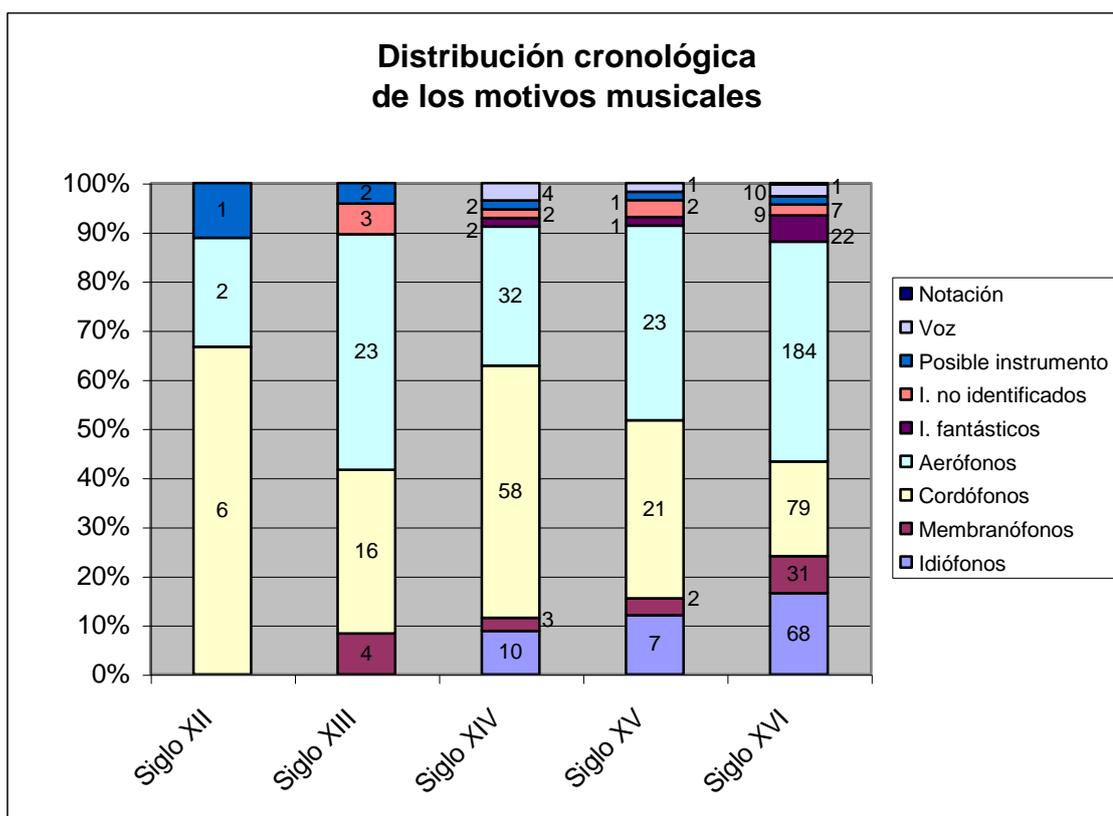
Motivo musical	Cantidad de ocurrencias
Instrumentos musicales	610
Posibles instrumentos	13
Notación musical	1
Canto	15
Total	639

Esta circunstancia se da también cuando se consideran los motivos musicales que figuran en un determinado intervalo de tiempo (que, en nuestro caso, hemos establecido en "siglos", debido a la imposibilidad de obtener dataciones suficientemente precisas para nuestros ítems). Podemos verlo en el siguiente gráfico, en el que se desglosan cronológicamente los datos indicados en el gráfico anterior:



	Instrumentos musicales	Posibles instrumentos	Notación musical	Canto
Siglo XII	8	1	0	0
Siglo XIII	46	2	0	0
Siglo XIV	107	2	0	4
Siglo XV	56	1	0	1
Siglo XVI	393	7	1	10

Más en detalle, esta distribución es como sigue:



	Idiófonos	Membranófonos	Cordófonos	Aerófonos	Instr. fantásticos	Instr. no identificados	Posible instrumento	Voz	Notación
Siglo XII	0	0	6	2	0	0	1	0	0
Siglo XIII	0	4	16	23	0	3	2	0	0
Siglo XIV	10	3	58	32	2	2	2	4	0
Siglo XV	7	2	21	23	1	2	1	1	0
Siglo XVI	68	31	79	184	22	9	7	10	1

En todos los intervalos cronológicos estudiados, el tema musical por abrumadora proporción es el instrumento. Es por esta razón por la que esta sección de nuestro trabajo dedica una amplia atención a los instrumentos musicales. Además, estos objetos sonoros son también los que más comúnmente se asocian con la iconografía musical aunque, como es bien sabido, esta disciplina no se limite solamente a ellos. El caso es que la presencia o no de instrumentos musicales ha resultado ser con mayor frecuencia el factor decisivo que nos ha llevado a incluir o excluir una determinada imagen en nuestra colección. La presencia de otros elementos musicales no instrumentales, como por ejemplo, la voz cantada, la notación musical, la ilustración de temas teóricos (con el caso muy concreto de la representación gráfica del ethos de los modos musicales en los capiteles de Cluny como motivo más conocido⁴⁶), o el retrato de personalidades musicales históricas, también podrían haber cumplido esa misma función, pero en nuestro caso, y a lo largo de nuestro trabajo, estas posibilidades se han revelado insignificantes o algunas de ellas incluso inexistentes.

46 -Meyer-Baer, Kathi, "The Eight Gregorian Modes on the Cluny Capitals", *Art Bulletin*, 34, (1952), p. 86.

Como esta situación se produce también en otras colecciones, los instrumentos musicales han llegado a constituir dentro de la iconografía musical un tema de estudio en sí mismo, para el que existe ya un abundante material bibliográfico de soporte, teorías, sistemas de clasificación, herramientas informáticas *ad hoc* y muchos repertorios en condiciones de estudio. Por esta razón, pasaremos inmediatamente a estudiar el mundo de instrumentos musicales que se dibuja en nuestra colección.

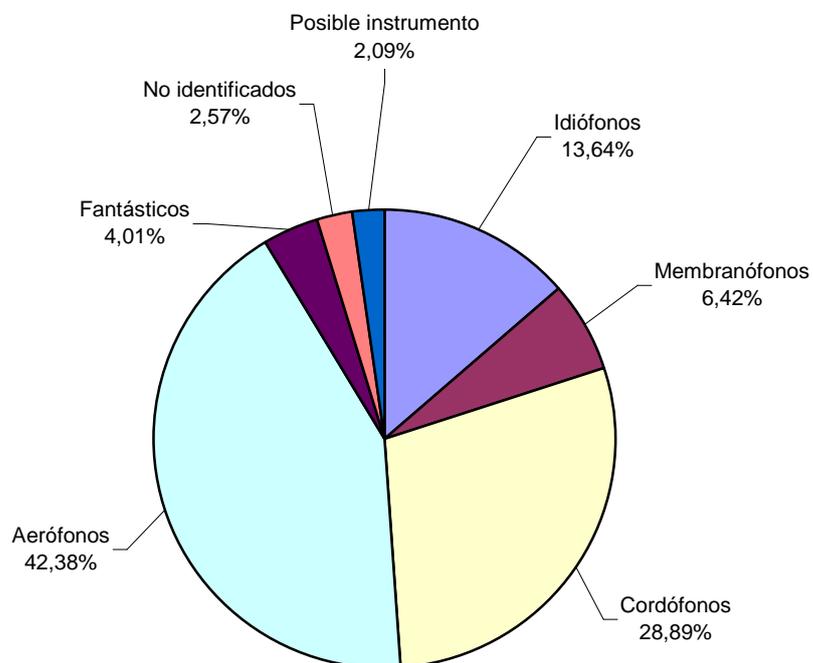
2.5.1. Tipología de los instrumentos musicales catalogados

Ciertamente, el primer y más evidente elemento de análisis sobre la parte directamente sonora de las imágenes es el que se refiere a su aspecto organológico. La lectura inicial de la fuente iconográfica, por tanto, atenderá inevitablemente primero a las consideraciones meramente objetuales y materiales del objeto sonoro, es decir, las relacionadas con su identificación y morfología.

La identificación de los instrumentos representados conduce seguidamente a su clasificación organológica. De ella se puede constatar que en nuestro catálogo, independientemente de la escena en que aparezcan, del medio empleado, y de su ubicación, así como de la datación de la obra representada, y dejando a un lado los 15 casos de imágenes musicales cantadas, y el único caso en que el tema musical es una partitura, se da una notable profusión del grupo de los aerófonos, con cerca de la mitad del total de ejemplares (264 de 623). Dicho de otro modo: por cada aerófono catalogado encontraremos sólo 2,36 instrumentos de todos los demás tipos juntos a la vez.

A los aerófonos les sigue en cantidad el grupo de los cordófonos, que suponen algo más de la cuarta parte (180 de 623). El resto, algo más de la otra cuarta parte restante, se reparte entre membranófonos (40), idiófonos (85), y un heterogéneo grupo de instrumentos de difícil adscripción bien por tratarse de ejemplares imaginarios, mal reproducidos o, simplemente, de dudosa categorización.

Tipología de los instrumentos musicales



Grupo	Cantidad de ejemplares
Aerófonos	264
Cordófonos	180
Idiófonos	85
Membranófonos	40
Fantásticos	25
Instr. no identificados	16
Posible instrumento	13
Total	623

Esta distribución de los tipos de instrumentos presentes en el catálogo resulta altamente significativa, toda vez que los idiófonos son, sin duda, el grupo más abundante, tanto en variedad como en cantidad, en toda la cultura musical occidental y desde luego, en el universo sonoro mundial. Habría sido lógico esperar, por tanto, que nuestra clasificación les hiciera aparecer con la mayor frecuencia de todos los grupos. Esto nos hará preguntarnos, una vez más, por la relación que la iconografía musical puede tener respecto a la realidad histórica, por las posibles especificidades de la vida musical vasca, o por las características particulares de nuestra colección.

Podemos presentir ya que esta "anomalía" tiene que ver, como se mostrará más adelante, con la temática tratada mayoritariamente en los ejemplares localizados, la cual se debe, a su vez, a la función u origen primordialmente religioso de éstos. De aquí que avancemos hipotéticamente en este momento una de nuestras conclusiones, que será la falta de correspondencia entre las tipologías organológicas que encontramos y la realidad sonora histórica (en este caso, de la sociedad medieval o renacentista vascas). Esta falta de correspondencia afectará también, como veremos, a cada uno de los instrumentos, y no sólo a las grandes categorías clasificatorias.

Pero antes nos preguntaremos cómo se reparten esas grandes tipologías instrumentales que nos sirven para clasificar nuestros ítems: ¿Los instrumentos de un grupo corresponden a pocos tipos repetidos muchas veces, o bien a muchos instrumentos diferentes que se repiten escasamente? ¿Hay instrumentos que destacan por su ocurrencia más frecuente, o todos ellos aparecen en proporciones similares? ¿Cuánta homogeneidad visual puede observarse dentro de cada tipo instrumental? Es lo que veremos a continuación, pasando gradualmente de la escala de los cuatro grandes grupos de la clasificación de Hornbostel y Sachs a la escala del instrumento en sí.

2.5.1.1. Variedad de los tipos de instrumentos

La tipología de las representaciones de instrumentos musicales de esta colección presenta, a primera vista, una buena variedad, tal y como se puede apreciar en el siguiente cuadro, que rinde cuenta de los 60 términos utilizados para denominar cada tipo organológico reconocible en la clasificación H. S. y en su adaptación para uso iconográfico realizada por T. Ford. A esos 60 términos se añade uno más, que corresponde a los instrumentos "fantásticos", muy frecuentes en determinadas épocas. Además, figuran todavía dos términos más, que utilizamos a modo de precaución, para aquellos casos en que no nos ha sido posible identificar el tipo instrumental del que se trataba, o para los que ni siquiera podíamos asegurar con una certeza absoluta que se tratara de un tipo instrumental. En total, pues, utilizamos 62 términos para clasificar los 623 ejemplares que consideramos que representan o pueden representar instrumentos musicales.

Arpa angular	1	Laúd.....	31
Arpa enmarcada	2	Lira, arte post - clásico	32
Arpa medieval.....	3	Mandora	33
Arpa-salterio	4	Monocordio	34
Bombarda	5	Olifante	35
Campana de mano (golpeada con badajo).....	6	Órgano portátil.....	36
Campana de mano	7	Órgano positivo	37
Campana enyugada	8	Pandereta	38
Campana suspendida (golpeada con badajo).....	9	Pífono	39
Campana suspendida	10	Rabel	40
Campanas de mano (golpeadas con badajo).....	11	Salterio	41
Campanas montadas	12	Serpentón	42
Caracola	13	Shofar	43
Chirimía	14	Tambor de cuerdas	44
Cítola	15	Tamboril.....	45
Clavicordio.....	16	Timbal - europeo	46
Corneta.....	17	Trompa, curva	47
Cornetto.....	18	Trompa recta	48
Crótalo	19	Trompa, enrollada	49
Cuerno, animal	20	Trompeta bastarda	50
Dulcemelos.....	21	Trompeta enrollada	51
Espineta.....	22	Trompeta recta	52
Flauta de tres agujeros.....	23	Trompeta, en forma de "S"	53
Flauta dulce - Renacimiento.....	24	Trompeta, ligeramente curvada	54
Flauta travesera.....	25	Vihuela.....	55
Gaita	26	Viola de gamba.....	56
Guitarra.....	27	Viola de rueda	57
Guitarra, medieval	28	Viola medieval y renacentista.....	58
Instrumento de viento insuflado por un extremo.....	29	Violín.....	59
Instrumento de viento insuflado por un extremo, doble..	30	Instrumento fantástico	60
		Posible instrumento	61
		Instrumento no identificado	62

Como ya se indicó en el apartado 1.3., para denominar los tipos de instrumentos representados en la colección empleamos los términos castellanos que establecimos previamente en un trabajo anterior de carácter lexicográfico, debido a las dificultades que suponía trabajar con un repertorio léxico no unificado, y en el que se mezclaban términos literarios de la época, términos del vocabulario técnico de origen organológico, términos tradicionales, términos de uso actual de músicos prácticos, y términos trasladados directamente de otros idiomas con mayor o menor fortuna⁴⁷. A pesar de ello, la práctica catalográfica nos ha llevado a considerar la adopción de algunos términos más, pues hemos encontrado tipos de instrumentos que, si bien tenían cabida en las categorías previstas, presentaban también suficientes rasgos como para constituir tipos específicos por sí mismos. En este caso se encuentran los instrumentos denominados como 'posible instrumento' o 'instrumento no identificado', por ejemplo.

⁴⁷ -Ford, Terence, *Lista de instrumentos de música occidentales. Anotada desde un punto de vista iconográfico*, traducción y adaptación de Koldo Ríos Álvaro, Cuadernos de Documentación Musical, AEDOM, Madrid, 1999.

La lista completa de términos, según la bibliografía mencionada, contiene 247 unidades. Por lo tanto, con sus 62 términos, nuestra colección recoge casi una cuarta parte de las posibilidades existentes. Teniendo en cuenta además que muchas de esas posibilidades se refieren bien a instrumentos exóticos, o bien a instrumentos más antiguos o más modernos que los que estudiamos, concluimos que la variedad de este repertorio iconográfico le confiere un cierto carácter enciclopédico por su amplitud (ya que no por su cantidad absoluta de ítems). Efectivamente, lo habitual es que los términos disponibles para catalogar instrumentos musicales que no aparecen en nuestra colección caigan en alguno de los tres casos mencionados. A modo de ejemplo, y sin ánimo de exhaustividad, podemos comprobar los "instrumentos ausentes" en el grupo de idiófonos:

'Xilófono' 'Gongs, conjunto de' 'Mariposa china' 'Maraca' 'Sanza'	'Kroupalon' 'Scabellum' 'Crotala' 'Cymbala' 'Sistrum'	'Triángulo' 'Celesta' 'Glockenspiel' 'Campanas tubulares' 'Caja de música' 'Violín armónico' o'Nagelclavier' 'Armónica' "Vasos musicales" 'Aeolsklavier' 'Piano chanteur'
Habituales en otras áreas geográficas	Su época documentada no alcanza el límite inferior de la colección	Su aparición excede el límite cronológico superior de la colección

Los idiófonos que, por su ámbito geográfico y su cronología podían haber figurado en la colección, pero que se hallan ausentes de ella, son los siguientes: 'Claves', 'Cymbalum', 'Cascabeles o sonajas', 'Carraca', y 'Guimbarda europea'. Dentro del marco cronológico estudiado, las representaciones iconográficas de estos instrumentos son también escasas, por lo que concluimos que la tipología instrumental recogida a lo largo de nuestra catalogación es representativa del universo visual propio de la época y la zona estudiadas. Variedad y representatividad, por lo tanto, nos parecen dos calificativos que pueden describir a grandes trazos la esencia de esta colección.

La variedad de tipos instrumentales realmente presentes en nuestra colección, por otro lado, sugiere la conveniencia de establecer un coeficiente objetivo que pueda medirla y formalizarla. Definiremos este coeficiente de "variabilidad tipológica de instrumentos" como la relación porcentual entre el total de tipos de instrumento presentes, y el total de tipos posibles. Aunque este concepto y estas cifras por sí solas no tendrán ninguna operatividad en nuestro trabajo, más allá de delimitar matemáticamente uno de sus aspectos, sí serán útiles en el momento en que se realicen otros trabajos similares en otras áreas o cronologías, ya que permitirá establecer comparaciones sobre una base

común. En nuestro caso, ese coeficiente de variabilidad tipológica de instrumentos será de 25,51, resultado de dividir los 63 tipos que nos aparecen por los 247 nombres posibles según la literatura utilizada, todo ello multiplicado por 100. Hemos optado por esta operación a pesar de que nos ha sido necesario añadir algunos nombres de tipo de instrumento (como 'Posible instrumento', 'Instrumento no identificado') para mantener una cifra de referencia constante y documentable en la bibliografía publicada. Somos conscientes, de todas formas, de que aunque este coeficiente sigue siendo un medio adecuado para describir la cantidad de instrumentos diferentes al alcance visual de sus espectadores, exigirá algunas correcciones según se utilicen diferentes listas de nombres de instrumento o aparezcan imágenes que, hipotéticamente, pudieran requerir el uso de nuevos nombres.

En cualquier caso, esos 63 tipos instrumentales presentes en la colección a través de su representación iconográfica no aparecen todos en ella con la misma frecuencia. Ordenados según su cantidad de ocurrencias, ofrecen el siguiente panorama:

Trompa, curva	96	Campana de mano	4
Campana enyugada	42	Corneta	4
Arpa enmarcada	39	Órgano positivo	4
Tamboril.....	31	Trompeta, enrollada	4
Trompeta, recta	31	Trompeta, ligeramente curvada	4
Instrumento no identificado	30	Vihuela.....	8
Viola medieval y renacentista.....	27	Cítola	3
Gaita	24	Guitarra.....	3
Salterio	22	Lira, arte post - clásico	3
Laúd.....	19	Pandereta	3
Campana suspendida		Viola de gamba.....	3
(golpeada con badajo).....	18	Viola de rueda	3
Instrumento fantástico	18	Campanas de mano	
Guitarra, medieval	14	(golpeadas con badajo).....	2
Trompa recta	14	Campanas montadas	2
Chirimía	12	Caracola	2
Rabel	12	Crótalo	2
Cuerno, animal	10	Instrumento de viento	
Campana de mano		insuflado por un extremo, doble ..	2
(golpeada con badajo).....	9	Pífono	2
Instrumento de viento		Tambor de cuerdas	2
insuflado por un extremo.....	9	Arpa angular	1
Mandora	9	Arpa medieval.....	1
Arpa-salterio	6	Bombarda	1
Campana suspendida.....	6	Clavicordio	1
Cornetto	6	Dulcemelos	1
Flauta de tres agujeros.....	6	Espineta.....	1
Flauta dulce - Renacimiento.....	6	Flauta travesera.....	1
Órgano portátil	6	Monocordio	1
Posible instrumento	6	Olifante	1
Timbal - europeo	6	Serpentón	1
Trompa, enrollada	6	Shofar	1
Trompeta, en forma de "S"	6	Violín.....	1
Trompeta bastarda	5		

Como se puede comprobar fácilmente, la recurrencia de cada uno de estos nombres de instrumento es relativamente alta, escaseando los que aparecen en una sola ocasión (12 nombres, que

en conjunto representan sólo el 1,93 % de todos los instrumentos catalogados. Por otro lado, algunos de estos tipos de instrumento aparecen con una asiduidad que sobrepasa las proporciones del resto. Es el caso de la 'Trompa, curva', que con 96 apariciones supone el 15,40 del total de instrumentos catalogados.

Definiremos por tanto un nuevo coeficiente para objetivar la dispersión media de estos tipos de instrumento, partiendo del tipo medio que se obtiene dividiendo el total de instrumentos catalogados (623) por el total de tipos instrumentales a los que se adscriben (63). Ello arroja un resultado de 9,89 ítems/tipo instrumental, lo que, dicho de otro modo, significa que en esta colección aparecerá un nuevo tipo instrumental por cada 9,89 ítems catalogados.

Pero como no todos nuestros tipos instrumentales aparecen con la misma frecuencia, hemos de establecer también la dispersión media de cada uno de ellos, o de los grupos más significativos. Así, observaremos que los 17 tipos instrumentales que reaparecen con una frecuencia igual o superior a 10 veces comprenden 459 ítems del catálogo en total, mientras que los 46 tipos que aparecen en menos de 10 ocasiones suponen sólo 164 de los instrumentos catalogados. En el primer caso, la dispersión media es de 27 ítems/tipo instrumental (es decir, que aparecerá un tipo instrumental nuevo por cada 27 instrumentos catalogados), mientras que en el segundo es de 3,56 ítems/tipo instrumental (es decir, que aparecerá un tipo instrumental nuevo por cada 3,30 instrumentos catalogados). Por lo tanto, concluiremos que la dispersión de los tipos instrumentales de esta colección, tomada en base a 10 reiteraciones, oscila entre 3,56 y 27, con una media de 9,42 ítems/tipo instrumental.

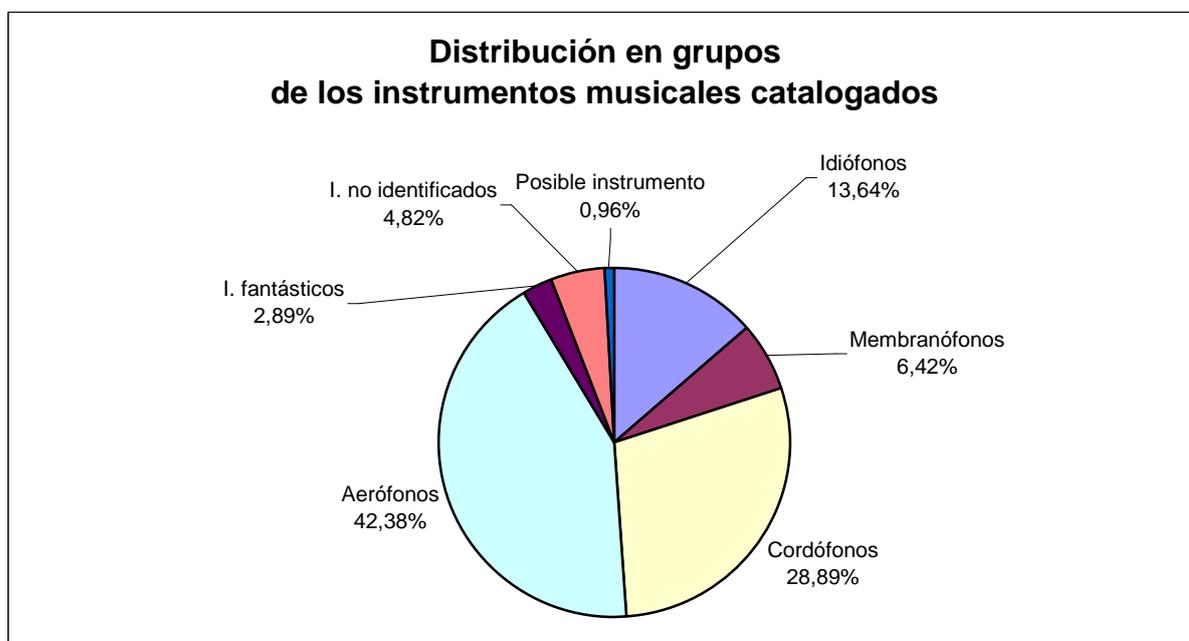
2.5.1.2. Características generales de los grupos de instrumentos

Los sesenta y tres tipos de instrumentos catalogados se reparten de forma desigual en los cuatro grandes grupos ya conocidos de la clasificación de Hornbostel y Sachs y en los pequeños grupos adicionales definidos precisamente por su imposibilidad de encajar en ella ('instrumento fantástico', 'instrumento no identificado' y 'posible instrumento'). Dentro de cada grupo, el reparto es también desigual, como se observará al analizar cada uno de los subgrupos correspondientes. El hecho de que se den estas desigualdades en la cantidad de especímenes clasificados en uno y otro grupo de instrumentos no es en sí mismo significativo, ya que se da también en la escala universal, y en cualquier otra escala que se escoja. Lo significativo será la comprobación de si esas desigualdades se corresponden o no con algún otro elemento estructural de la colección (división geográfica, cronológica, política, eclesiástica, etc.), o con las que se pudieran observar en otros marcos comparables: en otras regiones europeas, en otras cronologías, o en otros ámbitos cualesquiera, en el momento en que dispongamos de datos homogéneos.

Por el momento, y sin realizar ninguna apreciación interpretativa de carácter definitivo, lo que este cuadro nos indica es que el paisaje sonoro del País Vasco medieval y altomoderno, tal y como lo dibuja la iconografía conservada, estaba dominado por el sonido de trompas y campanas, y que el resto de sonoridades tenían una presencia más testimonial y anecdótica aunque aportaban riqueza y variedad al conjunto. Además, en ese paisaje destaca sorprendentemente el predominio de la trompa sobre las campanas, aún pareciendo intuitivamente éstas al investigador no advertido más simbólicas y más

presentes que aquellas. Como veremos más abajo, estos predominios cambian mucho según la cronología observada.

Dado que la cantidad de 62 instrumentos presentes en la colección hace difícil aprehender su casuística uno a uno y analizar sus razones y características, parecería ser más interesante observar primero su reparto en los términos más amplios. Así, encontramos la siguiente distribución de instrumentos catalogados:



que deriva de los siguientes datos:

Grupo	Cantidad de ocurrencias
Idiófonos	85
Membranófonos	40
Cordófonos	180
Aerófonos	264
Fantásticos	18
No identificados	30
Posible instrumento	6
Total	623

Los idiófonos representados en esta colección pertenecen todos al grupo [111], es decir, a idiófonos que producen el sonido al ser golpeados (por percusión o por entrechoque); no hemos encontrado idiófonos pulsados, ni frotados, ni insuflados ni otros tipos posibles. Esto tiene su lógica, ya que la mayoría de los idiófonos no golpeados se dan más bien en otras culturas o en otras cronologías, o en áreas geográficas muy distantes de la nuestra. El único caso de idiófono no golpeado que podría quizás haber aparecido es la 'guimbarda europea' [121], de la que por otro lado tampoco nos constan

referencias a su presencia en el País Vasco por otros medios de documentación y que, por su "humildad social" no llegaría a merecer su inclusión en los medios artísticos de carácter visual.

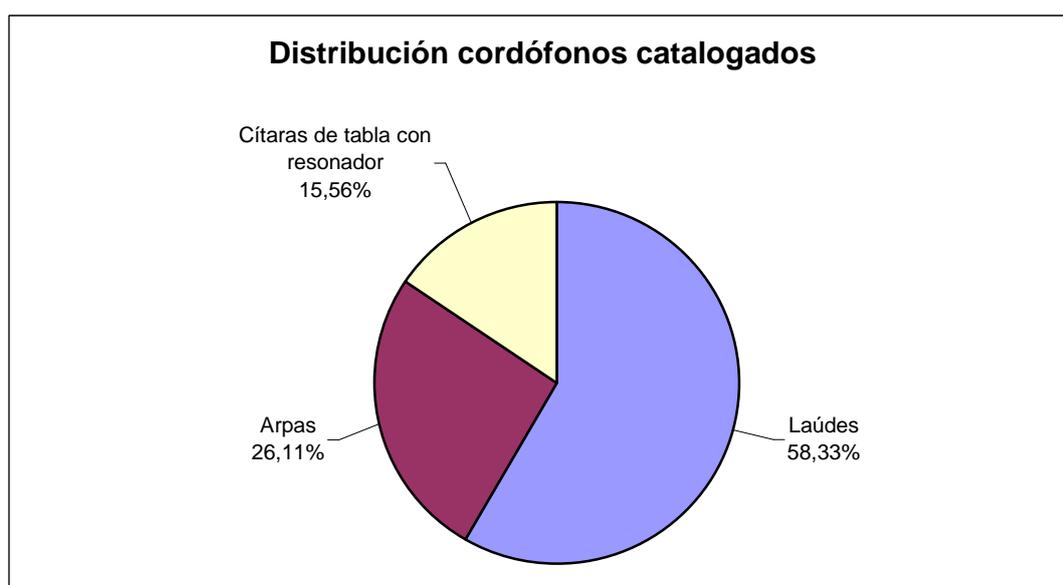
Esto no pone en duda que en el País Vasco, como en otros lugares, se hiciera música con objetos cotidianos sin tensión que podían ser golpeados, rascados o incluso pulsados o friccionados para producir sonidos: este tipo de instrumento se conoce en los medios folklóricos, y es presumible que esta presencia se remonte a épocas anteriores. Pero la iconografía, en todo caso, no lo convirtió en tema digno de representación visual. Esto nos indica que la selección de temas musicales realizada por los creadores de las imágenes responde a una determinada visión del mundo y de la posición de la música en él, y no a la voluntad de reflejar el universo sonoro contemporáneo.

La distribución de los idiófonos catalogados en subgrupos modaliza el interés de la imagen medieval y altomoderna por estos instrumentos, puesto que, de los 85 casos recogidos, 83 corresponden a uno u otro tipo de campana, y solamente 2 ítems escapan a esta tipología ('crótalos' [111.14]). Es decir, los dos subtipos de idiófono corresponden también a dos tipologías genéricas de instrumentos, que generan las siguientes parejas:

percusión-campanas
entrechoque-crótalos

En cuanto a los membranófonos, los 40 que hemos catalogado pertenecen también a un solo subgrupo, el [211]; es decir, se trata de membranófonos percutidos. Ciertamente, son los membranófonos más comunes y conocidos, aunque en un principio considerábamos verosímil también que hubiera aparecido algún ejemplar de membranófono frotado como la zambomba. Sin embargo, esta posibilidad hipotética no se ha confirmado.

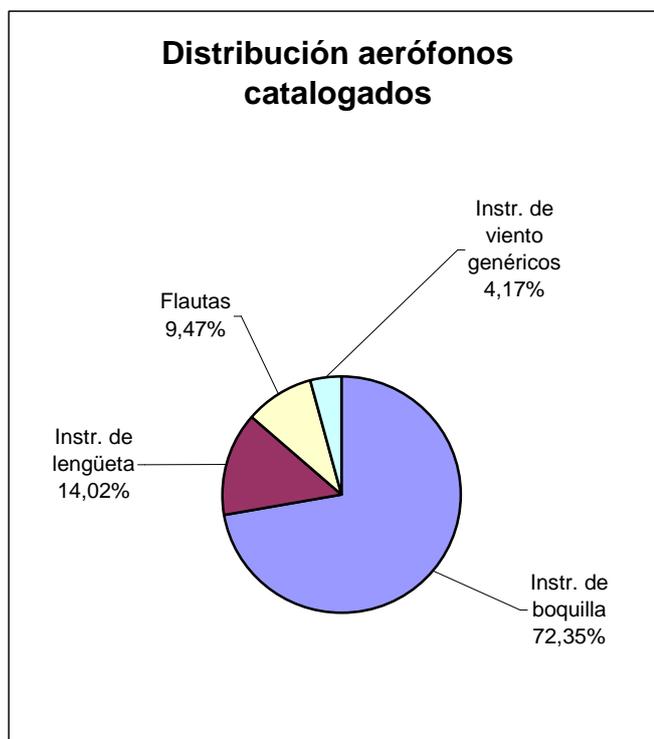
En cuanto a los cordófonos, su cantidad y su adscripción a diferentes subgrupos aconseja presentarlos separadamente. Encontramos así la siguiente distribución:



Subgrupo	Cantidad de ocurrencias
Laúdes [321]	105
Arpas [322]	47
Cítaras de tabla con resonador [314]	28
Total	180

Nos parece un resultado bastante congruente con lo que sabemos por medio de otras fuentes y por extrapolación respecto a regiones vecinas. Así, parece lógica la ausencia de cítaras de tabla sin resonador u otras formas de cítara, como también lo es la casi total carencia de ejemplares de liras en una región en la que no existe iconografía reseñable ligada al llamado "Renacimiento carolingio" ni consta por otras vías el uso de esos instrumentos (con todo, alguno de los instrumentos que hemos catalogado como instrumento fantástico' podría quizás corresponder a ejemplares de liras de inspiración clásica defectuosamente reproducidos, como por ejemplo, en el caso del número 215 del catálogo). Por otro lado, la elevada proporción de ejemplares del grupo de los laúdes, tanto pulsados como frotados, corresponde a su amplia utilización en toda clase de actos públicos y privados, oficiales o religiosos, confirmada también por las fuentes literarias. Con todo, no logran superar al subgrupo de las trompetas o instrumentos de boquilla [423].

Por último, entre los aerófonos, la distribución es la siguiente:



Subgrupo	Cantidad de ocurrencias
Instr. de boquilla [423]	191
Instr. de lengüeta [422]	37
Flautas [421]	25
Instr. de viento genérico [42]	11
Total	264

Lo que quizás resulte más significativo en este subgrupo es la apabullante presencia de los aerófonos de boquilla o trompetas, que incluso como tal subgrupo exceden en cantidad a todos los demás grupos de nivel superior, y que ya sólo dentro de los aerófonos suponen más del doble de todos los demás subgrupos. Atribuimos esta elevada frecuencia de aparición de los aerófonos de boquilla, al menos parcialmente, a la temática tratada por la iconografía sobre todo moderna, que los incluye en muchos temas heráldicos, o en el muy frecuente tema del "Camino del Calvario". También es posible que en muchas imágenes toscas o en mal estado de conservación, la actitud y posición del intérprete produzcan una falsa impresión de instrumento de boquilla, haciendo confundirlo con algún otro tipo de aerófono. Pero también sería posible que alguno de los instrumentos que no hemos podido identificar, o de los instrumentos de viento genéricos, representara con mala fortuna o en malas condiciones de conservación una 'trompa'. Por todo ello, creemos que los posibles errores en la identificación de algún instrumento se compensan entre sí, y que el total de ejemplares de aerófonos de boquilla que arrojan nuestros datos es correcto.

Además de estos cuatro grandes grupos de la clasificación Hornbostel y Sachs, y como ya hemos avanzado, utilizamos la categoría de 'instrumentos fantásticos' incluida por T. Ford para la catalogación de ejemplares inventados por diversas razones (intentos arqueológicos de reconstrucción de modelos antiguos, instrumentos inventados sobre la base de descripciones literarias, configuraciones fantasiosas por razones geométricas o simbólicas, etc.), y que aparecen sólo en la iconografía. Cabe señalar que 17 de los 18 casos recogidos en nuestro catálogo se datan en el siglo XVI, por lo que su presencia debemos asociarla a la emergencia de una iconografía nueva, influida por modelos literarios de corte clásico; no es extraño, por tanto, que suelen aparecer asociados a grutescos, además de a ángeles músicos. En cierto modo, y teniendo en cuenta que los temas iconográficos asociados a estos instrumentos no suelen derivar de la iconografía antigua, esto podría significar que el modo en que el País Vasco vivió el Renacimiento, al menos en lo que se refiere a instrumentos musicales, fue prolongando una concepción imaginativa y fantasiosa de los instrumentos musicales heredada de la Edad Media. Pero esto no parece ser exactamente así tampoco, ya que no encontramos en nuestro repertorio instrumentos fantásticos anteriores al siglo XV. En todo caso, hay que advertir que sería un error identificar "instrumento fantástico" con "tema fantástico", puesto que hay muchos de estos últimos que como objeto musical incluyen instrumentos perfectamente identificables y representados con total realismo figurativo: lo que resulta imaginativo y fantasioso en estos casos es la forma otorgada al instrumento musical, más que el tema.

Los 'instrumentos fantásticos' que hemos localizado se pueden adscribir tanto al grupo de los aerófonos como al de los cordófonos, aunque sean instrumentos que nunca pudieron sonar realmente. Muchos de ellos parecen ser instrumentos "normales" representados sin modelo, es decir, de memoria o siguiendo descripciones verbales, por lo que se produjeron asociaciones visuales imaginarias sin que necesariamente el artista tratara de representar el carácter "fantástico" del instrumento. Por ejemplo, podemos encontrar cordófonos compuestos cuyo mástil termina en voluta sin clavijero (nº 253 del catálogo), o en clavijero propio de otro tipo de instrumento (nº 428), o aerófonos que presentan secciones cónicas, cilíndricas y hasta poligonales a la vez en un solo instrumento (nº 21 y 22). Otras veces, parecen haberse dado contaminaciones de temas visuales no musicales, como es el caso de las trompas musicales respecto a los cuernos de la abundancia; en otros casos, el carácter ficticio del instrumento se puede deber a intervenciones posteriores a su confección inicial, añadiendo, por ejemplo, repintes (nº 253). La casuística asociada a estos instrumentos fantásticos es, pues, muy diversa, pero no parece confirmar la posibilidad hipotética presentada aquí arriba de que conservaran el carácter fantástico de la imagen medieval.

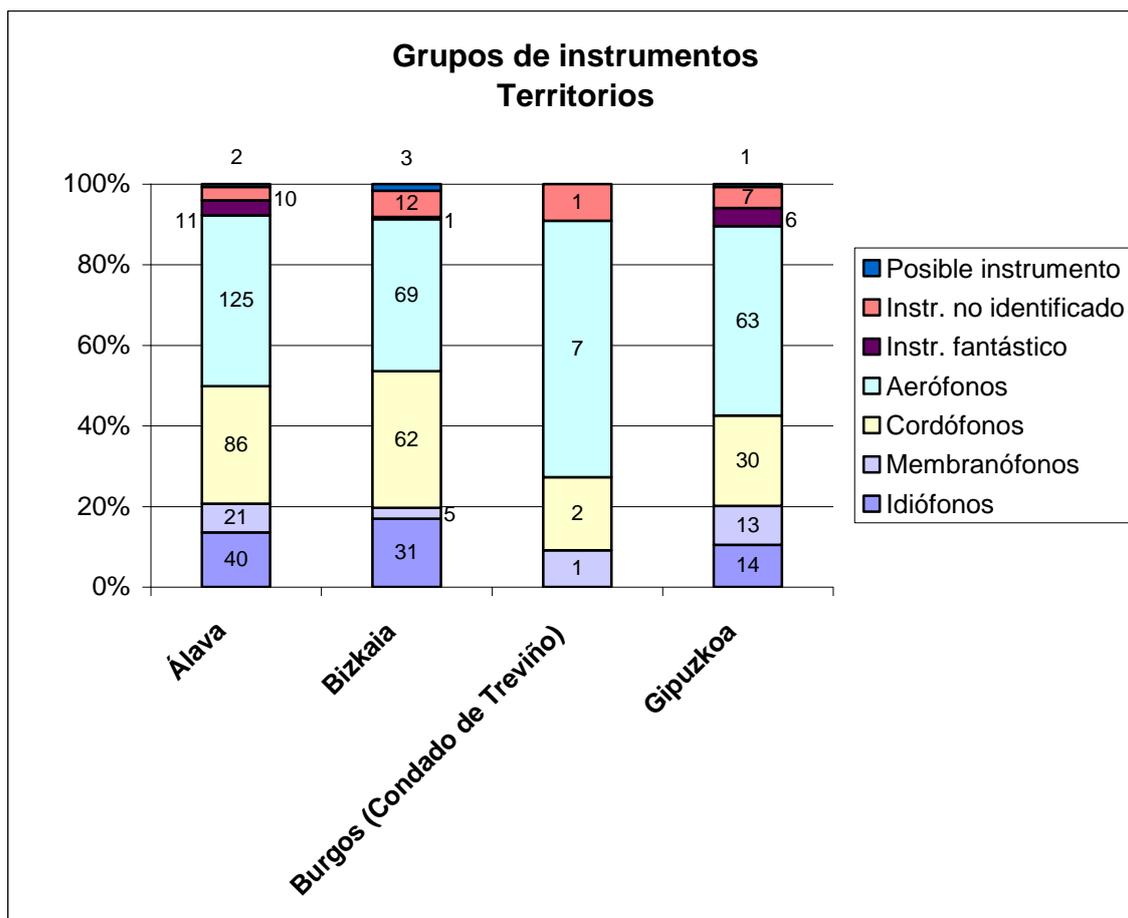
En cuanto a los instrumentos no identificados y a los posibles instrumentos, nos remitimos a los capítulos específicos 1.3. y 2.5.1.1., ya que su heterogeneidad merece un tratamiento específico.

2.5.1.3. Distribución geográfica de los grupos de instrumentos

Ahora es el momento de preguntarnos por la relación de estos grandes grupos de instrumentos respecto al territorio estudiado: ¿Se reparten homogéneamente por toda su superficie? ¿Predominan en unas zonas unos grupos y en otras otros? ¿Influyen en ese reparto las demarcaciones administrativas o religiosas? Una serie de consultas a nuestra base de datos nos permitirá expresar gráficamente la respuesta a estas preguntas.

En primer lugar, observaremos las cantidades de instrumentos de cada grupo que hemos localizado en cada Territorio Histórico, expresadas en cantidades absolutas, y según su distribución porcentual en cada uno de ellos⁴⁸:

48 -No se incluye el territorio de la provincia de Cantabria (el Valle de Villaverde), por no haberse localizado ningún ejemplar en él.



Porcentajes en cada Territorio Histórico				
	Álava	Bizkaia	Burgos (Condado de Treviño)	Gipuzkoa
Idiófonos	13,56	16,94	0,00	10,45
Membranófonos	7,12	2,73	9,09	9,70
Cordófonos	29,15	33,88	18,18	22,39
Aerófonos	42,37	37,70	63,64	47,01
Instr. fantásticos	3,73	0,55	0,00	4,48
Instr. no identificados	3,39	6,56	9,09	5,22
Posibles instrumentos	0,68	1,64	0,00	0,75
Total	100	100	100	100

Estos datos nos permiten realizar una serie de constataciones. La primera de ellas, ya previsible intuitivamente, es que el reparto geográfico de los instrumentos no es homogéneo en los cuatro territorios de donde provienen nuestros ejemplares. Esto no tiene nada de particular, puesto que así sucede también en la vida normal: en unos sitios se tocan más unos instrumentos que otros, unos se ponen de moda en algunos lugares y tienen momentos de mucho uso mientras en otras partes apenas se usan, y otros instrumentos ligados a determinadas ocasiones sociales o modas locales tienen más presencia pública en unos lugares que en otros. Lo interesante de este reparto, por lo tanto, no es que sea desigual, sino la modalidad en que se produce esa desigualdad: en qué territorios o en qué momentos y para cuáles de los grupos de instrumentos implicados.

Ya sabemos que los aerófonos son el grupo de instrumentos más abundante en todo el catálogo (capítulo precedente, 2.5.1.2.), y ahora vemos que esta abundancia se repite en cada uno de los cuatro territorios en que se divide administrativamente nuestro espacio geográfico de trabajo. En lo que se refiere al predominio de aerófonos en esos territorios, por tanto, sí que existe homogeneidad y congruencia. Sin embargo, ese predominio no es de la misma magnitud en ellos: los aerófonos suponen el 63,64 % de todos los ítems burgaleses. Sin duda, este caso tan destacado se debe a la débil aportación de Burgos (Condado de Treviño) al catálogo, en términos cuantitativos, lo que hace que sus datos no lleguen a suministrar suficientes cantidades como para equilibrar situaciones posiblemente debidas al azar, pero el dato no deja de ser insoslayable en sí mismo.

También coinciden todos los territorios en que el segundo grupo de instrumentos por su cantidad de ejemplares son los cordófonos, y de nuevo vemos también que las diferencias son de proporción: en Bizkaia, un 29,15 % de los fondos son cordófonos, mientras que en Burgos (Condado de Treviño) esta proporción baja a algo menos del 20 %. Pero, dejando aparte el territorio de Burgos, los porcentajes de cordófonos son relativamente homogéneos. En lo que se refiere a idiófonos y membranófonos, la situación es diversa según qué territorio sea el que se tome en consideración, aunque en todos los casos constituyen bajos porcentajes dentro de cada uno de ellos.

Los instrumentos no identificados constituyen un porcentaje testimonial de los fondos procedentes del Territorio Histórico de Álava (3,39 %), que resulta algo más significativo en Bizkaia y Gipuzkoa. Entendemos que existe una mayor calidad en la representación de imágenes en el arte alavés que justifica esta diferencia o, dicho de otro modo, que el arte realizado en Bizkaia y Gipuzkoa adolece de un carácter algo más periférico y provincial. Sin embargo, esto no justifica el sorprendente porcentaje de instrumentos que no han podido ser identificados en Burgos (Condado de Treviño), que alcanza algo más del 9 %. Carecemos de explicación lógica para este dato, como no sea la escasez general de ejemplares procedentes de esa área geográfica, que podría convertirlos en poco representativos a todos ellos. Esto es tanto más así cuanto que las cantidades y proporciones de "posible instrumento" son en todos los territorios de un nivel mínimo, pero con un contundente 0 % en el caso de Burgos (y con el máximo en Bizkaia, lo que nuevamente apuntaría al carácter poco sofisticado de su repertorio propio).

Adoptando expresiones aproximativas y sintéticas, podríamos concluir que los aerófonos suponen algo menos de la mitad de instrumentos representados en cada uno de los territorios estudiados, y que la otra "gran" mitad se reparte entre los demás grupos de instrumentos: entre una cuarta y tercera parte del total de instrumentos la aportan los cordófonos, entre el 10 y el 15 % los idiófonos, y algo menos del 10 % los membranófonos. El resto, en unas cantidades poco significativas, se reparte de manera desigual entre los instrumentos Hornsbostel y Sachs.

Expresado de otro modo, podríamos señalar los siguientes rasgos del reparto geográfico de los grupos de instrumentos:

Álava: su catálogo está compuesto principalmente por cordófonos y aerófonos, que alcanzan casi el 75 %, con cantidades testimoniales para el resto de grupos.

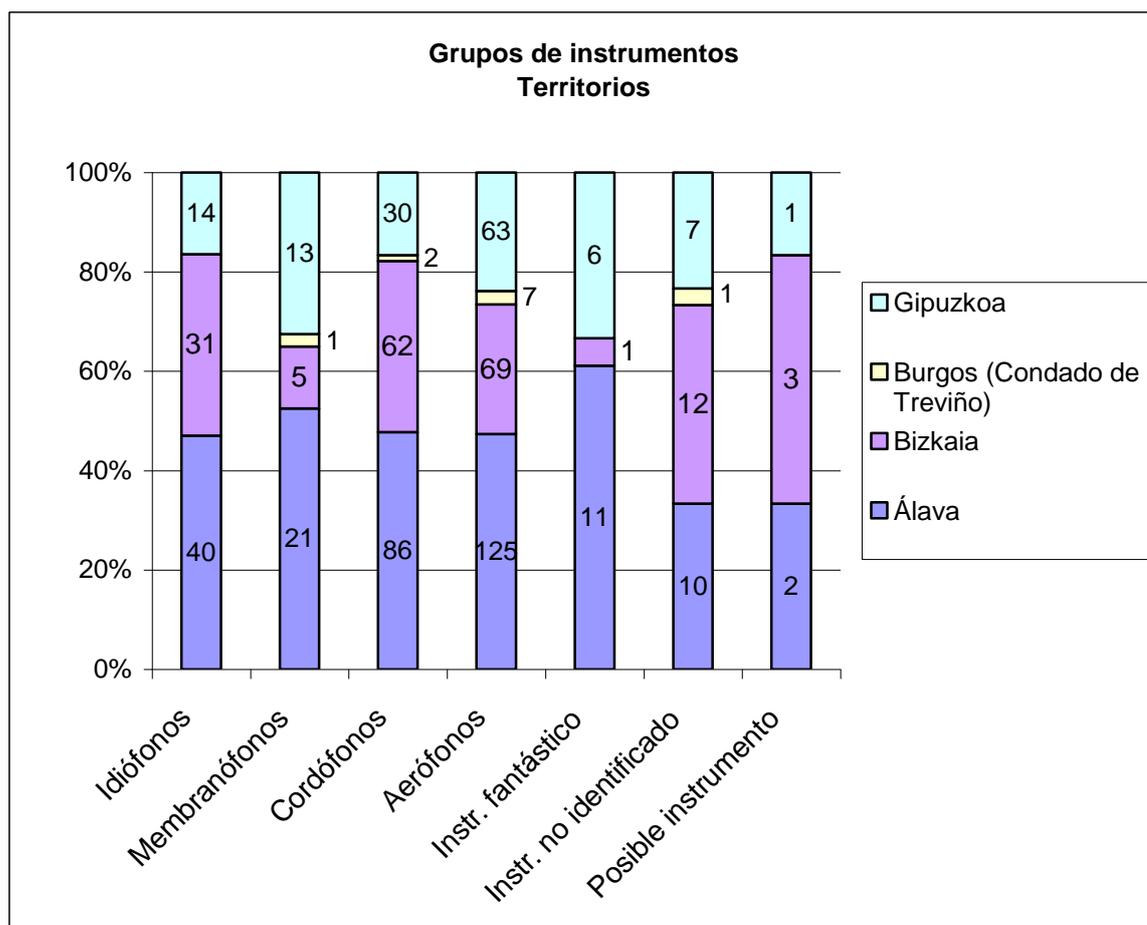
Bizkaia: distribución de grupos de instrumentos similar a la de Álava.

Burgos (Condado de Treviño): un único grupo, el de los aerófonos, se destaca por su elevada proporción entre los grupos de instrumentos procedentes de este

territorio, mientras que no se ha localizado ningún idiófono ni ningún instrumento fantástico.

Gipuzkoa: al igual que en los demás territorios, en Gipuzkoa los aerófonos constituyen un grupo altamente privilegiado de instrumentos; le sigue luego una sensible cantidad de cordófonos, y cantidades testimoniales de idiófonos, membranófonos e instrumentos “no-HS”.

Efectivamente, si invertimos el punto de vista, con los mismos datos del gráfico anterior obtendremos el siguiente resumen:



Podemos ver ahora cómo los idiófonos, cordófonos y aerófonos aparecen en proporciones similares en los tres territorios principales que estudiamos, con un mayor porcentaje de aerófonos en Guipúzcoa (en detrimento de Bizkaia, en donde son algo más escasos, proporcionalmente hablando). Los membranófonos son escasos, proporcionalmente, en Bizkaia, donde además son muy escasos los instrumentos fantásticos. Por lo demás, y como ya sabíamos, en Álava se encuentran las mayores proporciones de instrumentos de todos los grupos, salvo los instrumentos no identificados y los posibles instrumentos, lo que apunta a su mayor calidad y mejor estado de conservación respecto al resto de la geografía comprendida dentro de nuestros límites.

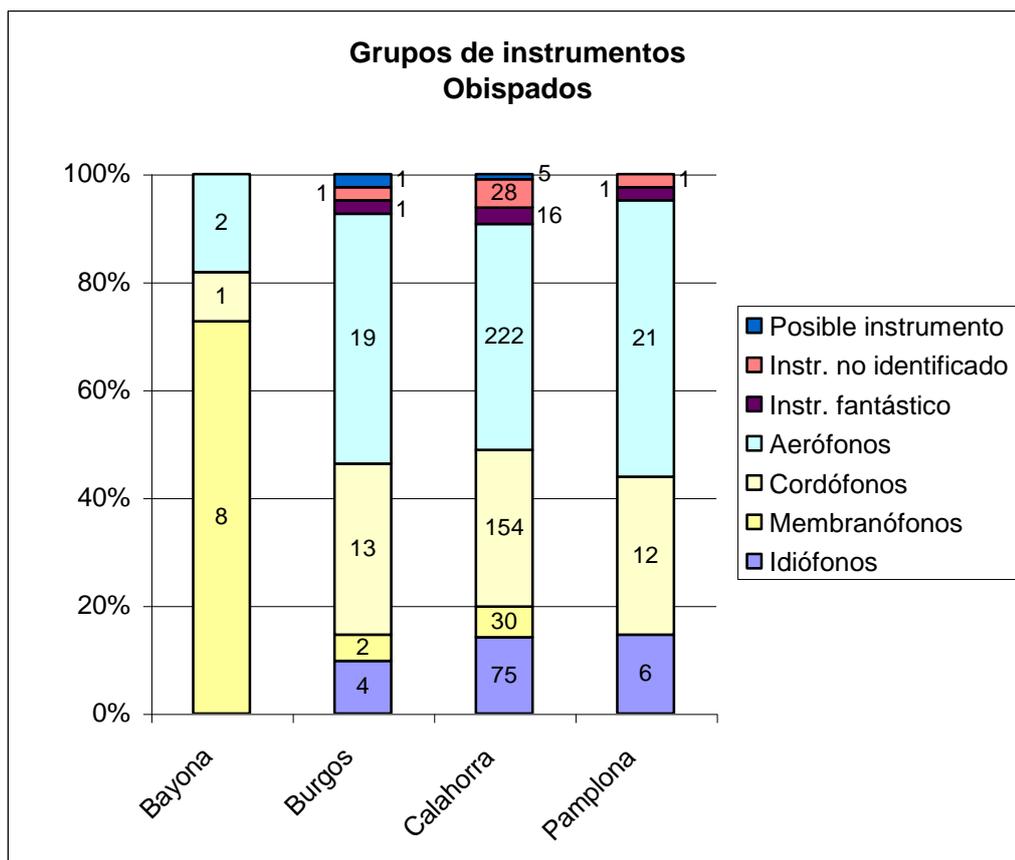
Estas afirmaciones se expresan numéricamente en las tablas siguientes:

En términos absolutos				
	Álava	Bizkaia	Burgos (Condado de Treviño)	Gipuzkoa⁴⁹
Iidiófonos	40	31	0	14
Membranófonos	21	5	1	13
Cordófonos	86	62	2	30
Aerófonos	125	69	7	63
Instr. fantásticos	11	1	0	6
Instr. no identificados	10	12	1	7
Posibles instrumentos	2	3	0	1
Total	295	183	11	134

En términos porcentuales							
	Iidiófonos	Membranófonos	Cordófonos	Aerófonos	Instr. fantásticos	Instr. no identificado	Posible instrumento
Álava	47,06	52,50	47,78	47,35	61,11	33,33	33,33
Bizkaia	36,47	12,50	34,44	26,14	5,56	40,00	50,00
Burgos	0,00	2,50	1,11	2,65	0,00	3,33	0,00
Gipuzkoa	16,47	32,50	16,67	23,86	33,33	23,34	16,67
	100	100	100	100	100	100	100

En cuanto a la distribución de estos grupos de instrumentos según las demarcaciones eclesiásticas, observamos los siguientes resultados:

49 -No se incluye el territorio de la provincia de Cantabria (el Valle de Villaverde), por no haberse localizado ningún ejemplar en él.



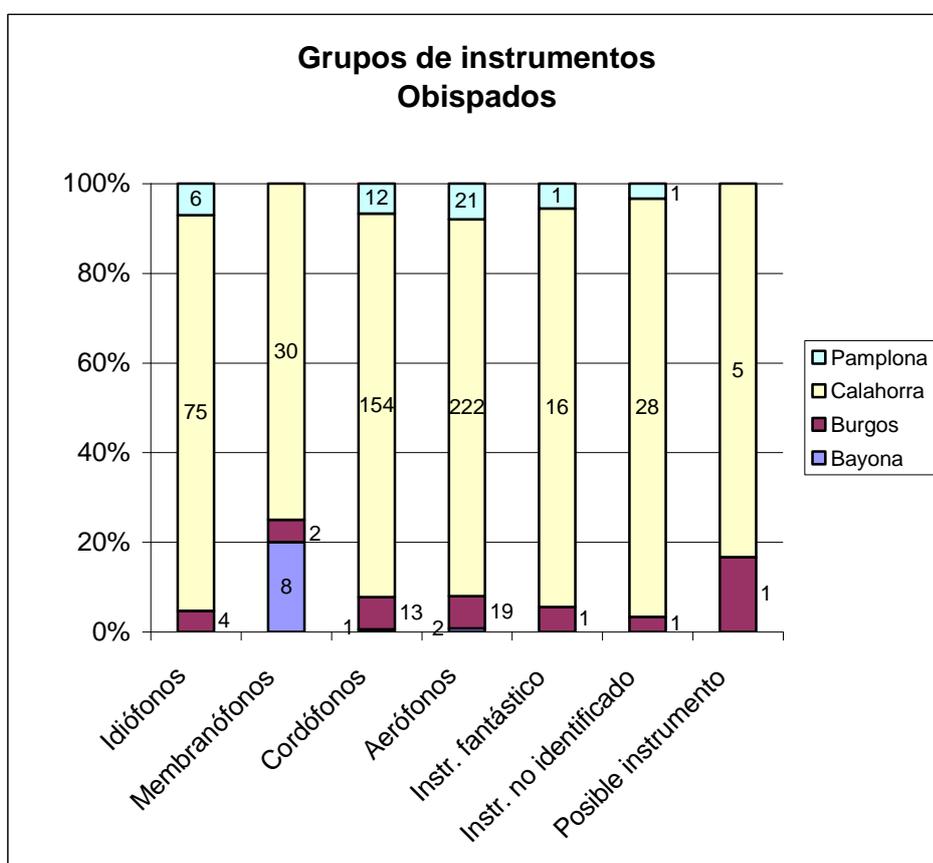
	Bayona	Burgos	Calahorra	Pamplona
Idiófonos	0	4	75	6
Membranófonos	8	2	30	0
Cordófonos	1	13	154	12
Aerófonos	2	19	222	21
Instr. fantásticos	0	1	16	1
Instr. no identificados	0	1	28	1
Posibles instrumentos	0	1	5	0
Total	11	41	530	41

La distribución de los grupos de instrumentos continúa sin ser totalmente homogénea al considerarla desde el punto de vista de los obispos con jurisdicción sobre nuestro marco geográfico. La desigual composición de esos grupos en cada obispado se refiere sobre todo al de Bayona, que carece de idiófonos y de todos los demás instrumentos "no-HS", y presenta una elevada proporción de membranófonos que contrasta con su ausencia total en el de Pamplona. También hay que señalar que no se puede considerar muy concluyente esta desigualdad debido a la escasa aportación de ejemplares de los obispos de Bayona y Pamplona a nuestra catalogación (en el caso de Bayona, 11 piezas de un total de 639, es decir, un 1,72 % del catálogo), y a sus dispares proporciones de "densidad iconográfica" (véase capítulo 2.1.4.).

En cambio, si dejamos aparte este caso, y más allá de diferencias puntuales, los obispados de Burgos, Calahorra y Pamplona conservan iconografía musical en cuya distribución se puede encontrar cierta homogeneidad, o al menos proporcionalidad, entre los diversos grupos de instrumentos, con el único punto discordante ya citado. Así, la tónica general consiste en que, salvo Bayona, todos los obispados presentan cordófonos y aerófonos en una proporción que supera las tres cuartas partes de sus ítems, y que el último cuarto se reparte de modo diverso entre los demás grupos de instrumentos. En concreto, el porcentaje de ejemplares en que cada obispado distribuye su aportación a cada grupo de instrumentos es el siguiente:

	Bayona	Burgos	Calahorra	Pamplona
Idiófonos	0,00	9,76	14,15	14,63
Membranófonos	72,73	4,87	5,66	0,00
Cordófonos	9,09	31,71	29,06	29,27
Aerófonos	18,18	46,34	41,89	51,22
Instr. fantásticos	0,00	2,44	3,02	2,44
Instr. no identificados	0,00	2,44	5,28	2,44
Posibles instrumentos	0,00	2,44	0,94	0,00
	100	100	100	100

Estas aportaciones de cada obispado al conjunto podemos comprobarlas si invertimos el punto de vista y realizamos su representación gráfica como sigue:



El obispado de Calahorra evidencia así su preponderancia en todos los grupos de instrumentos, aunque las cifras absolutas varíen en cada caso. También se muestra claramente en el gráfico la falta de membranófonos en el obispado de Pamplona y su sobreabundancia proporcional (ya que no en términos absolutos) en el de Bayona. Los datos en cifras son los siguientes:

	Bayona	Burgos	Calahorra	Pamplona	
Idiófonos	0,00	4,71	88,24	7,06	100,00
Membranófonos	20,00	5,00	75,00	0,00	100,00
Cordófonos	0,56	7,22	85,56	6,67	100,00
Aerófonos	0,76	7,20	84,09	7,95	100,00
Instr. fantástico	0,00	5,56	88,89	5,56	100,00
Instr. no identificado	0,00	3,33	93,33	3,33	100,00
Posible instrumento	0,00	16,67	83,33	0,00	100,00

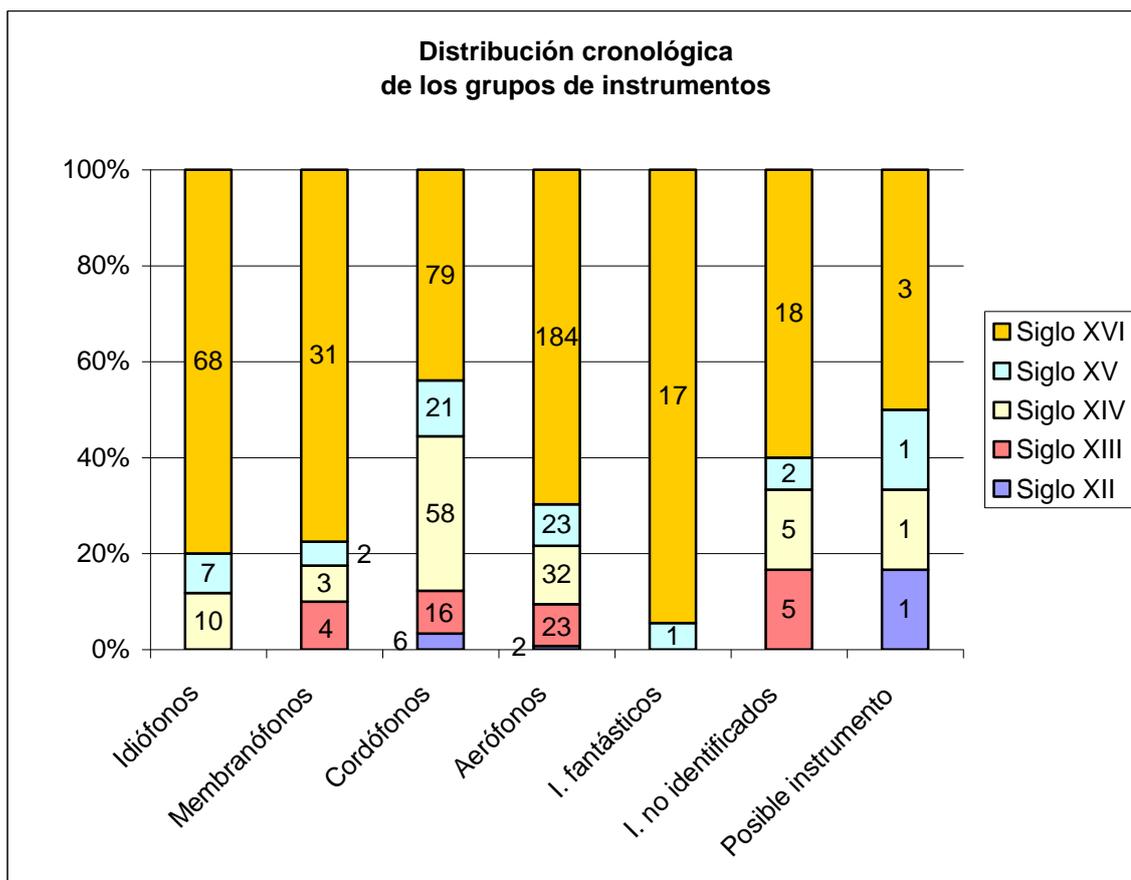
Si dejamos aparte los casos cuyo peso no parece significativo por tratarse de cantidades muy bajas y ligadas más a los azares históricos que a una configuración voluntariamente establecida, podríamos decir que detectamos, pues, una cierta tendencia a una mayor homogeneidad en la distribución de los grupos de instrumentos musicales cuando se los considera según su procedencia eclesiástica. Esta tendencia se hace patente en el hecho de que las proporciones de cada grupo instrumental siguen una misma pauta en todos los obispos⁵⁰, mientras que en los territorios administrativos esto no es así. Sin embargo, consideramos que para generalizar esta observación haría falta contar con datos procedentes de otras regiones, así como con estudios completos sobre los obispos aludidos (ya que el territorio que estudiamos no sólo estuvo bajo jurisdicción de varios obispos diferentes, sino que no se abarca a ninguno de ellos en su totalidad).

Por lo tanto, podemos concluir, en respuesta a las preguntas que nos hacíamos al dar comienzo a este capítulo que los grupos de instrumentos no están repartidos homogéneamente por toda la superficie estudiada, especialmente cuando se considera su organización administrativa, pero que existe una mayor homogeneidad en relación con la organización eclesiástica del territorio, aunque serían necesarios mayores cantidades de datos para poder confirmar plenamente esta última afirmación.

2.5.1.4. Cronología de los grupos de instrumentos

En conjunto, el desarrollo cronológico de los datos referentes a los instrumentos musicales catalogados, es como sigue:

50 -Esta circunstancia ha sido observada también en la construcción de órganos eclesiásticos: Rodríguez Suso, Carmen, "Notas sobre la organería en Vizcaya durante el siglo XVIII. Aportación Documental", *Recerca Musicològica*, 3 (1983), pp. 137-172. Dada la importante cantidad de iconografía religiosa que forma esta colección, y que el proceso administrativo para la realización de las obras era similar (aprobación por cabildos o provisoratos, concesión desde estos últimos a determinados artistas y talleres), esta conclusión nos parece bastante razonable.



	Idiófonos	Membranófonos	Cordófonos	Aerófonos	I. fantásticos	I. no identificados	Posibles instrumentos	TOTALES
Siglo XII	0	0	6	2	0	0	1	9
Siglo XIII	0	4	16	23	0	5	0	48
Siglo XIV	10	3	58	32	0	5	1	113
Siglo XV	7	2	21	23	1	2	1	58
Siglo XVI	68	31	79	184	17	18	3	411
	85	40	180	264	18	30	6	639

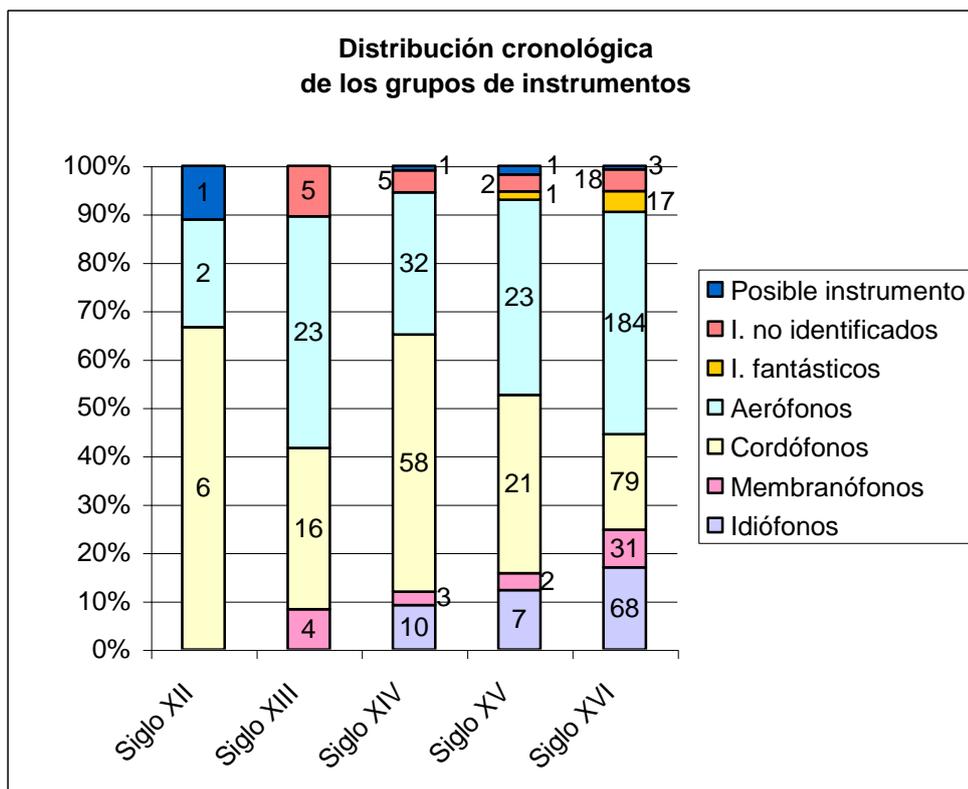
Como se aprecia fácilmente, la distribución cronológica de cada grupo instrumental es diferente, dentro de unas líneas generales comunes que ya conocemos y que hemos expuesto en el capítulo (2.2.): fundamentalmente, el crecimiento general de ítems desde el siglo XII en adelante hasta la interrupción de esta tendencia en el siglo XV, y un nuevo crecimiento con una notablemente mayor cantidad de especímenes en el siglo XVI.

Así, comprobamos que los membranófonos hacen su primera aparición en el siglo XIII, y los idiófonos en el siglo XIV; éstos, en particular, tienen su momento representacional álgido en el siglo XVI, algo que podemos ya asociar con los temas iconográficos propios de la espiritualidad moderna, en particular con la presencia de donantes o Doctores de la Iglesia que portan una maqueta del templo simbólico en la que siempre figura una campana, idiófono por excelencia.

También vemos que los instrumentos fantásticos aparecen por primera vez en el siglo XV, lo que los pone en relación, como ya hemos insinuado más arriba, con el mundo visual del Renacimiento.

Vemos también que la emergencia real de la nueva imagen renacentista de la música se muestra en la nueva y gran proporción de instrumentos fantásticos del siglo XVI. Por el extremo contrario, el siglo XII solamente está presente para ofrecer algunas imágenes aisladas de cordófonos y aerófonos, con un añadido de posibles instrumentos derivado del mal estado de conservación de nuestros ejemplares y su poco realista estética.

Si invertimos el punto de observación, y pasamos a analizar la evolución cronológica de estas tipologías y grupos, obtendremos el siguiente resultado:



Confirmamos así cómo en el siglo XII tenemos una muestra muy escasa y poco representativa del instrumental catalogado, incluso considerando los instrumentos por grupos y no por tipos instrumentales: de los 9 ejemplares catalogados, 6 son cordófonos y 2 son aerófonos, más un 'posible instrumento' de imprecisa entidad. Así pues, no se ha conservado de ese momento inicial ninguna representación de instrumentos musicales pertenecientes a la categoría de los idiófonos ni, lo que quizás podría parecer más extraño, de los membranófonos (por no hablar de las categorías "no HS", que parecerían tener un buen acomodo en él). La ausencia de los idiófonos podría corresponder con la tardía incorporación de los instrumentos de este grupo a la "dignidad" de instrumentos musicales, asociada, como ya hemos avanzado, a su vinculación con contextos populares o no formales, y derivada en gran parte de su frecuente incapacidad para la afinación definida, y por lo aparentemente poco sofisticado del gesto necesario para producir el sonido. La razón para la ausencia de los membranófonos, por otro lado, nos resulta más difícil de precisar, aunque es posible que se deba a que comparte con los idiófonos su incapacidad habitual para producir sonidos afinados. En todo caso, esta peculiaridad de la representación de instrumentos en el siglo XII necesariamente ha de tener también relación con la escasa cantidad de especímenes recogidos.

Además del considerable incremento en la cantidad de ítems catalogados, que pasa de los 9 del siglo XII a los 48 del siglo XIII, en este siglo los resultados difieren mucho del panorama observable con respecto a la centuria anterior, y son más homogéneos respecto al resultado global de toda la colección. Así, por ejemplo, encontramos llamativo el hecho de que en esta centuria la cantidad de aerófonos comience ya a ser superior a la de los otros grupos de instrumentos, lo que nos lleva a confirmar el carácter excepcional de la composición de las imágenes del siglo XII. Es importante recordar que es en el siglo XIII también en el que detectamos por primera vez la presencia de los membranófonos, en una cantidad muy baja que corresponde también a su baja presencia en toda la colección.

En el siglo XIV, el número de ítems catalogados (109) duplica prácticamente al de las dos centurias anteriores (los 9 del siglo XII y los 48 del siglo XIII), por lo que, como era de prever, la cantidad de grupos y tipos de instrumentos también es mayor. Concretamente, señalábamos ya la importante aparición de los idiófonos. Sin embargo, notamos que las proporciones de los grupos más abundantes se invierten, excediendo los cordófonos a los aerófonos. Esto nos llevará a pensar que el predominio de éstos últimos en el conjunto de la colección no puede generalizarse a toda la cronología, ya que parece concentrarse sólo en los siglos XV y XVI (y en el anómalo y poco representativo siglo XII). Tal parece, efectivamente, como si en la iconografía del País Vasco el grupo predominante durante la Edad Media fuera el de los cordófonos, y durante el Renacimiento el de los aerófonos, lo que nos llevaría a diferenciar netamente dos etapas cronológicas en cuanto a tipología instrumental. Es posible que esta diferenciación tenga relación con la expansión de los temas heráldicos durante las postrimerías de las guerras de banderizos y la emergencia de la nueva nobleza en la modernidad⁵¹ tanto como con la creciente importancia de los instrumentos de viento en los rituales urbanos; la abundancia de temas iconográficos como el Camino del Calvario, que incluyen habitualmente un instrumento de viento, también es un factor que contribuye al aumento de ese grupo de instrumentos.

La disminución total de ejemplares catalogados e identificados en el siglo XV, que regresa a magnitudes comparables a las del siglo XIII (58), y el leve predominio de aerófonos sobre cordófonos no altera estas consideraciones. En nuestro catálogo, el siglo XV se distingue además porque es la primera etapa en la que se hallan presentes todas las tipologías posibles (incluidos instrumentos fantásticos y otros grupos de instrumentos "no HS"). Estas tendencias se confirmarán en el siglo XVI, con sólo incrementos en la proporción de idiófonos, membranófonos e instrumentos fantásticos, correspondientes a la mayor variedad y cantidad de ejemplares catalogados (411) tanto como a la nueva iconografía promovida por los comitentes institucionales, generalmente religiosos.

2.5.1.5. Cronología de los tipos de instrumentos

Ya hemos indicado más arriba que al dirigirse esta catalogación hacia obras cuya datación no se puede establecer con precisión ni certeza en casi ningún caso, no podemos utilizar una periodización "fina" en la valoración de los datos que derivan de ella. En algunos casos, además, es necesario mantener ciertas reservas respecto a las dataciones en sí mismas, debido a la falta de suficientes estudios científicos de carácter exhaustivo en algunas áreas necesarias. Por ejemplo, los ejemplares que

51-Fernández de Pinedo, Emiliano, *Crecimiento económico y transformaciones sociales del País Vasco (1100-1850)*, Siglo XXI editores, Madrid, 1974, pp. 34-77

hemos localizado en piezas heráldicas, y más en particular, las que proceden de Hondarribia y Oñate, podrían incluso ser posteriores a la cronología en la que decidimos enmarcar nuestro estudio; sin embargo, hemos decidido incluir estos ítems dudosos ante la escasez general de materiales que hemos encontrado, y la imprevisible continuidad de esta clase de trabajos, además de, por supuesto, las probabilidades de que las dataciones propuestas sean ciertas en sí mismas. Por todo ello, trabajamos con amplios intervalos de 100 años o "siglos", que son una medida suficientemente amplia, común en toda la bibliografía, y advertimos la necesidad de cuidar al máximo las precauciones, especialmente con los *única* que podrían no encontrar elementos de apoyo en otros ejemplares similares de la colección.

La distribución de los motivos y los instrumentos musicales en esta colección no es la misma, lógicamente, en cualquiera de esos amplios intervalos temporales. Además, hay determinados hitos cronológicos que deben ser destacados, como lo son las primeras apariciones o las desapariciones en el tiempo de algún tipo de instrumento. Debido a esto, por una parte distinguiremos el momento en el que una determinada tipología instrumental hace su aparición por primera o última vez, y por otra, observamos también la curva de frecuencias de aparición de cada tipo de instrumento en cada intervalo cronológico establecido.

En cuanto a nuestra primera distinción, y como ya avanzamos en el capítulo 2.2., nuestro primer intervalo cronológico (siglo XII) sólo contempla la aparición de unos pocos instrumentos, lo que significa que también las tipologías implicadas serán poco numerosas. El aumento de ítems catalogados e identificados en los intervalos posteriores implicará también que la cantidad de tipos instrumentales se ampliará igualmente. La excepción ya conocida del siglo XV, con su menor cantidad global de ítems catalogados e identificados, implica, como explicitamos más abajo, que su variedad instrumental es prácticamente similar a la de la centuria anterior.

Indicamos en la tabla siguiente el momento en el que cada tipo de instrumento hace su aparición (X) y, si es el caso, en que ya no aparece (0):

	Siglo XII	Siglo XIII	Siglo XIV	Siglo XV	Siglo XVI
Arpa angular					X
Arpa enmarcada		X			
Arpa medieval				X	0
Arpa-salterio	X			0	
Bombarda					X
Campana de mano			X	0	X
Campana de mano (golpeada con badajo)			X	0	X
Campana enyugada			X		
Campana suspendida				X	

Campana suspendida (golpeada con badajo)				X	
Campanas de mano (golpeadas con badajo)					X
Campanas montadas			X	0	
Caracola					X
Chirimía		X			
Cítola			X	0	
Clavicordio			X	0	
Corneta					X
Cornetto					X
Crótalo			X	0	
Cuerno, animal		X			
Dulcemelos					X
Espineta					X
Flauta de tres agujeros			X		
Flauta dulce - Renacimiento			X		
Flauta travesera					X
Gaita		X			
Guitarra					X
Guitarra, medieval	X				0
Instrumento de viento insuflado por un extremo		X		0	X
Instrumento de viento insuflado por un extremo, doble		X		0	
Instrumento fantástico				X	
Instrumento no identificado		X			
Laúd		X			
Lira, arte post - clásico					X
Mandora			X	0	X
Monocordio		X	0		
Olifante		X	0		

Órgano portátil			X	0	X
Órgano positivo			X	0	X
Pandereta				X	
Pífano					X
Posible instrumento	X	0	X		
Rabel	X	0	X		
Salterio		X			
Serpentón					X
Shofar					X
Tambor de cuerdas				X	
Tamboril		X			
Timbal - europeo					X
Trompa curva	X				
Trompa recta		X	0	X	
Trompa, en forma de "S"					X
Trompa, enrollada					X
Trompeta bastarda			X	0	X
Trompeta enrollada					X
Trompeta recta		X			
Trompeta, en forma de "S"			X		
Trompeta, ligeramente curvada				X	
Vihuela				X	X
Viola de gamba					X
Viola de rueda			X	0	X
Viola medieval y renacentista	X				
Violín					X

De esta tabla podríamos deducir que la cronología a la que se refiere esta tesis es más bien "acumulativa", en el sentido de que una vez que un instrumento aparece una vez, lo más probable es que continúe figurando entre las imágenes musicales del territorio. Efectivamente, sólo 10 tipos de entre los instrumentos catalogados desaparecen definitivamente de la colección ('arpa medieval', 'arpa-salterio', 'campanas montadas', 'cítola', 'clavicordio', 'crótalo', 'guitarra, medieval', 'instrumento de viento insuflado por un extremo, doble', 'monocordio', 'olifante'). Estos instrumentos parecen ser claramente víctimas de la obsolescencia cronológica, pues se trata de instrumentos de los que sabemos que,

efectivamente, la llegada del Renacimiento en particular les supuso quedar definitivamente excluidos del gusto general, y fuera también de la vista del hombre común. Se exceptúa de esta consideración el 'clavicordio' en particular, del que sabemos que tuvo una vida mucho más larga que la del período estudiado aquí pero que, sin embargo, desaparece de nuestra colección a partir del siglo XV (se trata sin duda de un caso excepcional, un *unicum*; la razón de su falta de presencia en fechas posteriores se basa por un lado, y paradójicamente, en lo excepcional de su presencia en el catálogo, con un único y extraordinario ejemplar, y por otro, en la falta de imágenes procedentes de ambientes privados, donde este instrumento tuvo una presencia más habitual. Por otro lado, podemos considerar también que la desaparición de las 'campanas montadas' podría estar en relación con la falta de carillones y grandes edificios en el territorio estudiado, ya que esta clase de "complejos de campanas" no se documenta por otras vías tampoco.

Es necesario señalar también que algunos instrumentos desaparecen temporalmente en uno u otro de los intervalos cronológicos que hemos utilizado en este trabajo para reaparecer posteriormente. Esto es inevitable en una colección con dataciones no siempre tan precisas como sería deseable, y que presenta a veces ejemplares únicos o de baja frecuencia de aparición, por lo que un ítem más o menos puede representar el paso de figurar en el catálogo a constar como inexistente. En todo caso, nos preguntamos si estas ausencias temporales deben considerarse "desapariciones" en sentido estricto, ya que hemos observado que se trata de casos no generalizables, de instrumentos poco frecuentes, y cuya falta en un determinado siglo puede deberse más al azar "proporcional" que a una real desaparición. Por ejemplo, el 'órgano portativo', del que sólo figuran 6 ejemplares en toda la colección, aparece en ella únicamente durante los siglos XIV y XVI; o la 'trompa recta', un instrumento cuya frecuencia máxima está en el siglo XV con 6 ejemplares, pero que no aparece en ninguna de nuestras imágenes datadas en el siglo XIV. Un caso especial lo constituye el 'rabel', ausente de la colección en el siglo XIII, cuando parecería tener muchas razones para figurar en ella en ese momento, y luego hace su aparición con 7 ejemplares en el siglo XIV.

Estos casos de apariciones y desapariciones irregulares, que atribuimos a una mezcla de baja frecuencia y circunstancias aleatorias, no nos han parecido representar tendencias generales, pero sí podemos observar ciertas recurrencias que nos permitirán obtener algunas conclusiones: de los 11 casos de tipos instrumentales "intermitentes", en 8 (es decir, en el 72,73 %), la desaparición temporal se halla en el siglo XV.

	Siglo XII	Siglo XIII	Siglo XIV	Siglo XV	Siglo XVI
Campana de mano			X	0	X
Campana de mano (golpeada con badajo)			X	0	X
Mandora			X	0	X
Órgano portativo			X	0	X
Órgano positivo			X	0	X
Trompeta bastarda			X	0	X
Viola de rueda			X	0	X
Instrumento de viento insuflado por un extremo		X		0	X

Este dato es coherente con las características globales de la colección, pues, como hemos visto en el capítulo [2.2.], en el siglo XV se produce una disminución generalizada de ejemplares. Ahora podemos matizar, por tanto, lo que decíamos entonces: que esa disminución generalizada se polariza en la desaparición de algunos tipos de instrumentos en particular.

Existen otros tipos de instrumento "intermitentes" cuya desaparición temporal se produce en otras fechas, y son los siguientes:

	Siglo XII	Siglo XIII	Siglo XIV	Siglo XV	Siglo XVI
Trompa recta		X	0	X	
Posible instrumento	X	0	X		
Rabel	X	0	X		

Estos casos nos parecen los más difíciles de explicar, y no podemos sino recurrir al mero azar para justificarlos. En el caso de la 'trompa recta', los 4 ejemplares que "reaparecen" en el siglo XV provienen todos de una misma localidad (Naváridas, Álava [nºs 413-416]), y en el siglo XVI la cantidad declina, con 3 ejemplares procedentes de dos localidades. En el caso de los "Posible instrumento", la situación parece ser inversa: hay solamente un ejemplar (procedente de Fruiz, Bizkaia), y a partir del siglo XIV las cantidades se van incrementando progresivamente. Este tipo de instrumento, por tanto, no nos parece que pueda explicarse en su intermitencia por ninguna explicación plausible, ya que, debido su propia naturaleza, la identificación tipológica depende de multitud de circunstancias azarosas, como, por ejemplo, el estado de conservación de cada pieza. Por lo tanto, su carácter cronológicamente "intermitente" no puede deberse a la historia de un o unos determinados instrumentos concretos. En cuanto al 'Rabel', su dispersión geográfica nos impide encontrar razones para explicar su intermitencia cronológica, y debemos acogernos, por tanto, a la acción del azar como justificación.

Lo que sí es adecuado señalar es que estas desapariciones temporales son breves, en el sentido de que, salvo un solo caso, el 'Instrumento de viento insuflado por un extremo', se producen solamente durante uno de los intervalos en que hemos dividido toda la cronología. Esto parece abogar por el carácter accidental de tal intermitencia, y confirmar el sentido acumulativo de las imágenes en el tiempo; el 'Instrumento de viento insuflado por un extremo', por su característica de ser una tipología-cajón, en la que se reúnen ejemplares cuya imprecisión impide clasificarlos definitivamente, tampoco puede tomarse como representativo en este aspecto.

Por tanto, los datos más sustanciosos respecto a la continuidad en la vida de cada tipo instrumental serán los que se refieren a la primera y, en su caso, a la última aparición de cada tipo de instrumento. Según la tabla indicada más arriba, estos datos serían los siguientes:

	Tipos de instrumentos de nueva aparición	Tipos de instrumentos presentes en total	Instrumentos que aparecen por primera vez	Instrumentos en desaparición temporal	Instrumentos que reaparecen	Instrumentos que aparecen por última vez
Siglo XII	6	6 [-1]	'Arpa-salterio', 'Guitarra, medieval', 'Rabel', 'Trompa, curva', 'Viola medieval y renacentista', 'Posible instrumento'			
Siglo XIII	14	18 [-2]	'Arpa enmarcada', 'Chirimía', 'Cuerno, animal', 'Gaita', 'Instrumento de viento insuflado por un extremo (simple)', 'Instrumento de viento insuflado por un extremo (doble)', 'Laúd', 'Monocordio', 'Olifante', 'Salterio', 'Tamboril', 'Trompa recta', 'Trompeta recta', 'Instrumento no identificado'	'Rabel' 'Posible instrumento'		'Monocordio', 'Olifante',
Siglo XIV	15	31 [-1]	'Campana de mano', 'Campana de mano (golpeada con badajo)', 'Campana enyugada', 'Campanas montadas', 'Cítola', 'Clavicordio', 'Crótalo', 'Flauta	'Chirimía', 'Trompa recta'	'Rabel' 'Posible instrumento'	'Arpa-salterio', 'Campanas montadas', 'Cítola', 'Clavicordio', 'Crótalo', 'Instrumento de viento insuflado por un extremo (doble)',

			de tres agujeros', 'Flauta dulce- Renacimiento', 'Mandora', 'Órgano portativo', 'Órgano positivo', "Trompeta bastarda', "Trompeta, en forma de "S", 'Viola de rueda'			
Siglo XV	8	27 [-1]	'Arpa medieval', 'Campana suspendida', 'Campana suspendida (golpeada con badajo)', 'Pandereta', 'Tambor de cuerdas', 'Trompeta, ligeramente curvada', 'Vihuela', 'Instrumento fantástico'	'Campana de mano', 'Campana de mano (golpeada con badajo)', 'Instrumento de viento insuflado por un extremo (simple)', 'Mandora', 'Órgano portativo', 'Órgano positivo', 'Trompeta bastarda', 'Viola de rueda'	'Chirimía', 'Trompa recta'	'Arpa medieval', 'Guitarra, medieval'
Siglo XVI	20	53 [-1]	'Arpa angular', 'Bombarda', 'Campanas de mano (golpeadas con badajo)', 'Caracola', 'Corneta', 'Cornetto', 'Dulcemelos', 'Espineta', 'Flauta travesera', 'Guitarra', 'Lira, arte post-clásico', 'Pífano', 'Serpentón', 'Shofar', 'Timbal- europeo', 'Trompa, enrollada', 'Trompeta, enrollada', 'Vihuela', 'Viola de gamba', 'Violín'		'Arpa medieval', 'Campana de mano', 'Campana de mano (golpeada con badajo)', 'Guitarra medieval', 'Instrumento de viento insuflado por un extremo (simple)', 'Mandora', 'Órgano portativo', 'Órgano positivo', 'Trompeta bastarda', 'Viola de rueda'	
	62					

Así, comprobamos que los intervalos cronológicos más renovadores en cuanto a la tipología de los instrumentos representados iconográficamente en el País Vasco son el siglo XIV y el siglo XVI. Del primero podríamos decir que, en cierto modo, representa la madurez de la iconografía medieval, pues

comprende ya casi todos los instrumentos medievales y solamente contempla la desaparición de dos de ellos, el 'Monocordio' y el 'Olifante'. La desaparición de estos dos tipos en el siglo XIV, ciertamente, anuncia el fin de la Edad Media por sus vinculaciones con una iconografía y una cultura incluso prerrománica (sobre todo en el caso del 'Olifante'). En el siglo XVI, el aumento cuantitativo de tipos de instrumento es más notable todavía, pues se incorporan 20 nuevos. En cuanto a la tipología de instrumentos que aparecen por primera vez en el siglo XVI, no podemos sino admirar la sincronía con la que se produce, pues implica a algunos de los instrumentos más representativos de la nueva cultura humanística que dará sus rasgos al "Renacimiento". En especial, la aparición del tipo instrumental 'Lira, arte post-clásico' nos parece especialmente significativa a este respecto (aunque también deberíamos atender a la primera aparición de otros instrumentos, como el 'Serpentón' o el 'Cornetto', que tienen similar significación histórica). De todos modos, y sin ser los más abundantes, también se ven integrarse en la colección tipos de instrumento que bien podrían haber aparecido antes, como el 'arpa angular'.

La acumulación de los nuevos tipos de instrumentos que se fueron incorporando al elenco presente en nuestra colección dio como resultado una imagen de la música mucho más variada en determinados intervalos cronológicos. Sin duda, en los primeros intervalos estudiados, la progresión cronológica implicó progresivamente también una mayor variedad de instrumentos, como por ejemplo entre el siglo XII y el siglo XIII, que pasan de solamente 6 tipos de instrumento a 18. Pero a medida que avanzamos en la cronología también se producen las ya mencionadas desapariciones de algunos instrumentos, lo que lleva a que, como hemos avanzado más arriba, del siglo XIV al siglo XV se produzca incluso una disminución de la variedad de tipos presentes (congruente con la disminución general de ejemplares que se observa en esa segunda centuria).

Finalmente, diremos que el momento más claramente destacado en cuanto a variedad de tipos de instrumento (y también en cuanto a cantidad, en cifras absolutas), es el siglo XVI, con una espectacular cifra de 53 tipos diferentes de instrumento presentes, lo que supone el 84,12 % del total: tal parece como si el siglo XVI solamente hubiera prescindido de los instrumentos más primitivos y claramente medievales, como el 'Olifante' o el 'Arpa-salterio', conservando todos los demás y añadiendo los más caros a su nuevo pensamiento humanístico (con la llamativa cuestión del 'Clavicordio', que nos hemos explicado en relación con el carácter no privado de los ejemplares catalogados y por la excepcional presencia del único y extraordinario ejemplar localizado). Efectivamente, los instrumentos que no aparecen durante el siglo XVI son los siguientes:

'Arpa medieval'	'Cítola'	'Instrumento de viento insuflado por un extremo, doble'
'Arpa-salterio'	'Clavicordio'	'Monocordio'
'Campanas montadas'	'Crótalo'	'Olifante'

En todo caso, no hay ningún período cronológico en el cual convivan simultáneamente todos los tipos de instrumento que hemos localizado, lo que indica que el paisaje sonoro de nuestro territorio de referencia se ofrecía a la vista según condicionantes relativos a la evolución y gusto temporal. A la inversa, apenas hay ningún instrumento cuya persistencia abarque todos los períodos cronológicos considerados: solamente la 'Trompa, curva' (que es, además, el instrumento con mayor frecuencia de

aparición en toda la colección en conjunto), y la "Viola medieval y renacentista", que podríamos calificar por ello como "los instrumentos ubicuos". El resto de instrumentos no sólo sufre los vaivenes de la Historia en forma de cambios en su frecuencia de aparición, sino que pasa incluso por su desaparición, sea ésta temporal o definitiva.

A este respecto, es importante también considerar las diferentes frecuencias con que aparece cada tipo de instrumento a lo largo de los límites cronológicos que nos hemos marcado. Estas frecuencias se expresan en forma gráfica mediante curvas estadísticas que presentamos pormenorizadas en el apartado dedicado a cada instrumento, y que permiten disponer de forma rápida e intuitiva del "perfil" cronológico propio de cada tipo instrumental, al clasificarlo según la forma de la curva correspondiente. Con el conjunto de las curvas obtenidas podemos disponer la siguiente tabla:

Forma de J				Forma de campana			Bimodal
				Simétrica	Sesgada a la izquierda	Sesgada a la derecha	
'Arpa angular'	'Cornetto'	'Laúd'	'Trompa, enrollada'	'Campanas montadas'	'Arpa-salterio'	'Arpa medieval'	'Campana de mano'
'Arpa enmarcada'	'Dulcemelos'	'Lira, arte post-clásico'	'Trompeta bastarda'	'Cítola'	'Cuerno, animal'		'Órgano portátil'
'Bombarda'	'Espineta'	'Pandereta'	'Trompeta enrollada'	'Clavicordio'	'Instrumento de viento insuflado por un extremo (doble)'		'Órgano positivo'
'Campana de mano (golpeada con badajo)'	'Flauta de tres agujeros'	'Pífono'	'Trompeta recta'	'Crótalo'	'Monocordio'		'Trompa, recta'
'Campana enyugada'	'Flauta dulce - Renacimiento'	'Posible instrumento'	'Trompeta, en forma de "S"'	'Guitarra, medieval'	'Olifante'		
'Campana suspendida'	'Flauta travesera'	'Serpentón'	'Trompeta, ligeramente curvada'	'Mandora'			
'Campana suspendida (golpeada con badajo)'	'Gaita'	'Shofar'	'Vihuela'	'Rabel'			
'Campanas de mano (golpeadas con badajo)'	'Guitarra'	'Tambor de cuerdas'	'Viola de gamba'	'Salterio'			
'Caracola'	'Instrumento de viento insuflado por un extremo'	'Tamboril'	'Violín'	'Viola de rueda'			
'Chirimía'	'Instrumento fantástico'	'Timbal - europeo'		'Viola medieval y renacentista'			
'Corneta'	'Instrumento no identificado'	'Trompa, curva'					

Encontraremos así que la mayoría de los tipos de instrumento (43 de 62, es decir, el 68,25 % de todos los tipos presentes en la colección) siguen un patrón genérico más o menos regular entre los siglos XII y XV, y que al llegar al siglo XVI aumentan enormemente su frecuencia de aparición, dando lugar a una curva o perfil característico con una elevación al final similar a una letra "J" o lo que podríamos denominar "curva levógira" (incluimos en este tipo de curva los escasos ejemplos en que el ascenso final en el siglo XVI no se produce de manera continua, aunque la frecuencia máxima se da siempre en ese siglo, como sucede por ejemplo, en el caso de la 'Flauta dulce - Renacimiento'). Los tipos de instrumento que escapan a ese perfil predominante son 20, y presentan otros tipos de curva (es decir, otro perfil de distribución en el tiempo):

Forma de campana (la frecuencia máxima se alcanza después del siglo XII y antes del siglo XVI, y luego desciende)

Campana simétrica (la frecuencia máxima se produce en el siglo XIV)

Campana asimétrica, sesgada a la izquierda (la frecuencia máxima se encuentra en el siglo XIII)

Campana asimétrica, sesgada a la derecha (la frecuencia máxima se encuentra en el siglo XV)

Curva bimodal, en forma de dientes de sierra o línea quebrada, con dos puntos elevados y tres más bajos.

En los capítulos siguientes, que dedicaremos a la morfología y aspectos destacados de cada uno de los tipos de instrumento en particular, revisaremos separadamente los datos correspondientes a cada uno de ellos, y trataremos de ofrecer una visión comprensiva de sus rasgos propios.

2.5.1.6. Posibles instrumentos

Este grupo de instrumentos "no HS" resulta el más heterogéneo de todos los que hemos incluido entre los "de adscripción dudosa": puesto que si ni siquiera su carácter musical es completamente seguro, su configuración podría ser, por tanto, cualquiera. Como ya hemos indicado en el capítulo anterior, además, su cantidad total podría ser mayor dependiendo de la mayor o menor liberalidad con la que el catalogador hubiera decidido actuar y la elasticidad interpretativa de que hubiera hecho uso a la hora de asignar cada imagen a una categoría de clasificación. Por lo tanto, lo consideramos casi como una mera muestra del amplio abanico de casos insólitos con los que puede encontrarse el buscador de imágenes musicales en su trabajo de campo.

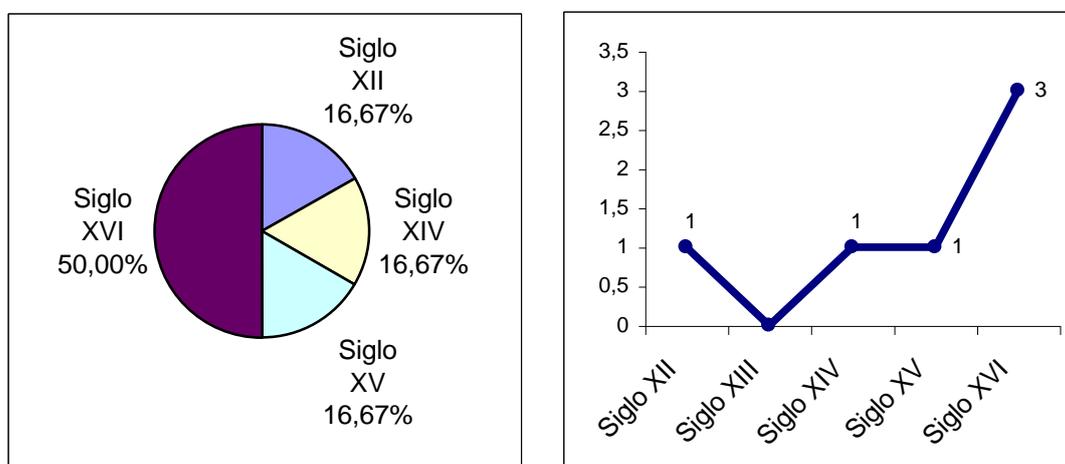
Para limitar la mencionada elasticidad interpretativa hemos utilizado como elemento de control la configuración formal o el programa de la obra en que se encuentre la imagen dudosa. Más allá de este punto de control se abre un indefinido universo de objetos cuya identificación será siempre difícil incluso sin considerar su posible uso musical, y en el que, lógicamente, y por mantener la coherencia respecto a los parámetros que definen nuestro trabajo, ya no

hemos entrado. Por lo tanto, este sub-grupo, aunque nunca esté libre del riesgo de indeterminación, responde a un planteamiento definido de antemano.

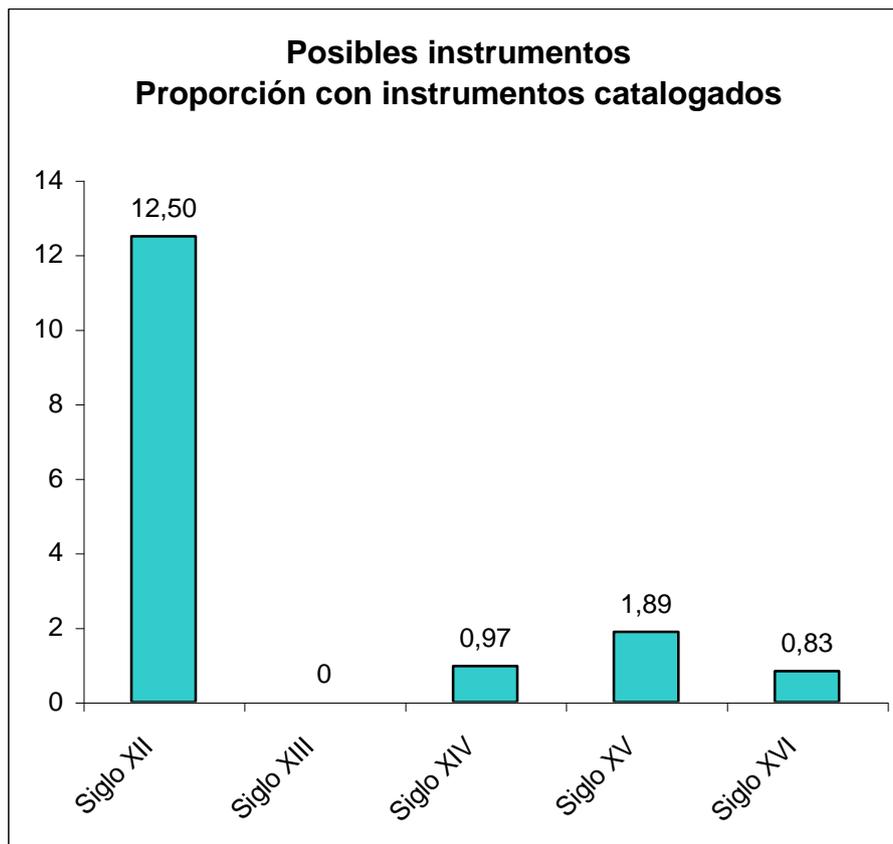
Así, en este grupo han quedado incluidos un hipotético 'órgano portativo' (número 231 del catálogo), un posible cordófono (número 27) y un posible aerófono (número 357) por razones de simetría respecto a otros instrumentos del mismo conjunto (además de por una mínima verosimilitud formal respecto a las formas de los instrumentos respectivos). Junto a ellos, hemos referenciado también dos posibles aerófonos dobles en los que habría actuado la ley del marco arquitectónico para otorgarles su carácter doble, y cierta impericia unida a mucha fantasía (números 229 y 431). Finalmente, hemos incluido también un ejemplar en el que el instrumento musical podría haber desaparecido completamente, como sucede en muchas ocasiones, y que, a diferencia de los casos contemplados en el sub-grupo de 'instrumentos no identificados', podríamos identificar, según la posición del músico, con diferentes tipologías clasificatorias: un idiófono de entrechoque, una flauta de tres agujeros (y hasta un posible "corpófono" si suponemos que el músico en realidad está bailando y chasqueando los dedos, nº 375).

La distribución cronológica de estos ejemplares se reparte en dos mitades: una, que corresponde al siglo XVI, y otra, al resto de períodos cronológicos estudiados, según muestran los gráficos siguientes:

Posibles instrumentos
Distribución cronológica



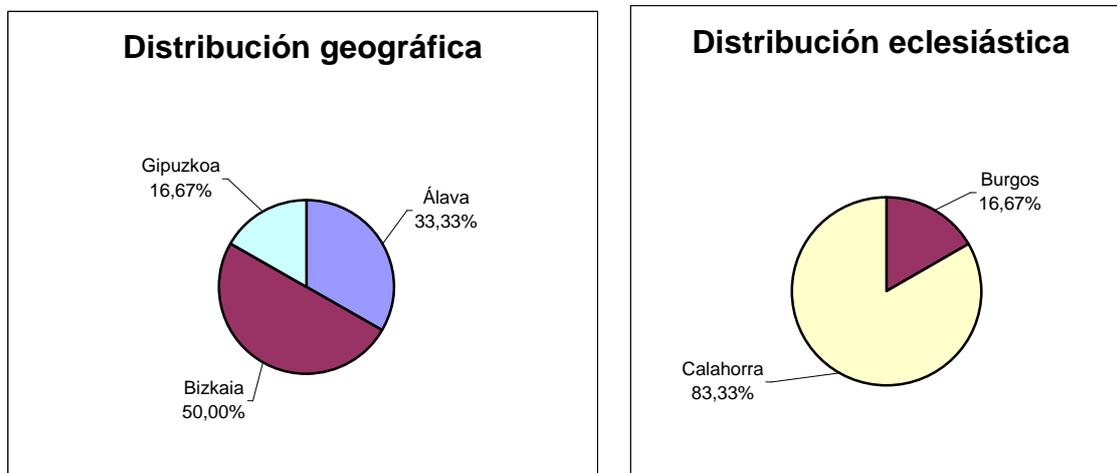
Los "posible instrumento" que hemos recogido representan el 1,05 % del total de instrumentos clasificados en la colección, y mantienen una proporción irregular con respecto a los instrumentos bien identificados y clasificados de su mismo período cronológico. Así, en el siglo XII, por cada 'posible instrumento' tenemos 8 instrumentos identificables sin problemas, mientras que en el siglo XVI esta proporción desciende hasta 1 por cada 120,6. En el siglo XIII no hay ninguno.



	Siglo XII	Siglo XIII	Siglo XIV	Siglo XV	Siglo XVI
Instrumentos HS	8	43	103	53	362
Posibles instrumentos	1	0	1	1	3

En cuanto a su distribución geográfica y eclesiástica, contando con la exigua cantidad de especímenes ubicados en este sub-grupo, encontramos los resultados siguientes: el territorio de Bizkaia concentra la mitad de los casos, y el obispado en el que se encuentra la casi totalidad de los mismos es el de Calahorra. Esto último es lógico, puesto que, como ya sabemos, este obispado es el que conserva la mayor parte también de piezas catalogadas, pero Bizkaia no representa, desde luego, la mitad de las mismas, por lo que conviene retener el dato.

Posibles instrumentos



Las proporciones de estos resultados respecto a los resultados totales catalogados son siempre muy bajas, debido a las exiguas cantidades implicadas, por lo que resulta difícil establecer conclusiones respecto a la relación entre las zonas geográficas o eclesiásticas y la presencia de estos "posibles instrumentos": Indicamos, con todo, los resultados, aunque sea a efectos meramente orientativos:

Porcentaje de "posibles instrumentos" en el total del catálogo:

Territorios	Posibles instrumentos	Total catálogo	Porcentaje de posibles instrumentos
Álava	2	296	0,68
Bizkaia	3	191	1,57
Burgos	0	16	0,00
Gipuzkoa	1	136	0,74
	6	639	0,94

Obispos	Posibles instrumentos	Total catálogo	Porcentaje de posibles instrumentos
Bayona	0	11	0,00
Burgos	1	42	2,38
Calahorra	5	543	0,92
Pamplona	0	43	0,00
	6	639	0,94

2.5.1.7. Instrumentos no identificados

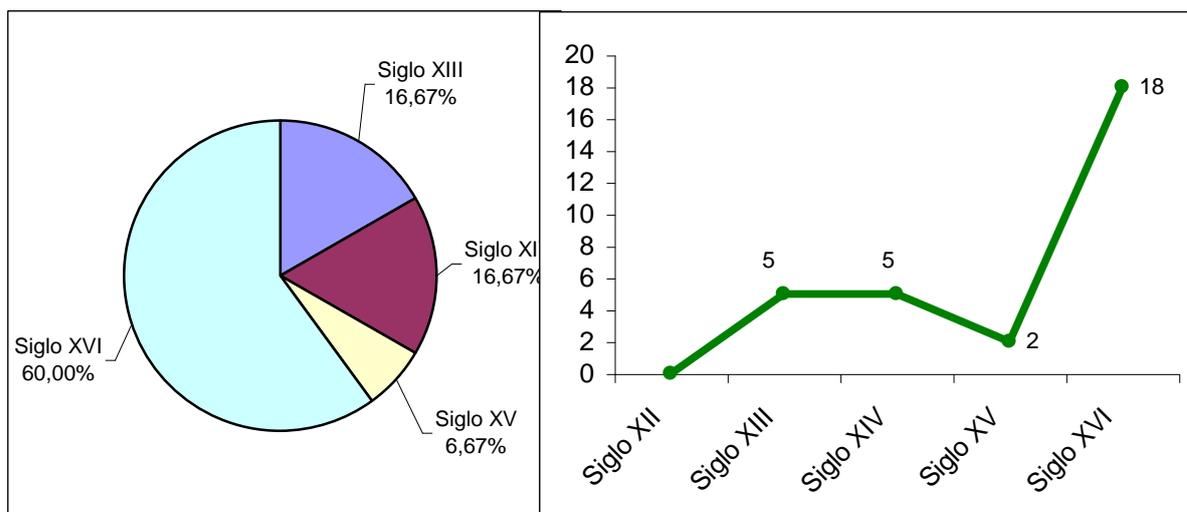
En este grupo se reúnen todas aquellas imágenes en las que hay seguridad de estar ante un instrumento musical, pero en las que una torpeza en la factura o un daño en la conservación impiden precisar los detalles necesarios para la clasificación del tal instrumento. Es un subgrupo de los instrumentos "de adscripción dudosa" cuantitativamente significativo, pues consta de 30 ejemplares (es decir, representa el 5,27 % del total de instrumentos catalogados, y el 4,69 % de todo el catálogo). Como en el caso anterior, y por su propia definición, este subgrupo está formado por imágenes que sólo tienen un rasgo en común; en este caso, ser insuficientes para dar lugar a una clasificación inequívoca del instrumento representado. Por lo tanto, es difícil encontrar elementos comunes o tendencias compartidas entre ellos.

Así, en este subgrupo encontramos imágenes toscas en su totalidad (números 54, 167, 244, 317, 530), representaciones defectuosas de instrumentos (3, 146, 453), obras dañadas o desgastadas (163, 324, 348, 366, 429, 435, 497), y una pieza a la que no hemos podido acceder adecuadamente por su difícil ubicación (412). Algunas de ellas podrían relacionarse con varias de estas situaciones a la vez. Por ejemplo, nuestra pieza 348, que podría haber perdido elementos esenciales, pero que al mismo tiempo podría haber sido tallada sin prestar atención a los elementos del instrumento musical, induciendo a confusión sobre la identidad de éste. Mención especial merece la serie de los números 66, 68, 74, 80, 82, 84, 86, y 91, que pertenecen todos a lo que parece ser una copia especialmente desmañada, aunque con pretensiones de autenticidad, de un original anterior, del que el autor no supo extraer los detalles significativos.

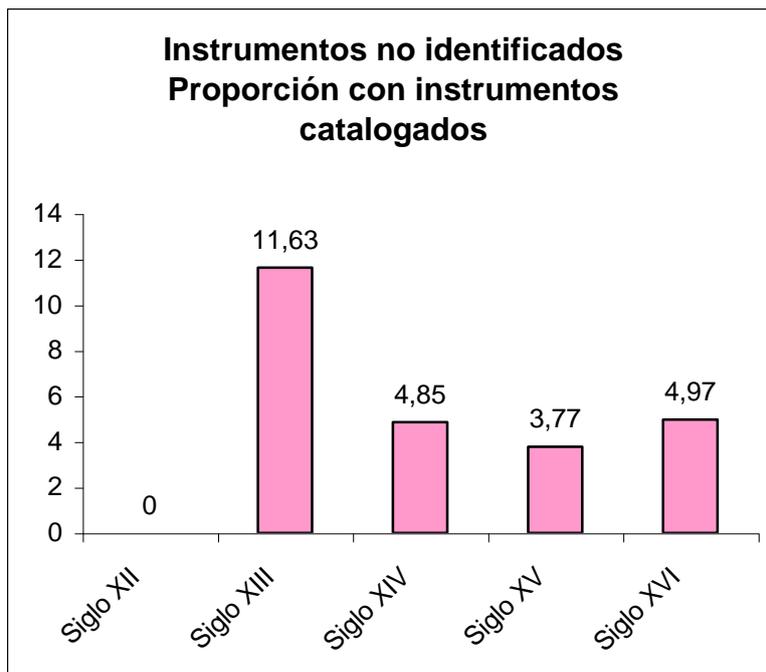
El carácter heterogéneo de este subgrupo no es el único rasgo que comparte con el subgrupo de 'posible instrumento'. Su distribución cronológica, por ejemplo, comparte un elevado porcentaje datado en el siglo XVI, frente a cantidades muy pequeñas en los períodos anteriores.

Instrumentos no identificados

Distribución cronológica



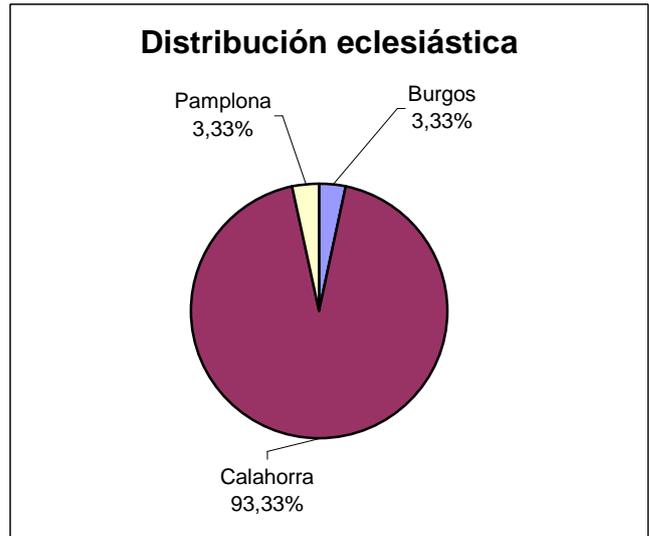
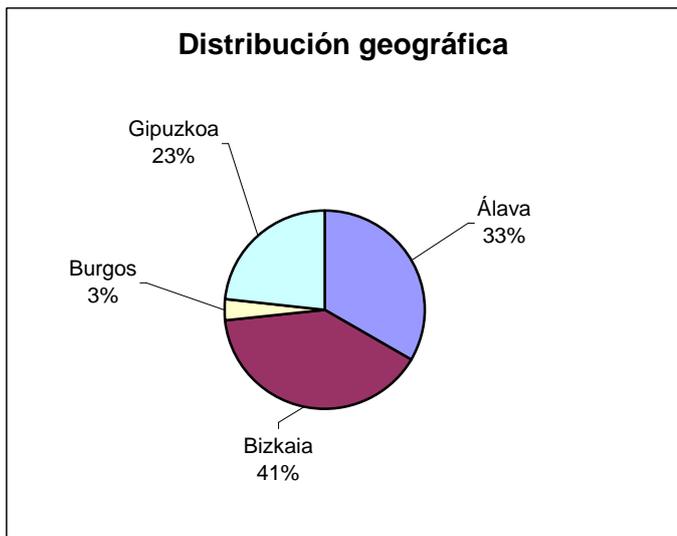
Como decíamos más arriba, el subgrupo de 'instrumento no identificado' representa el 5,27 % del total de instrumentos clasificados en la colección, pero a lo largo de la cronología estudiada, esta proporción varía en dos tramos. Así, dejando aparte el siglo XII, durante el que no localizamos ningún ejemplar en este subgrupo, vemos que en el siglo XIII aparece 1 'instrumento no identificado' por cada 8 instrumentos de tipología inequívoca, mientras que en los siglos XIV, XV y XVI, esta proporción desciende a 1 por cada 20 o 25. Parece evidente, pues, que la dificultad para identificar los instrumentos representados tiene un especial lugar, proporcionalmente hablando, en el siglo XIII. No hemos podido encontrar ninguna explicación plausible para este fenómeno, que bien podría deberse también al azar.



	Siglo XII	Siglo XIII	Siglo XIV	Siglo XV	Siglo XVI
Instrumentos HS	8	43	103	53	362
Instr. no identificados	0	5	5	2	18

En cuanto a su distribución geográfica y eclesiástica, comprobamos que hay también una disyuntiva, sin duda paralela a la configuración del territorio estudiado: el reparto de los 'instrumentos no identificados' en los Territorios históricos y en los Obisposados es relativamente proporcional, lo que origina que los porcentajes totales sean, en cambio, muy diferentes: un gran 93,33 % en el Obispado de Calahorra y La Calzada (que es el Obispado que, como ya sabemos, mayor superficie representa de todo el territorio), y unos tercios aproximados en cuanto a los Territorios históricos (que, como también sabemos, ocupan superficies homólogas). Los 'instrumentos no identificados', por tanto, parecen responder de manera casi ideal a la estructura del catálogo, y, por esta razón, creemos que merecen la pena ser destacados.

Instrumentos no identificados



Esta conclusión se explicita en los dos cuadros siguientes, que nos permiten detectar los pequeños gradientes que marcan la diferencia entre unas y otras zonas:

Territorios	Instrumentos no identificados	Total catálogo	Porcentaje de instrumentos no identificados
Álava	10	296	3,38
Bizkaia	12	191	6,28
Burgos	1	16	6,25
Gipuzkoa	7	136	5,15
	30	639	4,69

Obispos	Instrumentos no identificados	Total catálogo	Porcentaje de instrumentos no identificados
Bayona	0	11	0
Burgos	1	42	2,38
Calahorra	28	543	5,16
Pamplona	1	43	2,33
	30	639	4,69

Así, a nuestra anterior afirmación, le podemos añadir ahora que, a pesar del gran paralelismo entre las cantidades y proporciones de 'instrumentos no identificados' y las áreas geográficas correspondientes, el Territorio histórico de Álava se destaca, aunque sea levemente, por mantener una menor proporción, mientras que el Obispado de Calahorra lo hace por tener una mayor. Dicho de otro modo: Álava conserva mejor sus mejores ejemplares⁵², mientras que los ejemplares peores o peor conservados se encuentran en las zonas del Obispado de Calahorra que no son Álava. Todo ello muy congruente, por otro lado, con lo que sabemos por la Historia de esas zonas.

2.5.1.8. Instrumentos fantásticos

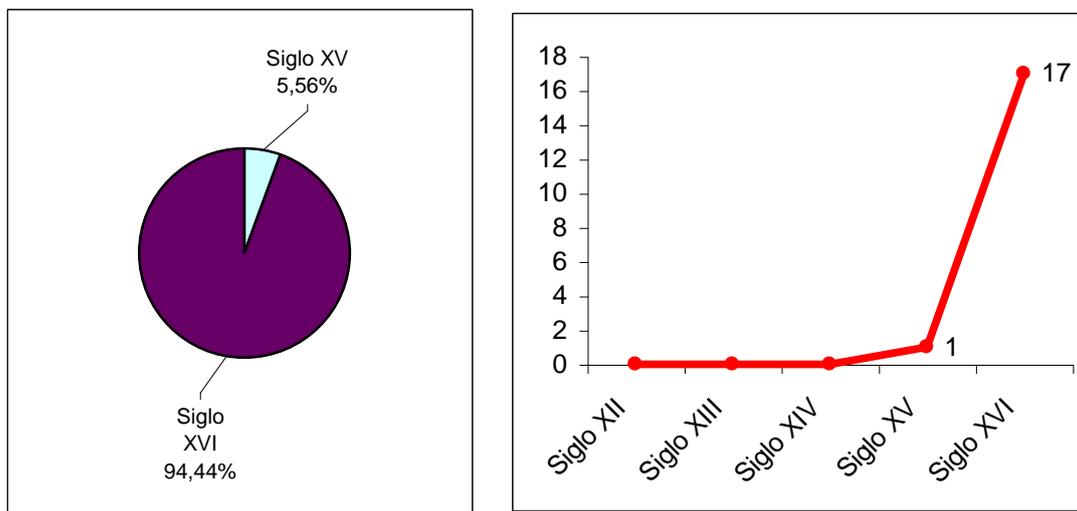
Los 'instrumentos fantásticos' se distinguen de los restantes instrumentos "de adscripción dudosa" ya en sus datos cronológicos, puesto que presentan una curva inequívocamente levógira, es decir, con su ascenso gradual y marcado más intensamente en la parte final. Es

52 -Entendiendo por "mejores" ejemplares aquellos que permiten más fácilmente su identificación tipológica y, por tanto, su clasificación.

además un rasgo distintivo también el hecho de que el perfil ascendente de esta curva se produce únicamente en los siglos XV y XVI, ya que en las tres centurias anteriores no hemos localizado ningún espécimen:

Instrumentos fantásticos

Distribución cronológica



La mayoría de estas piezas (11 de 18) proviene de la decoración de retablos con grutescos; el resto también se ubica en retablos, aunque en partes de la composición de algo mayor envergadura sin alcanzar nunca las tablas con los temas principales. Cuando no es así, se trata también de escultura, aunque en piedra (números 494 y 496), y solamente encontramos un caso en el que el medio sea la pintura (número 272). La estrecha asociación entre este tipo de instrumentos y la decoración escultórica, particularmente de retablos, no sólo justifica su carácter "fantástico", sino que explica su emergencia y el gran volumen alcanzado en poco tiempo y en unas fechas muy concretas (de las que deriva ese perfil neto en J de la curva de distribución cronológica). Es significativo también que el único espécimen anterior al siglo XVI se ubique fuera de un retablo; en este caso, el carácter fantástico del instrumento podría deberse a su estética retardataria, pues se encuentra en un capitel de columna que parece recordar capiteles románicos en los que un solo motivo se desarrolla simétricamente en caras consecutivas (por ejemplo, con la imagen de un animal por cada lado pero con una sola cabeza, común, en la esquina).



(Iglesia de San Nicolás, Kent, Inglaterra)

Esto permitiría remitir, en la práctica, el 'instrumento fantástico' de esta colección, según lo hemos definido, al arte del siglo XVI, y particularmente a la decoración de retablos de ese siglo. Pero con ello introducimos una dificultad adicional, debido a que muchas de estas obras fueron policromadas, y posteriormente incluso repintadas repetidas veces y hasta restauradas recientemente, lo que se traduce en que algunos de los elementos tipológicos de los instrumentos se encuentran pintados sobre la escultura (por ejemplo, los tornavoces de nuestro ejemplar número 253), sin que podamos determinar su relación cronológica con la materia originaria. En estos casos, y especialmente en los ítems restaurados recientemente, hemos conservado la adscripción al subgrupo de 'instrumentos fantásticos', aunque debemos mantener una cierta reserva sobre el particular.

En todo caso, los instrumentos incluidos en este subgrupo presentan la siguiente casuística:

En primer lugar, lo que hemos denominado más arriba "aerófonos múltiples por clonación". Se trata de imágenes de tubos rectos, sin agujeros de digitación pero que incluso presentan embocadura (de bisel), y que suelen presentarse en hilera plana, como en un 'órgano' o en una 'flauta de Pan' (número 13 de la colección). Algunas veces van atados o "abrazados" por un paño o cordel que parece cumplir la función de mantenerlos sujetos (447 y 448), aunque podría ser igualmente un elemento ornamental o, más probablemente, formar parte del "hilo" al que van atadas todas las figuras de la composición para formar una especie de guirnalda colgada en vertical.

En los tres casos de "aerófonos múltiples por clonación" que hemos detectado, el número de tubos varía (3 en el número 13, 6 en el 447, y 5 en el 448), pero lo que los hace particularmente interesantes es la idéntica presencia en todos ellos de un fuelle, independiente completamente de su imagen, que va ubicado en un plano paralelo (por delante o por detrás) de los tubos. La referencia al órgano parece, pues, inevitable, pero su posición resulta tan ajena al instrumento real, que más bien parece una alusión visual deliberadamente diseñada para permanecer en la mera alusión y sin tener la menor pretensión de representar realmente

el instrumento. Debido al contexto visual en el que aparecen estas tres imágenes, no podemos adscribir ninguna significación simbólica particular a esta extraña configuración, ya que este tipo de recursos decorativos forman parte de repertorios que se repiten con frecuencia, combinándose unos con otros y reuniendo elementos heterogéneos de pequeñas dimensiones como yelmos, armas, cabezas aladas, calaveras, y otros, en lo que se conoce como "motivos a candelieri"⁵³.

En segundo lugar, encontramos aerófonos "de sección mixta" (números 21, 22, 449, y 450), que presentan una parte tronco-cónica y otra tronco-piramidal, a veces con una protuberancia que parecería indicar un posible ensamblaje. El contexto en el que se encuentran estas imágenes, siempre en decoraciones de pequeño tamaño y lugares de visibilidad limitada a distancia, está igualmente plagado de figuras fantásticas de carácter mixto: seres humanos o animales con extremidades vegetales, objetos variopintos yuxtapuestos unos con otros sin aparente relación, vegetales y monstruos de toda laya. Por esta razón, parece plausible aceptar que los artistas deformaron originales de instrumentos que se adaptaron a esta particular forma representativa, aprovechando que los instrumentos son objetos en sí mismos muy atractivos a la vista y que sus formas, tratadas con lógica visual, permiten fácilmente este género de alteraciones. De hecho, en estos casos prima la consideración geométrica y la función decorativa sobre los aspectos musicales hasta el punto de que éstos apenas pueden ser tomados en consideración.

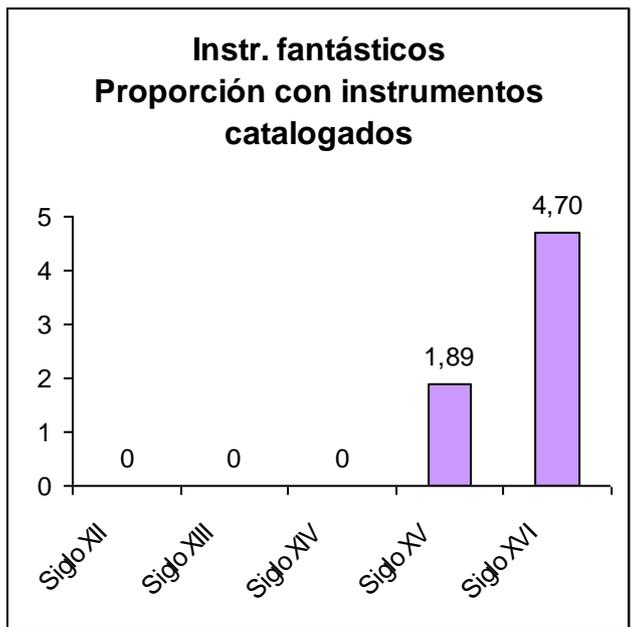
En tercer lugar, en este subgrupo de los instrumentos "de adscripción dudosa" encontramos los que manifiestan otras alteraciones en la forma, aparentemente voluntarias en tanto que ni son obra de autores torpes, ni obedecen a leyes visuales. En un caso, encontramos un instrumento casi "correctamente" representado (número 215), pero con una perspectiva curvada que lo hace inviable (a la vez que sugiere una fantasía de erudición arqueológica); en los demás, las anomalías formales consisten, generalmente, en la inclusión de una pieza propia de otro instrumento diferente, o incluso, de una pieza inexistente (números 213, 249, 253 y 428). El resultado son instrumentos ilusorios pero, que a ojos de un profano, sugieren sin ningún tipo de duda un objeto musical. Por ejemplo, el ítem 251. que carece de trastes, tiene contorno de laúd, tornavoces de violín, y fondo de guitarra, más un clavijero apenas insinuado y sin clavijas. En suma, con él el artista realizó una especie de "epítome" de cordófonos del grupo de los laúdes, algo que nos parece deliberado dada la calidad representativa del resto de la obra y la verosímil exactitud de cada una de las partes del instrumento tomadas por separado. Este ejemplo representa muy bien la idea de lo que es un 'instrumento fantástico', y admite, además, una lectura humanística al aplicar una figura retórica ("epítome") a la representación musical, lo que orienta nuestra explicación de su origen. A este interés añade además el hecho de que sus dispares elementos no están policromados, sino que forman parte de la materia esculpida.

53 -Ugalde Gorostiza, Ana Isabel, "El retablo de San Miguel de la anteiglesia de Garagarza de Mondragón", *Ondare*, 22 (2003), pp. 355-374. La autora encuentra en este retablo motivos decorativos similares a los que figuran en el de Oñati, en el que se ubican las imágenes 447 y 448; también se refiere al de Albéniz, en el que se encuentra nuestro ítem número 13.

Por último, nos referiremos al doble instrumento que figura en nuestro ítem número 496. Proviene de la Parroquia de Santa María de Salvatierra/Agurain, un lugar en el que conviven superpuestos diferentes estilos artísticos, y del que proviene también otro 'instrumento fantástico' de época posterior y tipología diferente (número 494). En este caso, el artista introdujo una doble deformación: por una parte, retorció el contorno del instrumento para adaptarlo a su marco arquitectónico y llenar sus vacíos, lo que le dio aspecto de una curiosa espiral o forma de caracol, y por otra, lo duplicó por la misma razón. El instrumento se encuentra en el límite entre lo musical y lo decorativo, como hemos visto también en los casos anteriores, ya que la suma de sus deformaciones lo convierte en mero objeto geométrico en el que predomina la función de llenar vistosamente el espacio, alejándole de su identidad musical y, al tiempo, recordando en todo momento su posible referencia sonora.

Adicionalmente, es necesario hacer una mención especial al ejemplar número 279, un hermoso ejemplar de algo que podría haber sido un 'serpentón', pero que en el afán decorativo del artista se confunde con las formas de una verdadera serpiente que rodea y constriñe el cuerpo entero del músico. Curiosamente, al mismo tiempo conserva en términos generales el contorno real del 'serpentón' (en vertical), pero con unas dimensiones exageradas y una posición forzada respecto al cuerpo del músico. Este híbrido de objeto musical y animal tiene, además, dos pabellones y ninguna embocadura (aunque podríamos considerar que, si la forma ondulante del objeto tratara en efecto de recordar la del verdadero 'serpentón', el pabellón superior podría ser en realidad una desafortunada boquilla, habiendo sido deformada su escala para llenar el espacio disponible y completar la composición). El resultado es, en todo caso, un objeto inidentificable, lleno de fantasía y generador de toda clase de sugerencias, por lo que representa también de manera excelente lo que es el 'instrumento fantástico' en la iconografía musical de nuestro territorio en el siglo XVI.

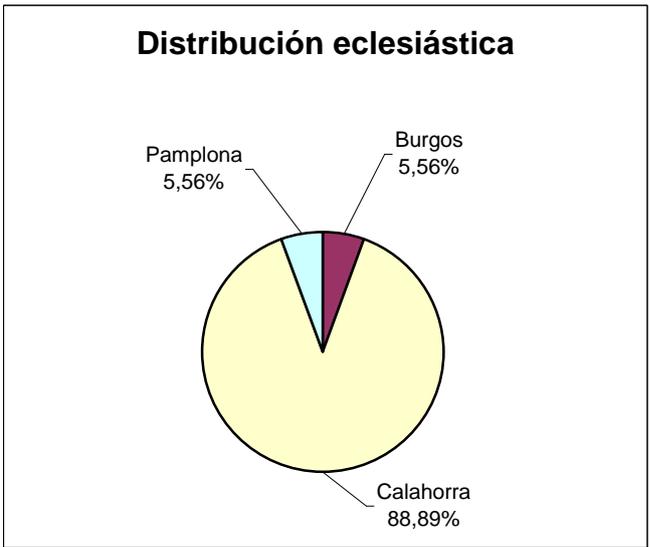
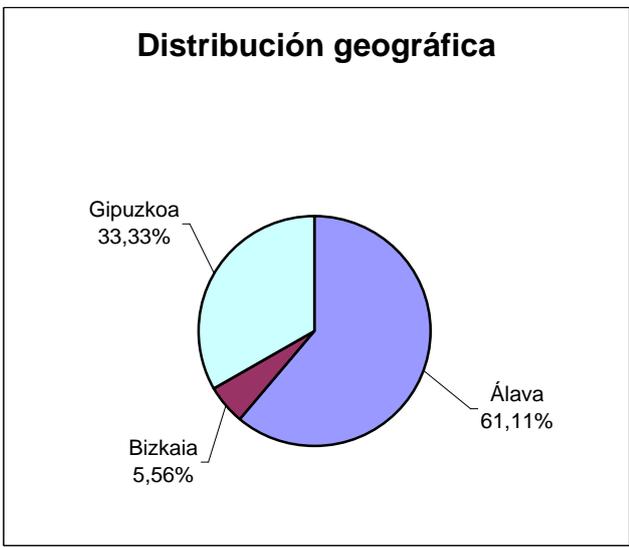
Este conjunto de curiosos objetos, al que se llega como vemos por diferentes caminos, emerge con fuerza en la cronología final del período que estudiamos, pero su proporción no alcanza a representar nunca grandes porcentajes del total. Así, en su momento máximo, que es el siglo XVI, suponen el 4,7 % de ítems datados en esa centuria. Sin embargo, no tenemos que olvidar que su número en cifras absolutas es muy elevado (como elevada es también la cantidad de ítems datados en el período correspondiente):



	Siglo XII	Siglo XIII	Siglo XIV	Siglo XV	Siglo XVI
Instrumentos HS	8	43	103	53	362
Instr. fantásticos	0	0	0	1	17
	0,00	0,00	0,00	1,89	4,70

En cuanto a la distribución espacial de los 'instrumentos fantásticos', observamos que, como es lógico, la mayoría de ellos se encuentran en las tierras bajo la jurisdicción del Obispado de Calahorra, y en particular, en el Territorio histórico de Alava.

Instrumentos fantásticos



Estos resultados, previsibles en tanto que para estos instrumentos se mantiene a grandes rasgos el paralelismo entre los totales de la colección y el propio subgrupo, presentan de todas formas ciertas desviaciones respecto a ellos. La más notoria es el reparto de los ejemplares del subgrupo entre los Territorios de Gipuzkoa y Álava, que conservan aproximadamente un tercio y dos tercios respectivamente (con un insignificante 5,56 % en Bizkaia, que corresponde a un único ejemplar). La abundancia proporcional de 'instrumentos fantásticos' en Álava (61,11%) excede con mucho al porcentaje de piezas que aporta al catálogo (un 46,32 %, como hemos visto en el capítulo 2.1.1.), y lo mismo sucede, aunque en una medida algo menor, en el caso de Gipuzkoa (que aportaba al catálogo el 21,28 % de las piezas pero aporta el 33,33 % de 'instrumentos fantásticos'); por el lado contrario, de Bizkaia, que representa el 29,89 % de las piezas catalogadas, solamente proviene un 'instrumento fantástico' (que representa el 5,56 % del subgrupo). Dicho de otro modo: dentro de los Territorios de Álava y Gipuzkoa el porcentaje de instrumentos fantásticos es mayor que en los restantes; es decir, que no sólo conservan más cantidad de ellos, sino que esa cantidad es también proporcionalmente mayor:

Territorios	Instrumentos fantásticos	Total catálogo	Porcentaje de instrumentos fantásticos
Álava	11	296	3,72
Bizkaia	1	191	0,52
Burgos	0	16	0,00
Gipuzkoa	6	136	4,41
	18	639	2,82

En cuanto a la distribución de estos instrumentos según sus demarcaciones eclesiásticas, resumimos la información disponible en la siguiente tabla:

Obispos	Instrumentos fantásticos	Total catálogo	Porcentaje de instrumentos fantásticos en cada Obispo
Bayona	0	11	0,00
Burgos	1	42	2,38
Calahorra	16	543	2,95
Pamplona	1	43	2,33
	18	639	2,82

Considerados en bruto, estos datos no parecen muy significativos. Sin embargo, observados más de cerca, y añadiendo como término de comparación los porcentajes observados no en total, sugieren unos resultados mucho más precisos.

Obispos	Instrumentos fantásticos	Total catálogo	Porcentaje de instrumentos en el catálogo	Porcentaje de 'instrumentos fantásticos' en el catálogo
Bayona	0	11	1,72	0,00
Burgos	1	42	6,57	5,56
Calahorra	16	543	84,98	88,88
Pamplona	1	43	6,73	5,56
	18	639	100	100

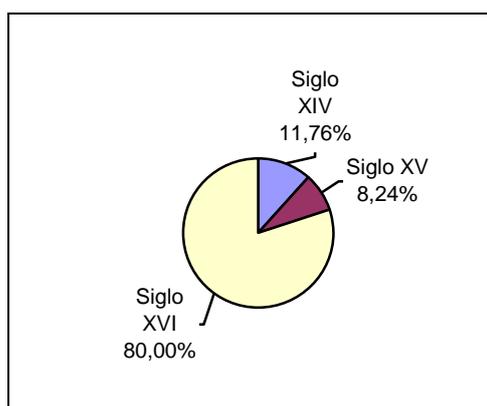
Así, vemos que, a diferencia de lo que sucede con el reparto en Territorios históricos, las zonas de influencia eclesiástica muestran una casi total coherencia entre la proporción de 'instrumentos fantásticos' que conservan respecto a su total de instrumentos, y la proporción de éstos respecto al total del catálogo: así, si el obispado de Calahorra y La Calzada conserva el 84,98% de los ítems catalogados en total (capítulo 2.1.4), también ofrece el 88,88 % de los 'instrumentos fantásticos' (16 de 18 ejemplares); el de Pamplona conserva el 6,73 % de los ítems catalogados y el 5,56 % de los 'instrumentos fantásticos', y el de Burgos, con el 6,57 % de los ítems catalogados también conserva el 5,56 % de los 'instrumentos fantásticos'. Por lo tanto, debemos concluir que, en lo referente a esta tipología instrumental existe un paralelismo casi exacto con las demarcaciones episcopales implicadas. De todos modos, consideramos esta conclusión como provisional, en tanto que no disponemos de una cantidad muy elevada de datos y sería necesario aplicar los mismos parámetros a otras zonas para elevar esta conclusión a la categoría de definitiva. Con todo, y en lo referente a nuestro marco geográfico, esta conclusión es incontrovertible: en cuanto a los instrumentos fantásticos, la adscripción eclesiástica es un parámetro mucho más significativo que el relativo a la organización histórica o "civil" de la zona estudiada.

2.5.1.9. Idiófonos

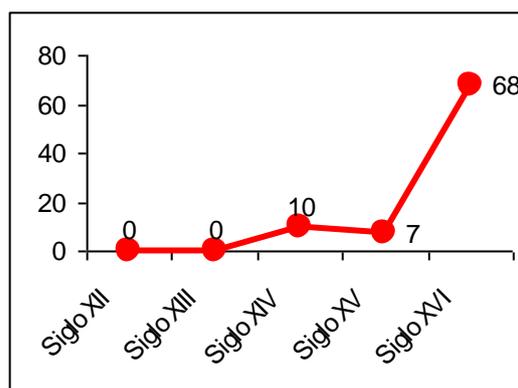
El grupo de los idiófonos de la colección con 85 especímenes localizados en la C.A.P.V, representa el 13,30 % del total del catálogo. Este grupo de instrumentos, omnipresente en todas las sociedades humanas, hace una tardía aparición en nuestra colección, pues no hay ni

un solo ejemplar datado en los siglos XII o XIII. Además, la cantidad de 86 ítems, como ya hemos señalado, supone un porcentaje muy reducido para la abundante presencia y variedad que este grupo manifiesta en cualquier lugar o fecha. Su distribución temporal es como sigue:

Distribución cronológica



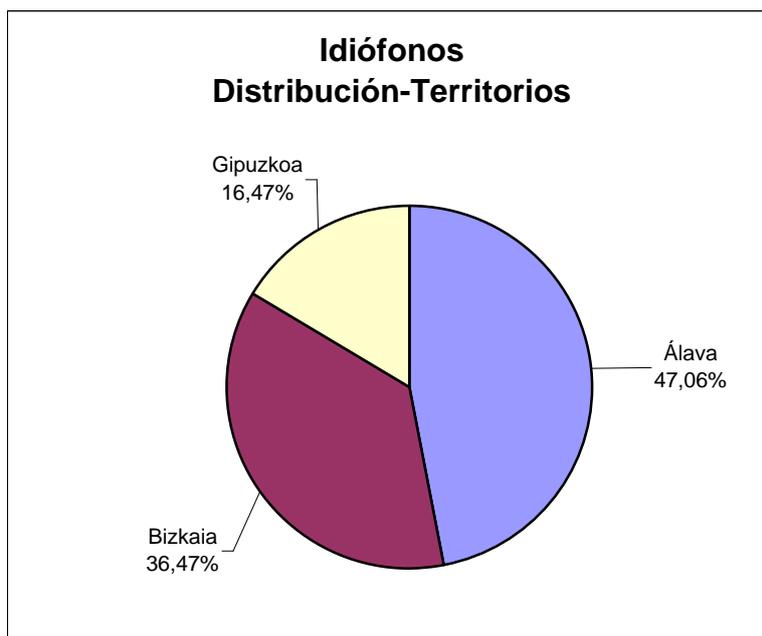
Idiófonos



Los idiófonos se muestran en el tiempo, por tanto, con la característica curva de frecuencias "en J" que se presenta también en la mayoría de los tipos de instrumento tomados uno a uno. En concreto, esta curva es muy similar a la que caracteriza a los tipos 'Campana de mano (golpeada con badajo), 'Trompeta bastarda' y 'Trompeta recta' (el primer caso es totalmente lógico, pues como veremos enseguida, las campanas, en general, son el tipo de instrumento que domina en este grupo). Pero, dada la pequeña cantidad total del grupo respecto al conjunto, no creemos posible obtener ninguna constatación concluyente de esta información.

Si reducida es la cantidad y la proporción de idiófonos en el catálogo, también es muy reducida la cantidad de sólo los dos tipos de instrumento que comprende el grupo. Efectivamente, los idiófonos que hemos localizado son o bien 'campanas' [111.242.1], o bien 'crótalos' [111.14], éstos últimos en una proporción a su vez también muy pequeña con sólo dos ejemplares de 85 (2,35 % del total de idiófonos).

La distribución geográfica de estos instrumentos, que ya hemos visto en comparación con la de otros grupos en el capítulo 2.5.1.3., es como sigue:



Idiófonos Distribución-Territorios	
Álava	40
Bizkaia	31
Gipuzkoa	14
Total	85

Como era de esperar, el territorio de Álava presenta la mayor cantidad de este grupo de instrumentos, con casi la mitad del total localizado e identificado. Si comparamos estos porcentajes con los que habíamos observado para el conjunto del catálogo, veremos que estas cifras son muy similares para el caso de Álava, pero que no sucede lo mismo para los restantes territorios. Así, Bizkaia presenta un porcentaje de idiófonos superior al porcentaje de ítems catalogados, mientras que Gipúzkoa se encuentra en la situación contraria, con menos proporción de idiófonos que de ítems del catálogo. Lo comprobamos mediante los datos de la siguiente tabla:

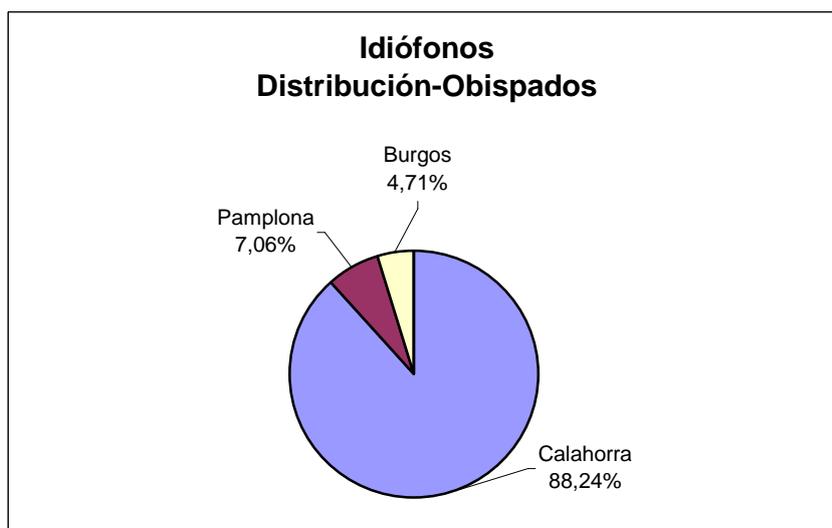
Territorio	Porcentaje de ítems	Porcentaje de idiófonos
Álava	46,32	47,06
Bizkaia	29,89	36,47
Burgos (Condado de Treviño)	2,5	0
Cantabria (Valle de Villaverde)	0	0
Gipuzkoa	21,28	16,47
	100	100

Es decir, respecto a los idiófonos, Álava mantiene las proporciones de sus restantes aportaciones al catálogo, mientras que Bizkaia está sobrerrepresentada, y Gipuzkoa infrarrepresentada. Desde el punto de vista de su organización administrativa, por lo tanto, el territorio estudiado muestra un cierto desequilibrio en lo que se refiere a la representación del grupo de los idiófonos (hasta el punto de que en el territorio bajo administración burgalesa no aparece ni uno solo).

En relación a su extensión, en cambio, los porcentajes de idiófonos resultan similares en Álava y Bizkaia, y mucho menores en Gipuzkoa, según deducimos al calcular el coeficiente de densidad iconográfica que hemos definido en el capítulo 2.1.1. Tendríamos así el siguiente cuadro comparativo, que indica que en el País Vasco la cantidad habitual de idiófonos viene a ser entre 13 y 14 ítems por cada 1000 kilómetros cuadrados de superficie, y que, al mismo tiempo, resalta la especificidad guipuzcoana respecto a este grupo de instrumentos (los casos de Burgos y Cantabria no nos parecen significativos, ya que se trata de zonas con extensión y cantidades de fichas en el catálogo muy limitadas):

Territorio	Cantidad ítems	Extensión en km ²	Densidad iconográfica idiófonos
Álava	40	3.037,30	13,17
Bizkaia	31	2.217,20	13,98
Burgos (Condado de Treviño)	0	260,71	0
Cantabria (Valle de Villaverde)	0	19,53	0
Gipuzkoa	14	1.980,30	7,07
Total	85		

Si consideramos ahora la distribución de este grupo de instrumentos según los obispados a los que pertenecen sus localidades de procedencia, encontraremos los siguientes resultados:



Idiófonos	
Distribución-Obispos	
Calahorra	75
Pamplona	6
Burgos	4
Bayona	0
Total	85

El predominio del Obispado de Calahorra y La Calzada es completo en este grupo de instrumentos. Esto no es de extrañar, porque también este obispado es el que suministra el mayor número de ejemplares al catálogo (543 de 639, como hemos visto en el capítulo 2.1.4.). Sin embargo, las proporciones no son exactamente las mismas: en el catálogo, se adscriben al obispado de Calahorra el 84,98 % del total de ítems, mientras que en el grupo de los idiófonos este obispado supone una proporción ligeramente mayor del 88,24 %. Lo mismo sucede con el obispado de Pamplona, mientras que la tendencia se invierte en los obispos de Bayona y Burgos, al aportar éstos una proporción menor de idiófonos que la que aportan al catálogo en conjunto.

Efectivamente, una comparación entre porcentajes nos confirmará claramente estas tendencias⁵⁴:

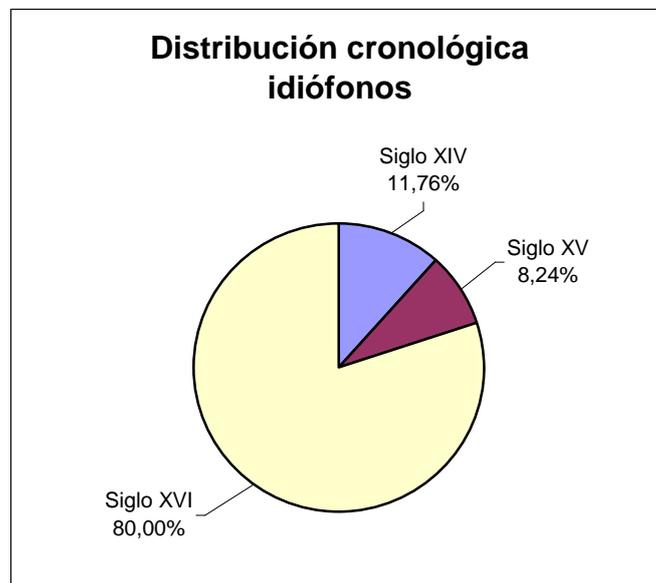
54 -Hubiera sido más lógico utilizar aquí el coeficiente de densidad iconográfica que hemos establecido en el capítulo 2.1.1., pero este coeficiente sólo alcanza una precisión suficiente en el caso de las demarcaciones administrativas o "territorios"; en el caso de los obispos, como señalamos en el capítulo 2.1.4., es necesario utilizar datos muy aproximados. Por esta razón, hemos utilizado aquí un procedimiento equiparable, que consiste en comparar los porcentajes de ítems catalogados con los que se adscriben al grupo de idiófonos.

Obispado	Porcentaje de ítems catalogados	Porcentaje de idiófonos catalogados
Bayona	1,72	0
Burgos	6,57	4,71
Calahorra	84,98	88,24
Pamplona	6,73	7,06
	100	100

Con todo, estas desviaciones nos parecen de una envergadura no significativa. Nos parece más importante concluir que el mapa eclesiástico de los idiófonos de esta colección se diluye ligeramente en sus dos zonas extremas, y se concentra en su parte central.

Cruzando los resultados de comparar las proporciones en términos administrativos o eclesiásticos, llegamos a la conclusión de que la máxima probabilidad de encontrar idiófonos en el territorio estudiado se concentra en una franja vertical formada por el territorio de Álava (del que habría que excluir el valle de Valdegobía y Artziniega), y Vizcaya (salvo las Encartaciones); la probabilidad media se concentraría en las Encartaciones de Vizcaya, en Valdegobía y Artziniega y en Gipúzkoa, excluyendo su parte oriental bajo jurisdicción del obispado de Bayona. Y por último, la mínima probabilidad se encontraría en esta última parte de Gipúzkoa y en el Condado de Treviño.

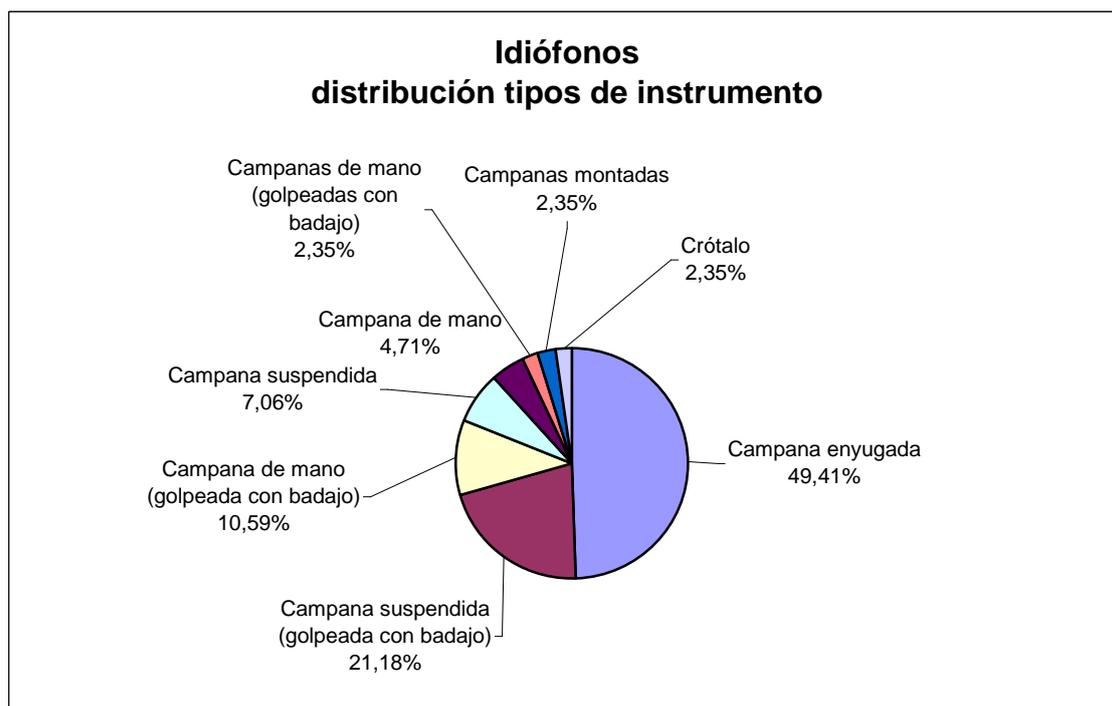
En cuanto a la distribución cronológica de este grupo de instrumentos, por otro lado, establecemos el siguiente gráfico:



Idiófonos	
Siglo XIV	10
Siglo XV	7
Siglo XVI	68
Total	85

Esta distribución cronológica es congruente con la distribución cronológica general de toda la colección, en especial en lo que se refiere al fuerte incremento de cantidades datadas en el siglo XVI tras el previsible descenso del siglo XV. En este aspecto, los idiófonos no se separan, pues, de las tendencias generales de la colección.

Si atendemos a la distribución cronológica de los tipos de instrumento de este grupo, veremos que sus proporciones son las siguientes:



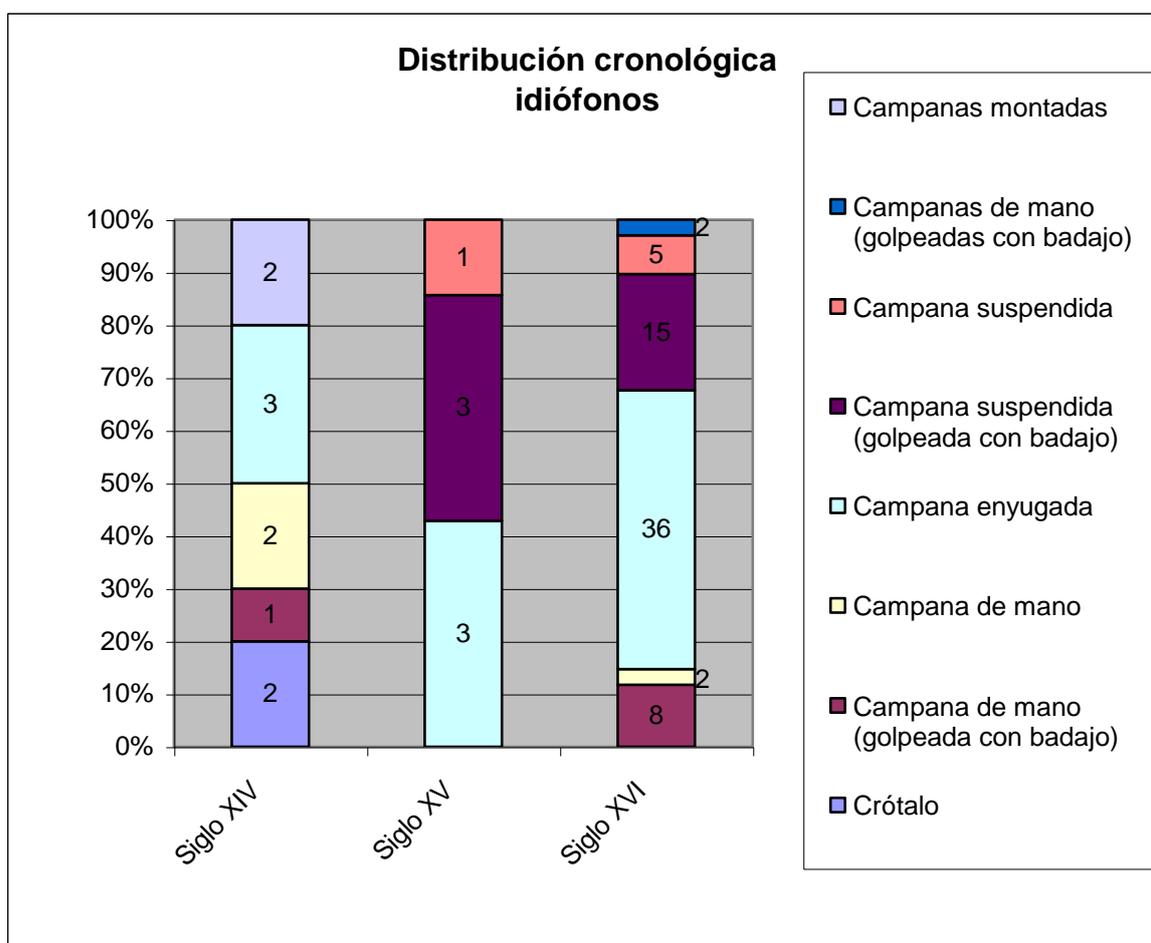
Idiófonos Distribución tipos de instrumento	
Campana enyugada	42
Campana suspendida (golpeada con badajo)	18
Campana de mano (golpeada con badajo)	9
Campana suspendida	6
Campana de mano	4
Campanas de mano (golpeadas con badajo)	2
Campanas montadas	2
Crótalo	2
	85

Estos datos, que señalan claramente el predominio de las campanas dentro del grupo de los idiófonos (hasta el punto de que sólo testimonialmente aparece otro tipo de instrumento del mismo grupo), hay que tomarlos con ciertas precauciones en lo que se refiere a los posibles "subtipos" de instrumento. Efectivamente, el hecho de que un artista tuviera la precaución, o no, de representar el badajo nos haría cambiar las proporciones de cada subtipo de campanas

en la tabla precedente. La representación del badajo mostraría su máxima significación cuando se pudieran dar por contraste casos de percusión externa, pero ésta no tiene en principio ninguna posibilidad en nuestro marco geográfico. Por tanto, no parece especialmente discriminatorio atender a la representación de ese elemento que por otra parte es de visibilidad reducida. Además, las campanas que hemos localizado son en su mayor parte de tamaño diminuto, ya que figuran en las maquetas del templo simbólico que portan como atributo determinados Padres o Doctores de la iglesia, y por esta razón, la representación del badajo, simplemente, muchas veces no es ni siquiera posible.

En todo caso, estos datos nos indican que las campanas enyugadas suponen prácticamente la mitad de todos los idiófonos identificados en el catálogo, y que las campanas de mano representan en la iconografía un porcentaje mucho menor respecto de las grandes campanas colocadas en espadañas, torres o campanarios de iglesias.

La distribución cronológica de estos tipos de instrumento pertenecientes al grupo de los idiófonos es la siguiente:



Comprobamos así la progresiva colonización del grupo de los idiófonos por las campanas, ya que el otro único instrumento del grupo presente, el crótalo, desaparece desde el siglo XV. Observamos también la importancia creciente de las campanas colgadas de un modo

u otro, es decir, de las campanas situadas en el exterior de los templos para convocar a los fieles o actuar como instrumento de señales.

Recordamos aquí, para terminar, que, desde el punto de vista clasificatorio, todos los idiófonos que aparecen en esta colección son idiófonos de percusión. Encontramos significativa la ausencia de otros idiófonos de la misma familia, como por ejemplo, los 'Cascabeles', los 'Palos o 'Tejoletas', o el 'Scabellum'. La ausencia de estos otros idiófonos de percusión previsible que no sean campanas (o los dos testimoniales ejemplares de crótalos) nos recuerda la tradicional condena de sus intérpretes más habituales (juglares y músicos ambulantes), condena a la que no fue ajeno el territorio estudiado. Este hecho nos pone frente a la evidencia de que, en este caso al menos, la iconografía opta por los idiófonos de sus tradicionales contrarios: la Iglesia y los eclesiásticos.

Además, los idiófonos golpeados de la colección son golpeados directamente [111] y, por lo tanto, el resto de idiófonos (grupos y subgrupos [112], [12], [13], y [14], es decir, los idiófonos golpeados indirectamente, punteados, frotados y sopladados), son totalmente desconocidos en nuestro marco de referencia. Sí queremos mencionar que no hemos localizado tampoco instrumentos cuya catalogación pudiera oscilar entre el grupo de los idiófonos y los membranófonos. Efectivamente, algunos instrumentos de estos dos tipos, perfectamente distinguibles en la realidad, en la iconografía pueden confundirse fácilmente, sobre todo cuando se trata de imágenes procedentes de obras en piedra, toscas o estilísticamente deformadas; nos referimos a las aparentes panderetas que, en realidad, consisten en un soporte circular para címbalos o sonajas, sin membrana, y serían por tanto, idiófonos y no membranófonos⁵⁵. Sin embargo, estos casos no hacen aparición en nuestro catálogo.

En resumen, los idiófonos de esta colección se caracterizan porque aparecen tardíamente en la iconografía (a partir solamente del siglo XIV) y representan un porcentaje limitado del total de imágenes catalogadas, y porque, en la práctica, este grupo se identifica de hecho con las campanas. Entre éstas son más frecuentes las grandes campanas situadas en torres, espadañas o campanarios que las pequeñas campanas de mano utilizadas en la acción litúrgica que se desarrolla intramuros de las iglesias.

2.5.1.9.1. Campana

Aunque la variedad del grupo de los idiófonos está limitada en el catálogo a sólo dos tipos genéricos de instrumentos, 'campanas' y 'crótalos', dentro del conjunto de las campanas que hemos localizado encontramos una gran cantidad de posibles subdivisiones tipológicas. Por un lado tenemos la 'campana de mano' que, tanto de forma individual como por parejas, hemos podido apreciar que aparecen representadas siendo sujetadas y accionadas por la mano del intérprete por medio del asa o mango que presenta en la parte superior. Y, por otro lado, tenemos una gran grupo de campanas que aparecen suspendidas o colgadas de distintos soportes: bastones, cuerdas, barras y yugos que, en la mayoría de los casos se hallan en lo alto de torres o campanarios. En esta categoría, siguiendo siempre la clasificación de Terence

⁵⁵ -Véase un ejemplo en Ballester, Jordi, "An unexpected discovery: the fifteenth-century angel musicians of the Valencia Cathedral", *Music in art*, 33/1-2 (2008), pp. 11-37.

Ford, hemos distinguido entre aquellas campanas que aparecen individualmente ('campanas suspendidas' y 'campanas enyugadas') y las que lo hacen por parejas ('campanas montadas') como en el caso de la ficha número 9 de Alaiza. Las campanas que aparecen colgadas de forma individual se subdividen a su vez en 'campanas suspendidas' que son aquellas en las que no se presenta el tipo de soporte del que penden, bien sea el yugo o una barra transversal, y 'campanas enyugadas' que es cuando hemos podido advertir la presencia de este elemento que permite su volteo o repicado y que suele presentarse por regla general en lo alto de las torres o campanarios de edificios religiosos. En la mayoría de las ocasiones se ha representado su elemento percutor de forma que aparece indicado en su clasificación: golpeada con badajo. A la categoría de 'campanas suspendidas' se han incorporado también otros ejemplares que, por su pequeño tamaño también podrían haberse considerado campanas de mano, y son aquellas que aparecen representadas colgadas de lo alto de un bastón, cordel o incluso de ciertos animales, del collar que portan alrededor del cuello, tal y como podemos apreciar en la ficha 531 en Ullibarri Gamboa. En casi todos los casos la forma externa de la campana es del tipo que se denomina como "romano", esto es, con los hombros anchos y el borde ligeramente abierto.

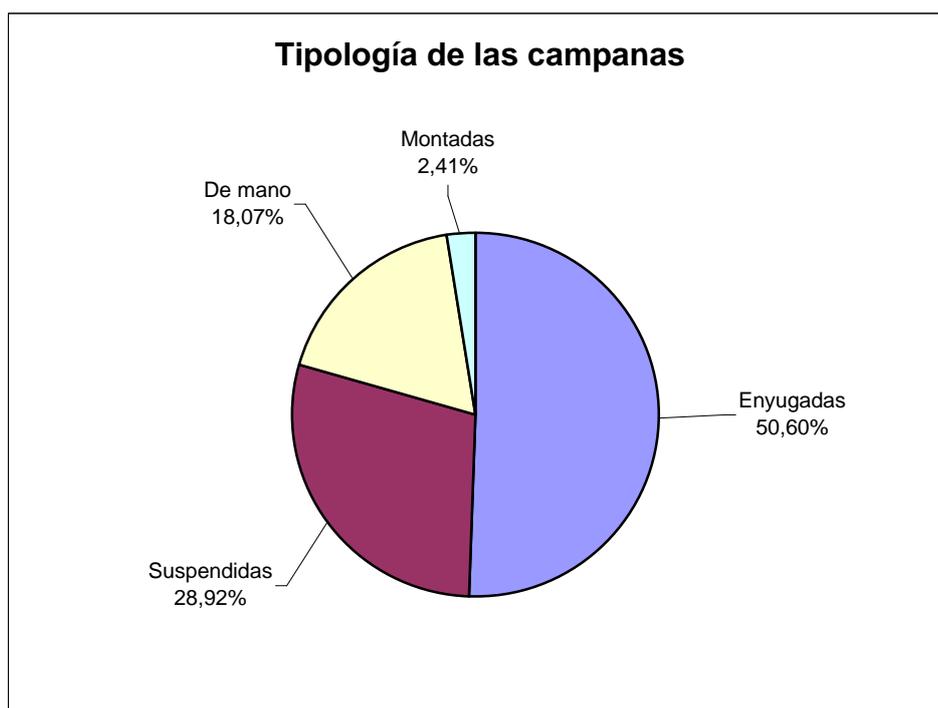
Las 'campanas enyugadas' forman el subgrupo mayor, con más de la mitad del total de campanas recopiladas; les siguen las 'campanas suspendidas' con casi el 30 por ciento del total, y después, las 'campanas de mano'. A la subcategoría de las campanas enyugadas tendríamos que sumarle los ejemplares de 'campanas montadas' que hemos localizado (si bien estadísticamente los porcentajes apenas varían dado que estos ejemplares sólo se han constatado en un dos por ciento del total de instrumentos perteneciente al grupo de las campanas. Tanto en un caso como en otro presenta forma característica "romana" así como el badajo percutor.

La menor proporción de campanas de mano tiene que ver con la ausencia de temas iconográficos en los que ellas tuvieran lugar, como la llegada de un leproso a una ciudad, la llamada de ánimas, o la celebración eucarística en sí misma, que no figuran como temas en nuestra colección y que, aunque en otros lugares se dan en ocasiones, son también poco frecuentes en general. En particular, nos hubiera parecido posible encontrar alguna imagen de la "campana de ánimas", una campana de mano que tocaba el "velador" cuando iba por las calles anunciando las devociones a los difuntos o la hora de "la queda" nocturna, y que está documentada ampliamente entre el poco material de archivo disponible dentro de los límites de nuestro marco cronológico (*vide infra*). Por último, la menor proporción de campanas montadas seguramente está relacionada con el poco uso que, al parecer, tuvieron los carillones y demás máquinas comparables en nuestra geografía. Además, la menor proporción de campanas montadas podemos considerarla poco significativa en tanto que se trata, probablemente, de un subtipo de las campanas suspendidas o enyugadas, dado que se trata de varias campanas en lo alto de una torre o campanario suspendidas del mismo soporte (fichas 9 y 12, Alaiza).

Esta distribución sí que parece relacionada, como veremos, con la temática religiosa de las escenas catalogadas, y con la inevitable presencia de todo tipo de campanas en el paisaje

sonoro de las poblaciones europeas del pasado. Nuestra colección muestra una estrecha asociación de las campanas con el ámbito religioso, ya que, con excepción de dos escenas bélicas (nº 9 y 12 del catálogo) y otra cuyo tema es cinegético (nº 124), pertenecen al ámbito religioso, e incluso, esas dos escenas de tema profano se encuentran conservadas en el interior de edificios religiosos. Con todo, también podríamos señalar que algunas de estas campanas ligadas a escenas religiosas no siempre figuran en ellas por su carácter intrínsecamente religioso. Así sucede en el caso de la campana suspendida que porta como atributo San Antonio Abad: en este caso, la campana podría señalar el carácter mendicante de su errancia, o bien constituye un instrumento de carácter apotropaico para ahuyentar a los demonios que la tradición dice que le tentaron. Con estas mismas funciones hace sonar una campana el cerdito que le acompaña, pero también podría aludir al cencerro con el que se localizan los animales domésticos. En ninguno de estos casos la campana alude a la llamada a la oración ni a ninguna otra acción relacionada con el culto religioso organizado.

He aquí la distribución de los diferentes tipos de campana que hemos identificado en el catálogo:



Campanas	
Enyugadas	42
Suspendidas	24
De mano	15
Montadas	2
	83

La datación de estos tipos de campanas que aparecen representadas en nuestro territorio se limita a los siglos XIV, XV y XVI. La emergencia tardía de las campanas, que culminará en el siglo XVI con un gran salto ascendente según la curva de frecuencia que hemos definido como "en forma de J" o "levógira" (capítulo 2.5.1.4.), es un fenómeno ligado sin duda al establecimiento de la red de parroquias que tuvo lugar en el territorio vasco durante la Baja Edad Media; su salto final lo relacionamos, en cambio, con las ideas de la Contrarreforma, que les confirió una gran importancia (aunque los efectos de esta corriente religiosa serían destacados sobre todo en el siglo XVII, ya fuera de nuestra cronología).

Sin duda, es necesario plantearse cuáles pueden haber sido las razones de esta tardía "emergencia" de la campana como elemento figurativo luego destacado o "polarizado" cronológicamente en el siglo XVI. Como se explicará más adelante, esta trayectoria histórica va a permitir comprobar la función de la imagen; en este caso, su uso como elemento auxiliar de la pastoral eclesiástica. Ciertamente, la campana, aunque ya existiera con anterioridad, a partir del Concilio de Trento tiene una creciente presencia en los documentos conciliares y episcopales, y, sobre todo, resulta ser un elemento esencial en la autoafirmación de la Iglesia contrarreformista ante sus fieles. Es ella quien escenifica la preponderancia del clero en la vida social de esa época. Así, sin considerar todavía los aspectos puramente organológicos, se puede aventurar que lo que muestra la iconografía no es exactamente la realidad sonora de un determinado momento sino más bien aquella parte de la realidad sonora que tenía que hacerse comprensible, o incluso, que tenía que explicitarse, a través de la imagen, y, sobre todo, desde la perspectiva de los comitentes.

La presencia y ubicuidad real de las campanas en nuestro territorio está, desde luego, acreditada de muchas maneras. Su antigüedad en él es innegable pues, debido a su material metálico, se encuentra con cierta frecuencia en los yacimientos arqueológicos estudiados. En éstos aparece en pequeño tamaño, con un uso probablemente como cencerro o en conjuntos de campanillas para ornamento personal o con funciones profilácticas o apotropaicas. Así, conocemos diversos ejemplares de pequeñas campanas con badajo de la época del hierro y posteriormente hasta de época tardorromana, procedentes de los yacimientos de La Hoya o Iruña-Veleia, ambos situados en Álava⁵⁶. Sin duda, la existencia de rico mineral ferroso en nuestro territorio, y el subsiguiente temprano e intenso desarrollo en él de las técnicas metalúrgicas, contribuyeron a la existencia de estas piezas que, aunque quedan fuera de nuestra cronología por su temprana datación, nos permiten relacionar siquiera someramente la

56 -Alonso, Jesús, "Substratos de bronce en objetos féreos procedentes de la Necrópolis de La Hoya (Laguardia, Álava)", *Munibe*, 48 (1996), pp. 59-63.

-Apellániz, Juan M^a, "Interpretación de la secuencia cultural y cronológica del castro de las peñas de oro (Zuya-Alava)", *Munibe*, 26 (1974), pp. 3-26.

-Filloo Nieva, Idoia; Gil Zubillaga, Eliseo, Conjunto arqueológico de Iruña-Veleia (Trespuestas-Villodas, Iruña de Oca, Álava): informe sobre los grafitos de carácter excepcional, mayo de 2007, en http://www.alava.net/publicar/Informes/Veleia_Inf_30.pdf, última consulta en 28-8-2015. Asumimos el contenido de este informe únicamente en lo que se refiere a la existencia de piezas metálicas de carácter idiofónico, ya que los grafitos indicados en el título han sido posteriormente considerados una falsificación.

-Llanos, Armando, "Guerreros del hierro: Un grupo armado organizado, en el poblado de la Hoya", *Euskonews & Media*, 67 (2000), <http://www.euskonews.com/0067zbk/gaia6705es.html>, última consulta en 28-8-2015.

iconografía con la cultura material local. Con todo, hay que señalar que la iconografía nos remite fundamentalmente a la campana de iglesia o a la campana de mano para señales, y elude la mayor parte de esos otros usos de la campana que acredita la arqueología; es decir, que entre la iconografía y la arqueología existen congruencias, pero no se produce un paralelismo ni mucho menos total.

Lo mismo sucede respecto a la documentación escrita, que también alude a esta tipología instrumental, pero, como se trata de documentación de origen eclesiástico o vinculado a la autoridad municipal, se refiere exclusivamente al uso litúrgico de las campanas de iglesia o a las campanas de mano para señales. Aunque la mayor información escrita sobre campanas se obtiene de fuentes de los siglos XVII y XVIII, esta documentación puede retrotraerse por lo menos, que sepamos, al siglo XIV (lo que coincide significativamente con la cronología de las imágenes catalogadas).

Con respecto a la campana probablemente de mano para señales, podemos citar un documento de 1515 que describe bien su uso en la Villa de Bilbao. El documento ha sido publicado recientemente, y de esta publicación transcribimos aquí una versión que añade signos diacríticos y de puntuación para mejor legibilidad de su contenido:

"Probeymiento que fesieron sobre lo que se ha de pagar al que anda de noches con la campana del Pulgatorio: E dicho día, los dichos sennores Concejo, Justicia, Regimiento, dixyeron que, por quanto el que anda de noches con la canpana de faser memoria para que rueguen por las almas del pulgatorio non quiere andar syn que le den algund salario, por ende, por ser la cosa en serbiçio de Dios e por rogar por las almas del pulgatorio, dixieronque mandaban e mandaron al que asy trae e traxyere de aqui adelante la dicha canpana [se le dé] vn ducado de oro por cada vn anno"⁵⁷

De la misma colección transcribimos una referencia a la campana utilizada como instrumento de señales, aunque probablemente se refiera ahora a una imprecisa cantidad de campanas de iglesia (es decir, campanas montadas o enyugadas). El documento refiere un discutido acto de amojonamiento del año 1333, y se transmitió por sucesivos documentos copiados uno a partir de otro, por lo que su autenticidad, todo hay que decirlo, es discutible:

"En el nombre de Dios e de Santa María, amén. Sepan quantos esta carta vieren cómo nos, el pueblo de la collaçion de Galdacano, otrogamos e conosçemos que, jueves, dos dias de [borrado] hera de mill e tresyentos e setenta e vn annos, en vno con los pueblos de Çaratamo e de Arrigorriaga e de Lemona e de Vedia, llegamos a vozinas tanidas e canpanas repicadas segund vso e fuero, en el canpo de Ybayçabal, çerca d'Ollargan..."⁵⁸

57 -Bilbao, Libro de acuerdos de 1515, fol. 59v, publicado en Enríquez Martínez, Javier; Hidalgo de Cisneros Amestoy, Concepción; Lorente Ruigómez, Araceli; Martínez Lahidalga, Adela, Libro de acuerdos y decretos municipales de la Villa de Bilbao: 1609 y 1515 (Fuentes documentales medievales del País Vasco, 56), Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, Donostia-SS, 1995, p. 309.

58 -Traslado notarial del 22 de junio de 1385 de 3 versiones de una misma escritura de amojonamiento, publicado en Enríquez, Javier; Hidalgo de Cisneros, Concepción; Martínez, Adela, *Colección documental del Archivo Histórico de*

A pesar de la posible falsificación del contenido jurídico del documento, nos ha parecido interesante reproducir aquí su encabezamiento porque el aspecto ritual y protocolario de la campana queda muy claramente expuesto y no afecta a los posibles intereses de sus autores; incluso aunque estuviera falsificado también en este aspecto, su fecha de 1385 *post quam non* es indiscutible.

También en el siglo XV encontramos referencias similares al uso representativo de las campanas de iglesia, un uso largamente invocado en la literatura sobre foralismo vasco y hasta en la opinión popular actual:

"Suso en la casa del conçejo que está en la plaça de la billa de Biluao, dose días del mes de jullio, anno sobredicho de mill e quatroçientos e sesenta e tres annos, estando ajuntado conçejo a bos de plegón e a canpana repicada... "⁵⁹

En cuanto al uso litúrgico de las campanas, podemos citar, también sin ánimo de exhaustividad y a guisa de ejemplo, algunas referencias del siglo XVI igualmente procedentes de la documentación escrita. Nos parece pertinente la prescripción en las constituciones sinodales del obispado de Calahorra y La Calzada de 1539, de "que las campanas suenen, todos los días del año, tres veces al día para llamar a la oración"⁶⁰, por la amplia jurisdicción del documento y por su contenido habitual en otros documentos similares. Las referencias más puntuales a cada localidad son ya tan abundantes que elegir una u otra resulta imposible. A guisa de ejemplo una vez más, nos conformaremos con señalar las siguientes, de los años 1516 a 1535, procedentes de la iglesia de San Pedro, en Bergara (Gipúzkoa), ya que reúnen diversos usos de las campanas, son de la primera parte del siglo y documentan otro de los territorios comprendidos en nuestro trabajo.

"Yten mando el Señor Visitador a los mayordomos del presente año que mandaran hacer una sogá ó cadena de hierro para la campana inglesa; tambien que hicieran una cerraja con su llave para la puerta del campanario, y que la llave se la entregaran al sacristán"

"Yten mando su señoría al cura que es o fuere de la dha. Iglesia que cada (vez) que fuere a dar la eucaristia a los enfermos haga tañer la campana mayor cinco golpes difuntos para publicar al pueblo que aquellos son para señal de llamar al pueblo para que vaya a (ganar) los perdones y acompañar al Corpus Otm. (domini)... "

"Ytem mando el dho Señor visitador a los dhos curas e clerigos que de aqui adelante ... a la tarde después que ayan tañido al abemaria media e quarto de ora, agan tener y tengan

Bilbao (1300-1473 (Fuentes documentales medievales del País Vasco, 90), Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, Donostia-SS, 1999, p. 92.

59 -Bilbao, Libro de acuerdos y decretos municipales, 1463, fol. 47r, publicado en Enríquez, Javier; Hidalgo de Cisneros, Concepción; Lorente, Araceli; Martínez, Adela, *Libro de autos judiciales de la Alcaldía y Libro de Acuerdos y decretos municipales (1463) de la Villa de Bilbao (Fuentes documentales medievales del País Vasco, 55), Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, Donostia-SS, 1995, p. 223.*

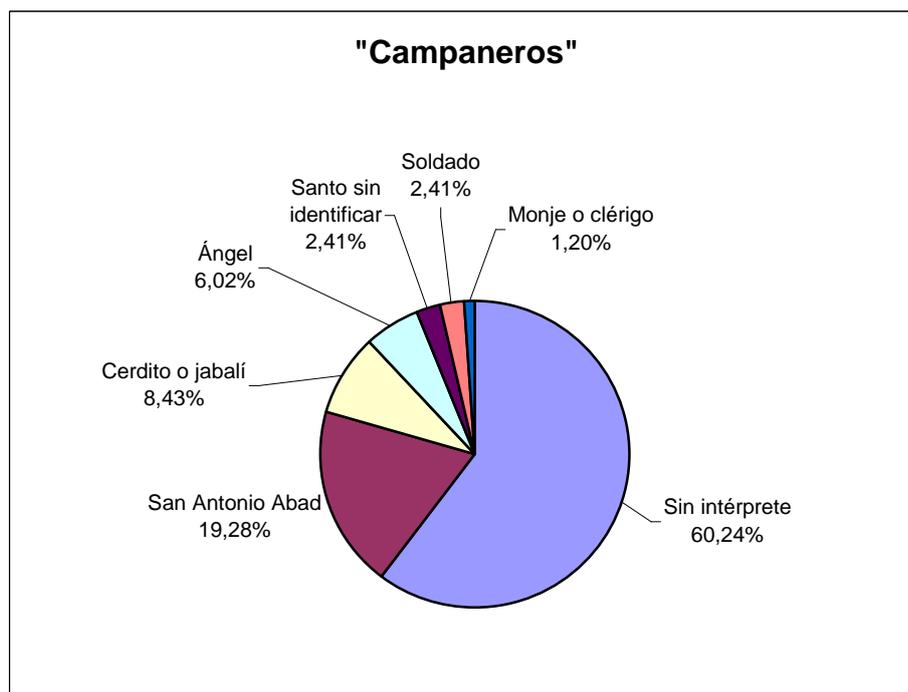
60 -Synodicon Hispanum, VIII: Calahorra y la Calzada, Sínodo de 1539, p. 193, citado en Irigoyen López, Antonio; Crespo Sánchez, Francisco Javier, "Sínodos pretridentinos de Calahorra y Pamplona: la Iglesia y la regulación de la sociedad campesina", en Pérez Álvarez, María José; Martín García, Alfredo, eds, *Campo y campesinos en la España moderna: culturas políticas en el mundo hispano*, Fundación Española de Historia Moderna, Madrid, 2012, pp. 1327-1336.

nuebe golpes la campana grande de dha Iglesia por los fieles, por quanto su señoría ha otorgado y otorga quarenta días de perdon a qualquier persona que a la sazón rrezare tres paternoster o tres avemarias"⁶¹

Además de la carga simbólica de este instrumento, que para algunos autores ajenos al mundo de la Musicología, pero de mucha difusión, llega a representar la voz de Dios⁶², no se puede pasar por alto que más que de un instrumento propiamente musical, se trata de un instrumento de señales, como vemos también por la documentación escrita y como confirmamos cuando observamos nuestras imágenes y, sobre todo, quién las toca o quién se encuentra junto a ellas.

En cuanto a quién actúa como "campanero", en la mayoría de los casos resulta muy difícil señalarlo pues, con excepción de las fichas ya comentadas de Alaiza, en la que se puede advertir con total claridad que en la escena bélica representada es uno de los soldados quien "toca" a rebato, en el resto de representaciones localizadas, la campana suele aparecer formando parte de la maqueta simbólica del templo que llevan en sus brazos distintos integrantes del santoral; es decir, forma parte de una arquitectura pero no aparece en el acto de ser tañida.

Los personajes que aparecen haciendo sonar campanas en nuestro catálogo presentan una gran variedad, tal y como se puede apreciar en el gráfico que se ofrece a continuación.



"Campaneros"

61 -Sorondo, Imanol, "Mandatos de visita de los señores obispos de Calahorra y La Calzada: Bergara-Parroquia de San Pedro, años 1512-1568 y 1667-1763", *Cuadernos de sección: Antropología-Etnografía* 11 (1994), pp.279-310.

62 -Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1981, "Por su posición suspendida participa del sentido místico de todos los objetos colgados entre el cielo y la tierra; por su forma tiene relación con la bóveda, y, en consecuencia, con el cielo".

Sin intérprete	0
San Antonio Abad	6
Cerdito o jabalí	
Ángel	
Santo sin identificar	
Soldado	
Clérigo	
Total	3

Confirmamos así que, efectivamente, lo más habitual es representar la campana sin intérprete. Cuando aparece con su tañedor, éste no podría considerarse propiamente músico, sino que más bien se trata de personajes que portan una campana para hacer señales. Por ejemplo, los cerditos que acompañan a San Antonio Abad suelen llevar su campana colgada del cuello a modo de cencerro, tal y como se usa en los medios campesinos para advertir de su presencia y poder ser localizados (o para recordar la necesidad de ahuyentar los demonios tentadores, como decíamos más arriba). El clérigo localizado como intérprete (nº 458 del catálogo), por su parte, está participando de un acto litúrgico, y tañe para señalar el momento principal de la Misa, la Consagración. El caso más claro de campanas utilizadas para hacer señales acústicas lo constituyen los dos soldados que tocan a rebato en una escena bélica para avisar del suceso, en las dos imágenes de Alaiza (fichas 9 y 12). Estas dos campanas son precisamente los dos únicos ejemplares que hemos localizado del tipo 'campanas montadas'. Así, los únicos "campaneros" músicos de la colección, propiamente hablando, son los 5 ángeles catalogados, que no están haciendo señales sino participando de conciertos angélicos (estos ángeles, además, siempre portan campanas de mano y de pequeño tamaño). Tales ángeles forman parte de agrupaciones que muy probablemente no tengan relación alguna con la práctica musical de la época sino más bien, como es sabido, con la representación en retórica visual de la abundancia y variedad. Es el caso del ángel músico que, en la portada izquierda de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz, (ficha 549) aparece con una campana en forma de tulipán agitada mediante un asa o mango que lleva en la corona con la mano izquierda. Pero, aún así, parece bastante evidente que la campana tendría una función musical de forma similar al resto del instrumentario representado junto a él.

Ya hemos indicado que las escenas en las que aparecen las campanas son en su mayoría religiosas, con sólo 3 casos de escenas profanas (una escena de cacería y dos escenas bélicas que, en realidad, son partes de la misma escena). Las escenas religiosas se relacionan fundamentalmente con el Santoral, apareciendo las campanas como atributos de

santos, y testimonialmente tienen que ver también con temas devocionales (la Virgen con el Niño rodeada de ángeles músicos) o del Nuevo Testamento (Presentación de Jesús en el Templo). En estos últimos casos, las campanas aparecen formando parte de la imagen de un edificio religioso que se incorpora a la composición escénica como elemento de paisaje o escenografía, sin que por tanto el personaje principal actúe como intérprete musical.

Entre las escenas relacionadas con el Santoral destacan las figuras de los Padres de la Iglesia. Concretamente la de San Antonio Abad, a la que ya nos hemos referido, y en segundo lugar, la de San Agustín, con 21 ocurrencias. Este santo porta la maqueta del templo simbólico que alude a su papel decisivo como gran constructor de la institución eclesial, con campanas enyugadas y suspendidas o montadas en lo alto de la torre o campanario. En el 90% de las representaciones de San Agustín, la campana es del tipo enyugado y con un badajo alojado en su interior. Otros padres o doctores de la iglesia que aparecen con iconografías similares son San Ambrosio (6 casos), San Jerónimo (6 casos) San Gregorio (4 casos); la similitud visual de estas imágenes nos ha impedido diferenciarlas completamente en algunos casos más.

En los restantes casos de escenas vinculadas al Santoral, como son las representaciones de San Cristóbal, San Felipe Neri, San Miguel, San Pedro, Santa Bárbara o Santiago peregrino, la campana también aparece formando parte de un templo que se halla en el fondo "paisajístico" de la pieza, aludiendo así a la importancia religiosa y devocional del santo protagonista, pero sin relacionarle con la ejecución musical. En todos estos casos, el tipo de campana que se presenta es la que pende de lo alto de una torre o campanario de un edificio religioso. Las campanas representadas son todas enyugadas, y en su mayor parte presentan un badajo en su interior.

Por último, queremos señalar que resulta muy significativo el hecho de que todas las campanas representadas son únicas, con excepción de las que proceden de Alaiza (fichas 9 y 12), donde se presentan dos campanas de similares proporciones en un mismo campanario y siendo tocadas a la vez, motivo por el que han sido catalogadas como 'campanas montadas'. Es decir, no hemos localizado ninguna representación de conjuntos de campanas colgadas de un soporte o armazón y percutidas mediante un mazo o martillo, así como tampoco de grupos de campanas suspendidas de lo alto de campaniles o torres. Dicho de otro modo: el carillón es un instrumento que, desde el plano visual, al menos, carece de existencia en el País Vasco durante el período que aquí se estudia. Para los vascos de esta cronología, da la impresión de que la campana fue siempre, y fundamentalmente, un instrumento que simbolizaba a la institución eclesiástica y un instrumento de señales, del que se hallaba prácticamente ausente, por tanto, la función propiamente musical.

2.5.1.9.2. Crótalo

Los crótalos, instrumentos golpeados por entrechoque de parejas simétricas, constituyen el segundo (y escaso) tipo de idiófono catalogado en nuestra colección. Al igual que en el caso anterior, se trata de un instrumento de una gran antigüedad y extensión geográfica, algo que resulta obvio dada la simplicidad y facilidad con la que se puede confeccionar. Los crótalos que

suelen aparecer representados en las obras de arte de la antigüedad clásica están formados por uno o dos pares de pequeños címbalos, de forma circular y con un pequeño estrangulamiento o abombamiento en su parte central que posibilita su ampliación sonora y su manipulación. Se confeccionaban generalmente con metal, preferentemente en bronce, si bien, restos hallados en excavaciones arqueológicas de Creta y de los Balcanes (ca. s. IV a. de C.⁶³) ponen de relieve que se podían confeccionar con otros materiales, como, por ejemplo, la cerámica.

A pesar de que en los restos arqueológicos de entre los siglos VII y XIV aparecen gran cantidad de idiófonos, como campanas de diferentes tamaños y formas, cascabeles y sonajas, no se han hallado restos de crótalos, y habrá que esperar al siglo XVIII para documentar el uso de este instrumento en occidente⁶⁴. En ese momento, instrumentos de similares características, pero de mayor tamaño fueron introducidos en diversas obras musicales para provocar efectos musicales orientales o "turcos", y han pervivido hasta nuestros días formando parte habitualmente de la plantilla orquestal dentro del gran grupo de la percusión.

Debido a esa ausencia y a esos referentes orientales modernos, no es de extrañar que a pesar de lo que decíamos al inicio de este capítulo, los crótalos sean representados con poca frecuencia en Occidente. Es a partir del siglo XV, fundamentalmente en Italia, y más tarde en el resto de Europa, cuando los artistas plásticos comienzan a representarlos, asociados a ciertas escenas y tomando como modelo otras obras de arte de la antigüedad grecorromana; estas representaciones se inspiran en un pensamiento erudito de carácter anticuario más que en una hipotética realidad sonora contemporánea, por tanto. Así, en un gran número de obras plásticas de los siglos XV y XVI en las que se representan escenas mitológicas relacionadas con Baco o Dioniso, por ejemplo, figuran los crótalos tañidos generalmente por una danzarina.

Una excepción, pero muy relacionada con lo que hemos señalado anteriormente, es una miniatura sobre pergamino que data de finales del siglo XII y que representa la escena del Niño Zeus y el Rhea Cibeles, y en el que una de las danzarinas que intervienen en el ritual a Cibeles tañe unos crótalos entrechocándolos⁶⁵.

En línea con este "silencio iconográfico", en nuestra catalogación tan sólo hemos podido referenciar dos ejemplares de este instrumento, ambos localizados en el mismo lugar y ubicación. Estas dos representaciones localizadas en el País Vasco, por su escasez y datación, parecen encajar bien, pues, con nuestra precedente exposición. Ambas forman parte de la misma escena, un concierto angélico formado por un total de doce intérpretes que se presentan tañendo diversos instrumentos en el friso – alfiz de la portada de la Parroquia de Santa María de la Asunción de Lekeitio (Bizkaia) ficha 352 y 353. En este relieve, de finales del siglo XIV, figura una gran variedad de ejemplares del instrumentario bajomedieval: cordófonos, aerófonos, membranófonos e idiófonos. Tal y como habíamos sugerido para las campanas de mano tocadas por ángeles músicos, estos crótalos parecen así formar parte del concierto

63 -Montagu, Jeremy, *Origins and development of musical instruments*, Scarecrow Press, Plymouth, 2007, pp. 16-17.

64 -Blades, James, *Percussion Instruments and their History*, The Bold Strummer, London, 2005, pp. 167-169.

65 -Niño Zeus y el Rhea Cibeles, miniatura sobre pergamino, autor anónimo del siglo XII, Monasterio de Panteleemon, biblioteca, cód 14, fol 402 a. , Archive of Musical Iconography , DTS, Aristotle University of Thessaloniky.

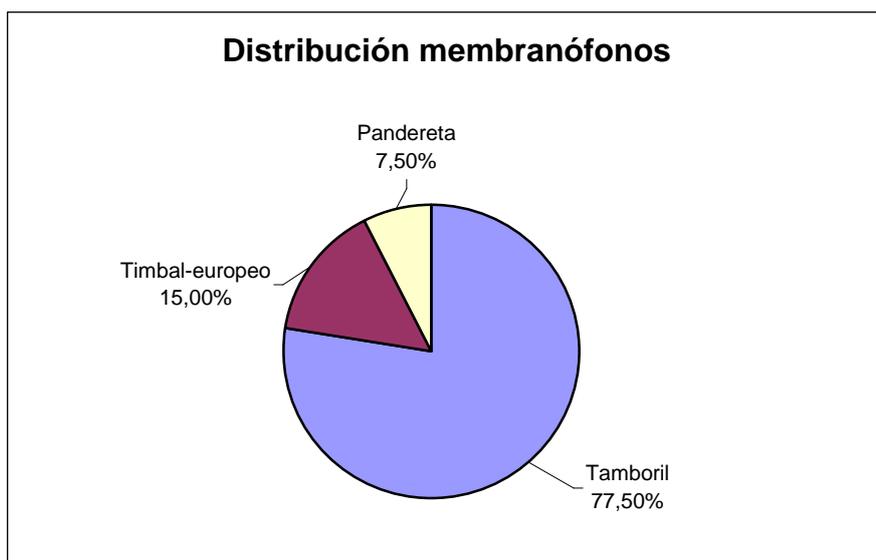
sonoro de los cielos, mostrando su armonía, orden y riqueza, y su tañido implica, por tanto, un sonido no tanto de señales sino propiamente (e imaginariamente) musical.

En cuanto a la morfología de estos cróталos, llama la atención la ligera inclinación que presenta el tronco del ángel de la ficha 352, cuya figura guarda relación con otras representaciones de escenas de la antigüedad grecorromana en las que aparecía una bailarina participando en los rituales de divinidades como Cibeles, Baco, Pan o Dionisos. Desgraciadamente, las figuras que forman parte de esta escena son mostradas únicamente a partir de la cintura, por lo que no es posible afirmar que tal ángel estaría danzando al mismo tiempo que tocando. Además, la ubicación en la que se conserva este friso-alfiz, así como su proximidad al mar Cantábrico, que le ha causado una fuerte corrosión, impiden precisar si la boca de ambos intérpretes se ha representado abierta, lo que vendría a corroborar que tales figuras se presentasen tañendo y cantando al mismo tiempo.

Estas dos únicas representaciones de los cróталos que se conservan en la C.A.P.V. se presentan juntas, es decir, por parejas, detalle que no se percibe en otras representaciones artísticas en las que aparece dicho instrumento. En todo caso, no cabe duda de que se trata de una imagen destacable que, por otro lado, confirma la inspiración renacentista de todo el conjunto.

2.5.1.10. Membranófonos

De los 639 ítems catalogados 40, es decir, el 6,26 %, pertenecen al grupo de los membranófonos. De entre la amplia cantidad de estos instrumentos, solamente hemos encontrado tres tipos: 'pandereta', 'timbal-europeo', y 'tamboril'. Sus proporciones dentro del grupo de los membranófonos son la siguientes:



Membranófonos	
Tamboril	31
Timbal-europeo	6

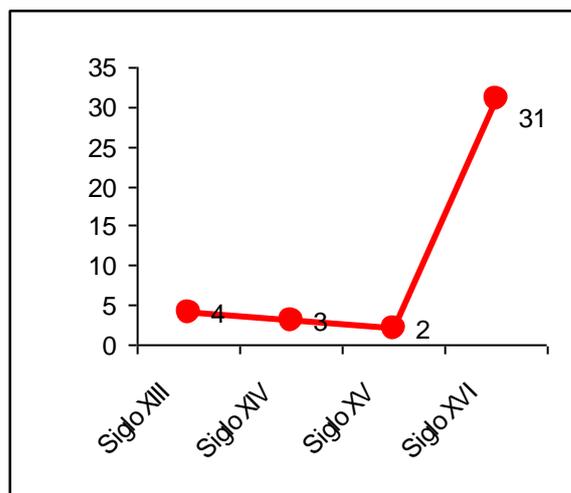
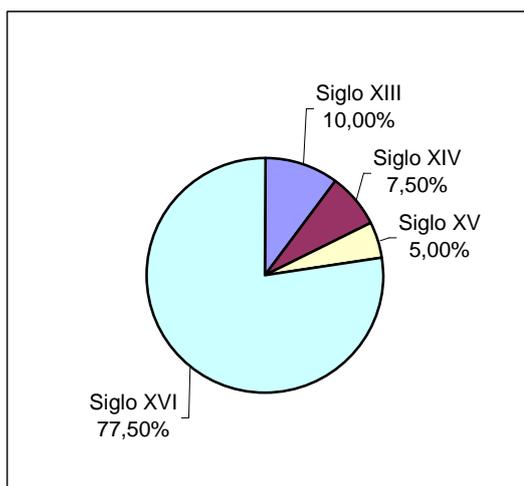
Pandereta	3
Total	40

Al igual que en el caso de los idiófonos, se trata de instrumentos que no abarcan todas las posibilidades de su grupo de clasificación organológica, pues los tres se encuadran en el subgrupo [211], que son los golpeados directamente: los membranófonos punteados, frotados y libres (subgrupos [22], [23] y [24]) no aparecen en la colección. Tampoco se recogen en ella instrumentos de formas cuadradas o rectangulares, lo que parecería indicar o bien que la variedad instrumental conocida por los artistas que trabajaron en el País Vasco fue muy limitada, o bien que el repertorio visual destinado a figurar iconográficamente estaba predeterminado hacia tipos instrumentales estandarizados. Dado que estos instrumentos, y sobre todo su configuración física, no son documentables a través de fuentes literarias del País Vasco, será probablemente imposible resolver esta disyuntiva.

Este gran grupo de instrumentos hace una tímida aparición en nuestra colección en el siglo XIII, con una caída en los dos siglos siguientes que también detectamos en otros grupos y tipos de instrumentos, para alcanzar bruscamente una enorme cifra de ítems en el siglo XVI (31 ejemplares de 40, lo que supone el 77,5 % del total del grupo). Por lo tanto, las cantidades de instrumentos son muy bajas hasta llegar a esa eclosión del siglo XVI: los membranófonos dibujan así una curva de frecuencias similar a la que ya conocemos para una gran cantidad de otros casos, y que hemos denominado "levógira" o "en forma de J" en el capítulo 2.5.1.5.:

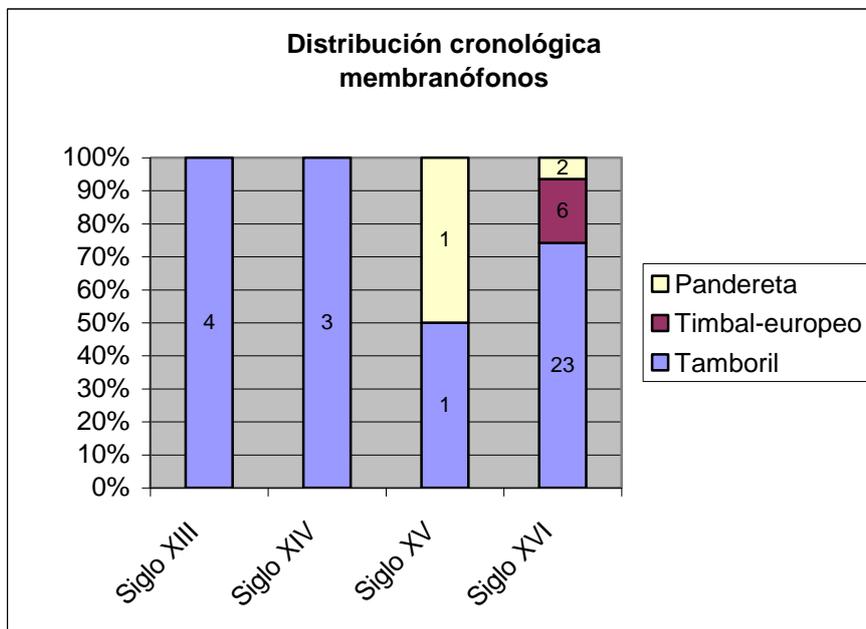
Distribución cronológica

Membranófonos



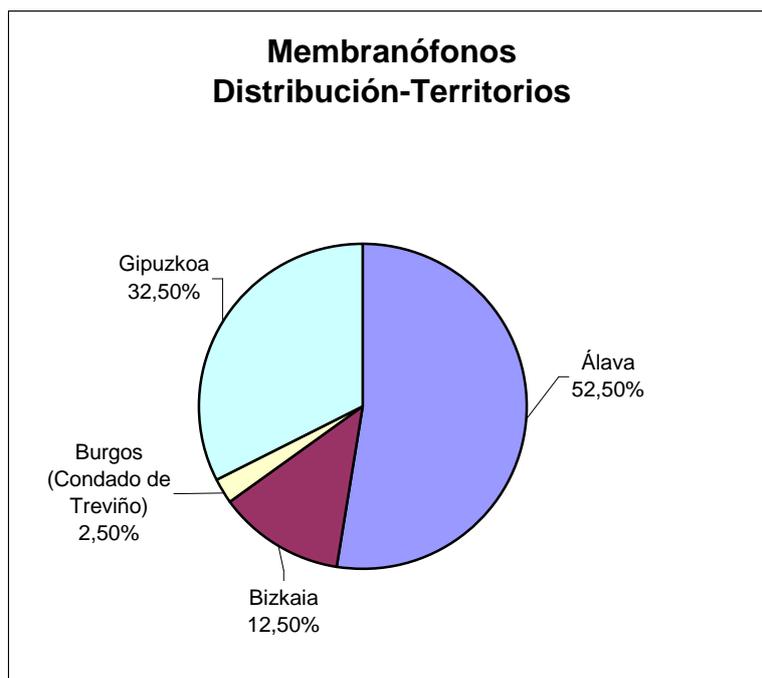
Además de ser muy bajas las cantidades de membranófonos que hemos catalogado y datado antes del siglo XVI, su variedad también es muy limitada, pues durante los dos primeros siglos en que se les puede contemplar solamente encontramos imágenes del 'tamboril': éste es el instrumento que inaugura la aparición histórica del grupo (como también es el más frecuente

en todos los intervalos cronológicos y en el conjunto de la colección). La 'pandereta' solamente aparece en el siglo XV, y finalmente, el 'timbal-europeo' hace su entrada en la historia visual de los membranófonos en el siglo XVI, como vemos en el siguiente gráfico:



	Tamboril	Timbal-europeo	Pandereta
Siglo XIII	4	0	0
Siglo XIV	3	0	0
Siglo XV	1	0	1
Siglo XVI	23	6	2
Total	31	6	3

Como ya hemos avanzado en el capítulo 2.5.1.3. en términos comparativos, los 40 membranófonos catalogados proceden en su mayor parte, con algo más de la mitad del total, del territorio histórico de Álava. La otra mitad se reparte desigualmente entre Gipuzkoa, Bizkaia y el Condado de Treviño perteneciente a Burgos:



Membranófonos Distribución-Territorios	
Álava	21
Bizkaia	5
Burgos (Condado de Treviño)	1
Gipuzkoa	13
Total	40

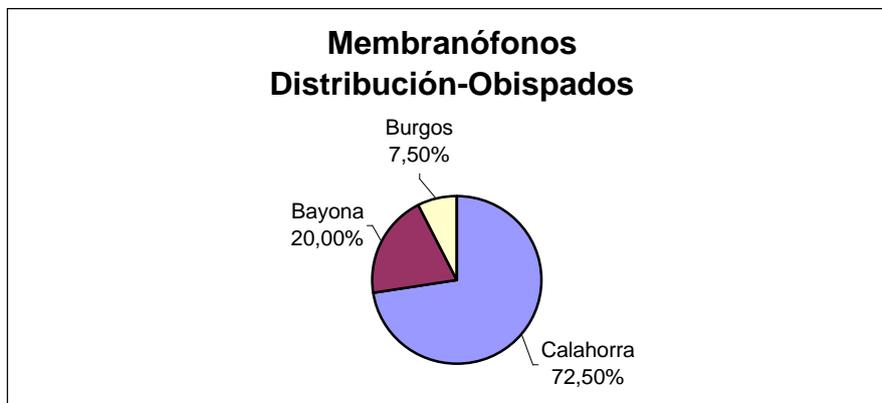
Al igual que hemos hecho en el caso de los idiófonos, para comprobar si esta distribución geográfica es coherente o no con la extensión territorial implicada y si guarda proporcionalidad con el resto de la colección, calculamos ahora el coeficiente de densidad iconográfica definido en el capítulo 2.1.1.

Territorio	Cantidad ítems	Extensión en km ²	Densidad iconográfica membranófonos
Álava	21	3.037,30	6,91
Bizkaia	5	2.217,20	2,25
Burgos (Condado de Treviño)	1	260,71	3,83
Cantabria (Valle de Villaverde)	0	19,53	0
Gipuzkoa	13	1.980,30	6,56
Total	40		

Comprobamos así que en Gipuzkoa y Álava se encuentran entre 6 y 7 membranófonos por cada 1000 km², mientras que en Bizkaia y Burgos esa cantidad baja hasta entre 2 y 4. Los membranófonos, por tanto, se encuentran desigualmente repartidos por la superficie geográfica estudiada, y su desigualdad es, por ahora, distinta a la que se observa en el grupo de los idiófonos, según la hemos cuantificado en el capítulo 2.6.1. Efectivamente, en el grupo de los

idiófonos la mayor densidad iconográfica se daba en Álava y Bizkaia, mientras que entre los membranófonos son Álava y Gipuzkoa los que se encuentran en esa situación.

Desde el punto de vista de las demarcaciones eclesiásticas, los datos del catálogo configuran el gráfico siguiente:



Membranófonos Distribución-Obispos	
Calahorra	29
Bayona	8
Burgos	3
Pamplona	0
Total	40

Paralelamente a la preponderancia del territorio de Álava en la configuración de procedencias de este grupo de instrumentos, desde el punto de vista de las demarcaciones eclesiásticas es el obispado de Calahorra el que presenta una mayor cantidad de ítems, y en este caso, además, con una mayor proporción. Para precisar más estos desajustes entre las demarcaciones administrativas y las eclesiásticas, y localizar mejor los lugares más significados respecto a este grupo de instrumentos, realizamos aquí también una comparación de las densidades iconográficas correspondientes a los obispos implicados:

Obispado	Porcentaje de ítems catalogados	Porcentaje de membranófonos catalogados
Bayona	1,72	20,00
Burgos	6,57	7,50
Calahorra	84,98	72,50
Pamplona	6,73	0
	100	100

Así, al comparar la aportación general de cada obispado a los grandes grupos de instrumentos con la aportación al de membranófonos, comprobamos en qué puntos se producen las desviaciones más significativas. En este caso, ya las habíamos detectado antes por otros medios, ya que son la elevada proporción en el obispado de Bayona de membranófonos, y la ausencia de éstos en el de Pamplona. En ambos casos, estas peculiaridades deben ser tomadas con cierta precaución debido a la baja cantidad de ítems de que hemos dispuesto precisamente en esos dos casos.

Finalmente, es necesario destacar que, frente al universo de membranófonos existente, en esta colección únicamente aparecen la 'pandereta, el 'tamboril' y, en menor medida, el 'timbal-europeo'. Además, señalar que tampoco se ha localizado ningún ejemplar de categorías diferentes a la [211], como es el caso de los membranófonos punteados, los de fricción o de membrana cantante. En nuestra colección los membranófonos localizados presentan unas características muy uniformes, de tal modo que los tamboriles son en su mayoría de forma tubular, no habiéndose localizado ningún ejemplar con caja de resonancia en forma de doble cono, cónica, de copa o de reloj de arena.

2.5.1.10.1. 'Timbal – europeo'

Los escasos ejemplares de esta tipología instrumental localizados durante nuestro trabajo de campo se encuentran en escudos de las localidades guipuzcoanas de Hondarribia y Oñati, junto a trompetas y flautas o pifanos, observándose una clara correspondencia entre este instrumento y el ámbito militar, en una típica figuración de "música alta"⁶⁶. Desgraciadamente, no disponemos de suficientes estudios exhaustivos relativos a la heráldica en el País Vasco, motivo por el que es posible que la datación de estas piezas heráldicas pudiera sobrepasar los límites del marco cronológico en el que nos movemos. Sin embargo, hemos decidido incluirlos por la ya mencionada escasez de la iconografía musical en nuestro territorio en general, y porque, en caso de duda, nos parecía peor el riesgo de perder posibles

⁶⁶ -Bowles, Edmon Addison, "Timpani", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers, Londres, 2001.

ejemplares. Por otro lado, al tratarse de representaciones claramente seriadas, realizadas en soportes en los que el trabajo del artista no da lugar a la representación de los pequeños detalles del instrumento que pueden ayudar a su más precisa datación, creemos que los ejemplares localizados pueden ofrecer una imagen válida para diferentes cronologías. En todo caso, su datación corresponde en todos los ítems catalogados al último período cronológico que hemos establecido, el siglo XVI.

La importancia de la heráldica, con todo, no puede ser menospreciada en el estudio de la iconografía musical vasca. Según trabajos recientes, y respecto al resto de Comunidades Autónomas, el País Vasco se encuentra en la quinta posición por cantidad de blasones que contienen imágenes de instrumentos musicales⁶⁷. Debemos aclarar que estos trabajos se basan no tanto en los escudos físicamente conservados sino en las relaciones escritas sobre ellos, pero de la información presentada y de su tratamiento estadístico obtenemos información sobre la importancia de este tema visual en la representación simbólica de los apellidos y las instituciones vascas. Por otro lado, sabemos de la importancia histórica que los “banderizos” tuvieron en la configuración de la sociedad vasca bajomedieval, y la necesidad de su autorrepresentación mediante signos visuales. Es también por esta razón por la que consideramos necesario contar con los especímenes catalogados, aún con las posibles dudas sobre su datación.

La escasez de imágenes de timbales en nuestra colección resulta también llamativa, en tanto en cuanto que estos instrumentos han tenido una tradición bastante destacada en tiempos más recientes. La documentación escrita de una o dos centurias después de nuestro límite *post quem* refiere su actuación en algunas “entradas” o visitas de monarcas en compañía de los tradicionales clarines⁶⁸, y la presencia constante de éstos en la vida oficial vasca parecería implicar que no faltaran sus acompañantes habituales. Como sabemos, en la música europea para instrumentos de boquilla es habitual que el acompañamiento con instrumentos de percusión como los timbales no figurara en las partituras, pues se improvisaba o los timbaleros lo conocían por tradición oral, pero se daba por sentado.

Las imágenes que figuran en nuestra colección del ‘timbal-europeo’ son 6, de las cuales cuatro se conservan en Hondarribia (Gipuzkoa) y las dos restantes en Oñati (Bizkaia). Estos ejemplares suponen el 0,93 por ciento del total de nuestra colección y se conservan en la actual casa consistorial de Hondarribia y el Palacio de los Lazarraga de Oñati (Bizkaia). En todos los casos se observa con claridad su característica vasija semiesférica y un parche o membrana en la parte superior, sin que sea posible, debido al material empleado y a la falta de policromía, aventurar sus materiales. La talla en piedra no ha favorecido que se representaran las llaves de afinación ni el sistema de tensión de la membrana, pero advertimos en el ejemplar de Oñati una banda o correa que posiblemente posibilitaría sujetar el instrumento en los flancos

67 -Bernabé y Martín de Eugenio, Luis, *Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española, y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos*, Memoria para optar al grado de Doctor, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2007, pp. 686-689.

68 -Redín, Valentín, *Usos y costumbres del Ayuntamiento de Pamplona*, Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, 1987, p. 132. se refiere a la entrada de María Ana de Neoburgo en Pamplona en 1738.

de la montura. Como es habitual en la imagen heráldica, su austeridad iconográfica no reproduce el momento de la interpretación musical, y no figuran tampoco los intérpretes. Esto nos impide observar si los tallistas fueron conscientes de la ostentosa gestualidad que solía acompañar la ejecución de los timbales, o si ésta tenía una importancia visual para la población. Es de destacar que en el territorio de Álava no hemos localizado ningún ejemplar, lo cual guarda relación con la mayor importancia económica de los territorios septentrionales a partir de dicha centuria, que es cuando se labraron la mayor parte de los escudos nobiliarios en los que hemos observado la presencia de 'timbales'. De igual manera tiene esto también que ver con la proximidad de ciertas familias a los centros de poder político, que en el siglo XVI pasa a la zona septentrional de nuestro territorio. Así, pese a la enorme importancia que tenía este instrumento ya desde el siglo XIII en las principales cortes, y elemento imprescindible en las acciones bélicas así como en todo cortejo de carácter corporativo, su presencia en el País Vasco es prácticamente testimonial, lo que pudiera ser reflejo ya de su inexistencia en la vida real o de su desconocimiento, pero también de la destrucción de las obras que, por su carácter semi-mueble y su reciente interés decorativo, han sufrido en las décadas recientes por su entrada en el circuito del anticuariado y la decoración de lujo de nuevos edificios e incluso interiores.

En fin, nos parece importante concluir que este tipo instrumental aparece en nuestra colección solamente ligado a la imagen heráldica, lo que le diferencia netamente de los demás, tanto por la asociación militar y gentilicia que inmediatamente genera con ello, como por la restricción de ubicaciones y ocasiones para su interpretación que supone. El 'timbal-europeo' se nos presenta así como un objeto claramente asociado al mundo de la representación institucional de las familias nobles, cuyo aspecto musical (que no sonoro) parece secundario, si no apenas sospechado, y carece de la ubicuidad que observamos en laúdes, flautas o gaitas, por ejemplo.

2.5.1.10.1. 'Pandereta'

Las tres 'panderetas' localizadas en obras de arte del País Vasco se encuentran en las localidades de Estavillo (Álava), Oñati (Gipuzkoa) y Lekeitio (Bizkaia) (ver fichas 224, 377 y 454). Este instrumento consiste en un parche o membrana que se extiende estirado sobre un "aro" en forma de cilindro cuyo diámetro es ostensiblemente mayor que su altura. Aunque podríamos preguntarnos si nos hallamos ante instrumentos de un solo parche o de dos, la posición del instrumento y la composición de las figuras no permiten determinar con certeza su cantidad pero, con todo, nos inclinamos por la posibilidad más común, es decir, por panderetas con un solo parche. Nuestras imágenes no permiten tampoco observar el mecanismo por el que se obtiene la tensión del parche, al no figurar cordajes de tensión. Tampoco observamos címbalos o sonajas insertos en el aro: se trata de instrumentos muy simples, representados por igual en obras de calidad artística de diferentes niveles pero que en un caso, al menos (377)

resulta indiscutiblemente cuidada. En cambio, en los tres casos distinguimos con claridad al intérprete, que percute sobre la membrana directamente con los dedos de su mano derecha.

En función de su localización, el reparto de estas imágenes, que suponen el 0,46 por ciento del total de la colección, está totalmente equilibrado en relación a los tres territorios históricos de nuestro marco geográfico, conservándose un ejemplar en cada uno de ellos. Por ello podemos concluir que su presencia, al menos en términos visuales, está homogéneamente repartida, aunque sea prácticamente testimonial y muy alejada de lo que podríamos considerar desde el punto de vista de la música práctica (al menos considerando la música folklórica proveniente de ámbitos rurales, donde hasta la actualidad tiene una presencia constante y además muy valorada por la población local). Aunque no es nuestra intención establecer la relación entre un folklore hipotéticamente "conservador" de antiguas costumbres medievales, esto nos lleva a plantear una reflexión sobre los criterios que llevaron a los autores de los programas iconográficos a seleccionar (u omitir) este instrumento de entre los que consideraban representables. De hecho, la ubicación de nuestros especímenes no parece hacer referencia a ese medio folklórico y rural con el que podríamos asociar, siempre hipotéticamente, este tipo instrumental, ya que los tres ejemplares localizados se hallan en sendas edificaciones religiosas. Pero al no haber localizado nunca una sola referencia documental sobre la participación de este instrumento en actos religiosos, no nos queda sino concluir que su entorno musical tuvo que ser muy probablemente profano, lo que a su vez podría explicar la infrecuencia de su representación en nuestras fuentes, que son abrumadoramente religiosas.

En todo caso, las escenas en las que aparece la 'pandereta' están claramente diferenciadas en los tres ítems localizados. Así, el ángel músico que se presenta tañéndola en Estavillo (Álava), es uno de los que conforman la escena de los ángeles músicos que acompañan la Anunciación a María, mientras que en el caso del ejemplar conservado en Lekeitio (Bizkaia) se trata de una parte de la adoración de los pastores, y en el de Oñati (Gipuzkoa) se trata de una escena fantástica. Estas tres escenas comparten un carácter festivo, en el que los restantes personajes (no comprendidos directamente por la iconografía "musical") aportan los elementos profanos que justificarían la presencia de un instrumento tan alejado del sonido religioso. Efectivamente, si observamos la escena de Lekeitio al completo, veremos que aparecen también una 'flauta', una 'gaita' y una 'flauta y tamboril', así como una danza que ejecuta uno de los pastores. En el caso del *putto* o amorcillo danzante con pandereta que se conserva en Oñati, parece guardar relación con las recreaciones que a partir de imágenes de la antigüedad grecorromana se realizaron a lo largo del Renacimiento. Son todas ocasiones vinculadas con una gran alegría, litúrgica o no, y propia de un medio pastoril o poco sofisticado, que parece manifestarse mediante una danza expresa o simplemente aludida por la presencia de la pandereta. El hecho de que, por otro lado, todas estas imágenes se daten en los siglos XV y XVI, podrían ponernos más en relación con convenciones visuales de un determinado período cronológico antes que con una real correspondencia con la música práctica; en este caso, con un gusto por lo pastoril que no tiene por qué suponer una

incorporación de sus protagonistas reales sino más bien con una actitud bien conocida entre las clases sociales elevadas, según la cual éstas adoptarían rasgos del mundo pastoril idealizándolo o utilizándolo para su autorrepresentación como herederos de la Antigüedad o enemigos de la sofisticación cortesana.

En todo caso, estas consideraciones deben matizarse al considerar que las cantidades sobre las que las realizamos son insignificantes en relación con el grueso de nuestro catálogo. Aún así, el hecho de que la pandereta figure en esta colección con material tan heterogéneo y en proporciones tan reducidas y específicas puede servir para indicar su grado y alcance de representación en otros trabajos sobre otras zonas.

2.5.1.10.3. 'Tamboril'

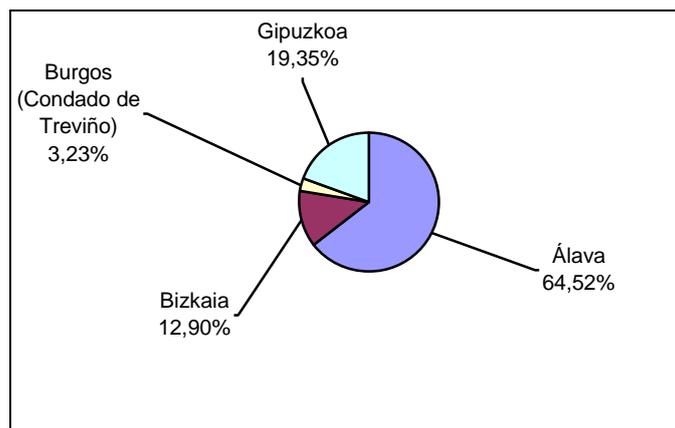
El 'tamboril', como es sabido, es un tipo de membranófono tubular que presenta unas características muy definidas: una caja de resonancia cilíndrica y de fondo mayor que su diámetro y uno o dos parches o membranas a ambos lados (que pueden ir sujetas de distintas formas; pegadas, claveteadas o sujetas mediante un cordel). En muchas ocasiones suele tañerse con un palillo o baqueta que el intérprete sujeta con la mano derecha al mismo tiempo que hace sonar un aerófono ('flauta' principalmente) que sujeta con la mano izquierda.

La mayoría de los estudiosos parecen ponerse de acuerdo en que el 'tamboril' apenas fue empleado en occidente durante la Alta Edad Media. En este sentido resulta paradójico el que casi todos ellos pongan de relieve la inexistencia de restos materiales conservados, así como su escasa representación en obras de arte hasta finales del siglo XII, o las contadas ocasiones en la que aparece mencionado en fuentes escritas⁶⁹. Esta afirmación se está reconsiderando, ya que estudios recientes empiezan a presentar una realidad algo diferente. Así, por ejemplo, en el trabajo de Homo Lechner⁷⁰, se baraja la posibilidad de la existencia de un ejemplar descubierto en 1941 en la localidad francesa de Chavarines, que podría abrir la posibilidad a que dicho objeto fuese empleado en Occidente como un membranófono ya desde la Alta Edad Media. Sin duda, los avances de la arqueología podrían modificar la extendida idea de que este tipo instrumental se implantó en Europa a partir del siglo XIII.

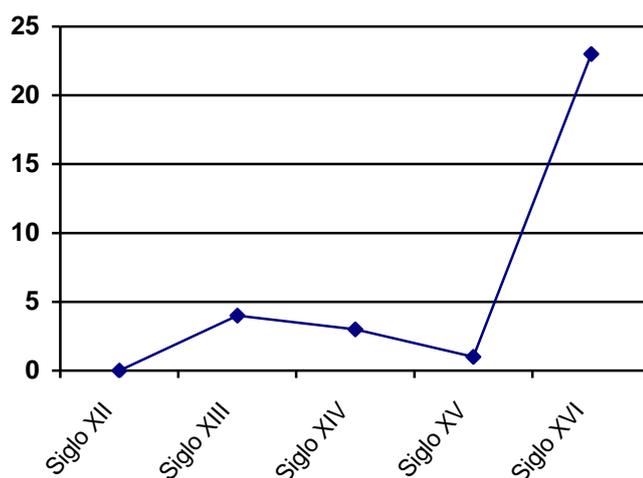
En nuestra colección, del grupo organológico correspondiente a los membranófonos, es el 'tamboril', con más del 90% de representaciones estudiadas en el territorio, el instrumento que presenta un mayor número de ejemplares. Podríamos decir que es "el" membranófono por excelencia. Su localización en los distintos Territorios Históricos de la C.A.P.V. sigue en gran medida la pauta que se ha visto en el grupo de las campanas, si bien, tal y como se puede observar en el gráfico que se ofrece a continuación, presenta una variable que resulta muy significativa. Nuevamente, con 20 ejemplares es en el Territorio Histórico de Álava donde se ha localizado el mayor número de imágenes, siguiéndole Gipuzkoa con 6 y por último Bizkaia con 4 y un único ejemplar en el enclave burgalés de Treviño. Su morfología corresponde a la descripción organológica que hemos hecho más arriba de este instrumento, si bien, como es lógico, no es posible apreciar en todos los casos la existencia del doble parche ni todos sus detalles morfológicos.

69 -Blades, James; Page, Janet, "Drum", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers, Londres, 2001.

70 -Homo-Lechner, Catherine, *Sons et instruments de musique au Moyen Age. Archéologie musicale dans l'Europe du VII au XIV siècles*, Éditions Errance, París, 1996, pp. 121-122.



En cuanto a la datación de este tipo instrumental en nuestra colección, resulta muy significativo el hecho de que los primeros ejemplares conservados correspondan al siglo XIII, y que el número de *ítems* vaya disminuyendo progresivamente hasta el siglo XV para eclosionar en el XVI, siglo en el que se alcanza el 74,19 por ciento del total estudiado. Sin embargo, como se apuntaba anteriormente, observando el gráfico de la datación de las representaciones de los tamboriles conservados en este territorio, se puede comprobar que se ha recogido un único ejemplar correspondiente al siglo XV. Este descenso importante en el siglo XV tenemos que atribuirlo al brusco descenso demográfico que se produjo a lo largo del siglo XIV así como al retraso en la “iconografía” para poder implantarse, ya que habrá que esperar a que se construyan nuevos edificios para que reaparezca. En todo caso, estamos nuevamente ante un gráfico que nos dibuja una marcada curva en forma de “J” y en el que tenemos que destacar la temprana aparición de este instrumento en nuestra colección.



La caja acústica de los tamboriles incluidos en este catálogo es en su mayor parte cilíndrica, si bien, también caben otros tipos que debido a diversos factores como el medio o el

tipo de soporte empleado presentan forma de tonel o barril, como el conservado en la Parroquia de Santa María de Salvatierra (ficha 490), o incluso con un fondo poco profundo en relación al diámetro, pero que debido al sistema de ejecución así como a la forma de sujeción han quedado incluidos en la categoría de los ‘tamboriles’, como es el caso de las fichas 523 y 565 localizadas en Tuesta (Álava) y en la Catedral de Santa María de Vitoria. En 25 de los 31 ejemplares estudiados aparecen representados los cordajes de tensión que en todos los casos presentan forma de zigzag. Además, en seis de los ejemplares aparece representada la pieza que sirve para tensar los cordajes. En todos los casos hemos descrito el tipo de tamboril como de un solo parche, pero esto es debido al tipo de medio empleado, así como a la perspectiva que adopta el artista para mostrar el instrumento. La representación de un bordón en diagonal sobre la membrana únicamente aparece constatada en los ejemplares 372 (Lekeitio) y 490 (Salvatierra/Agurain).

El 62% de las representaciones de ‘tamboril’ que aparecen recogidas en el catálogo lo hacen sin intérprete, lo que podría tener relación, como se explicará a continuación, con el tipo de escena en el que se presentan. No obstante, en la mayor parte de las representaciones sin intérprete del ‘tamboril’, aparecen junto a éste los palillos o baquetas, como elementos indivisibles del instrumento.

Por otro lado, las representaciones del ‘tamboril’ tañido simultáneamente con otro instrumento, se dan en un 16% del total recogido en este catálogo. Los instrumentos (aerófonos en todos los casos) que sostiene el instrumentista con la mano izquierda son: tres ‘flautas de tres agujeros’ y dos ‘flautas’ que, atendiendo a la forma de sujetarlos y de la colocación de los dedos del instrumentista hemos de suponer que también se trataría de una ‘flauta de tres agujeros’. Esta escasa reproducción de una combinación tan usual en Occidente, como es la de la flauta y el tamboril nos evidencia nuevamente que nos hallamos ante un lenguaje que sigue pautas visuales y no sonoras; para el artista la representación del ‘tamboril’ guardaba relación con emblemas sonoros asociados a los instrumentos “altos”. Así, frente a la numerosa documentación que nos ha llegado del uso de esta combinación instrumental en tierras vascas con el nombre de “tamborino” (instrumentista de flauta y tamboril) recogida por J. A. de Donostia en los archivos catedralicios de Pamplona o en las cuentas municipales de Tudela así como en los registros de Xemein (Bizkaia), por citar sólo algunas de ellas, nos encontramos con una representación residual en nuestro catálogo de un instrumento que en las fechas en las que se enmarca nuestro estudio tuvo una gran repercusión⁷¹. En el capítulo dedicado a las ‘flautas’ ampliaremos la documentación que nos ha llegado sobre el uso de la flauta y el tamboril así como a su representación iconográfico-musical.

Las escenas en las que aparece el tamboril en nuestra colección son de muy diversa índole, si bien, se comprueba que se encuentran comprendidas en dos grandes categorías: las que aparecen en diferentes escudos de armas o emblemas, que hacen referencia de un modo u otro al ámbito militar, y las que, si bien se pueden enmarcar en el género religioso en tanto

71 -Donostia, José Antonio de, “Instrumentos musicales del pueblo vasco”, *Anuario Musical*, 7 (1952), pp. 3-49.

-Donostia, José Antonio de, *Historia de las danzas de Guipuzcoa, de sus melodías antiguas y sus versos*, Editorial Icharopena, Zarauz, 1969.

que acompañan fundamentalmente escenas del Nuevo Testamento, representan momentos de la vida cotidiana (es el caso de figuras de músicos, juglares y pastores que hacen tañer sus membranófonos enmarcados en diversas escenas religiosas). Es al primer grupo al que pertenecen la mayor parte de las representaciones recogidas en este catálogo (con dieciséis ejemplares). El resto, el 38% restante, se halla desigualmente repartido y representado en diferentes escenas y en manos de distintos intérpretes.

ESCENA	
Heráldica	16
Ángeles músicos	3
Escena de juglaría	2
Grutescos	2
Anunciación a los pastores	2
Adoración de los pastores	1
Alegoría de la Lujuria	1
Ángeles músicos (Coronación de la Virgen)	1
Calvario (instrumentos de la Pasión)	1
Camino del Calvario	1
Gremios y profesiones	1

Los instrumentistas que aparecen representados tañendo el ‘tamboril’, tal y como se puede observar en la siguiente tabla, son fundamentalmente “ángeles músicos” y “pastores”, junto con “músicos” y “juglares” que aparecen vinculados a las diversas escenas referidas. Sin embargo, incluso en alguno de los ítems que hemos catalogado como ángel músico tañendo un ‘tamboril’ se observa que se presenta vinculado a escenas próximas a la música terrenal, como en el anuncio a los pastores, la coronación de la Virgen o el camino del calvario.

INTÉRPRETE	
Sin intérprete	19
Ángel músico	4
Músico o juglar	4
Pastor	3
Sátiro	1

Así pues, podemos concluir que el ‘tamboril’ es un instrumento que en nuestro territorio, y desde un punto de vista iconográfico musical, aparece representado generalmente sin intérprete y formando parte de escudos heráldicos, por lo que visualmente hace que funcione más como un emblema sonoro de las familias aristocráticas que como una representación de la

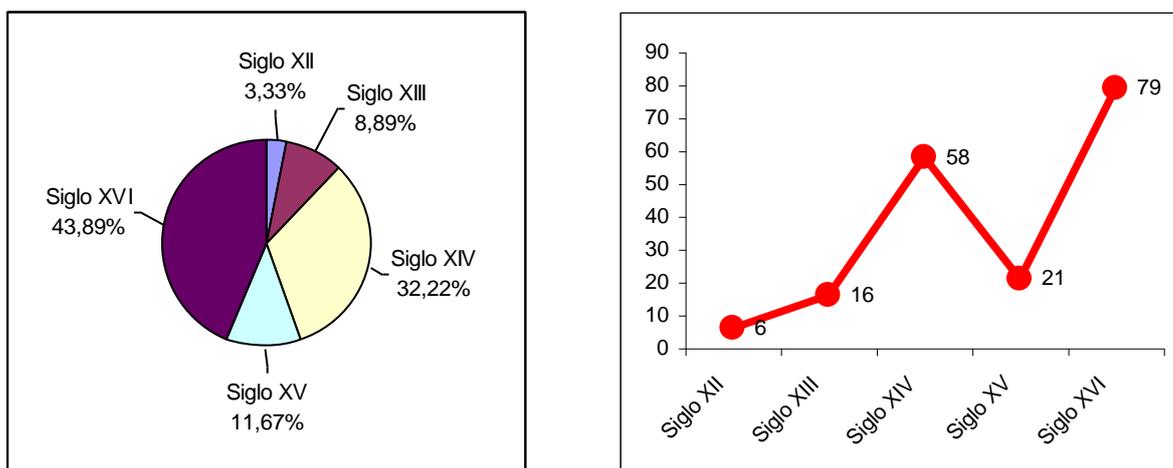
realidad musical de una determinada época. De hecho, y frente a lo que cabría presuponer, la asociación de la 'flauta y tamboril' aparece recogida en nuestra colección en una escasa proporción frente a las ocasiones en las que el 'tamboril' hace su presencia en solitario, lo que vendría a confirmar que su representación en la C.A.P.V. vendría motivada por otros factores, pero en todo caso aludiendo a su función como heraldo musical. Esta marginalidad de la 'flauta y tamboril' se pone de manifiesto en la representación que se conserva en el retablo de Artziniega (ficha nº 28 y 29) que no supera los siete centímetros y que difícilmente se puede observar a simple vista. Sobre este y otros ejemplares se tratará con mayor profundidad en el apartado 2.6. dedicado a los ejemplares relevantes de nuestra colección.

2.5.1.11. Cordófonos

Con este tercer grupo instrumental entramos en otra dimensión de nuestro trabajo, pues aquí las cantidades de instrumentos y su variedad son mucho mayores. Efectivamente, de 639 ítems catalogados, son cordófonos 180, frente a 40 membranófonos y 85 idiófonos. Los cordófonos suponen, por tanto, algo más de la cuarta parte de toda la colección; exactamente, el 28,17 % del total.

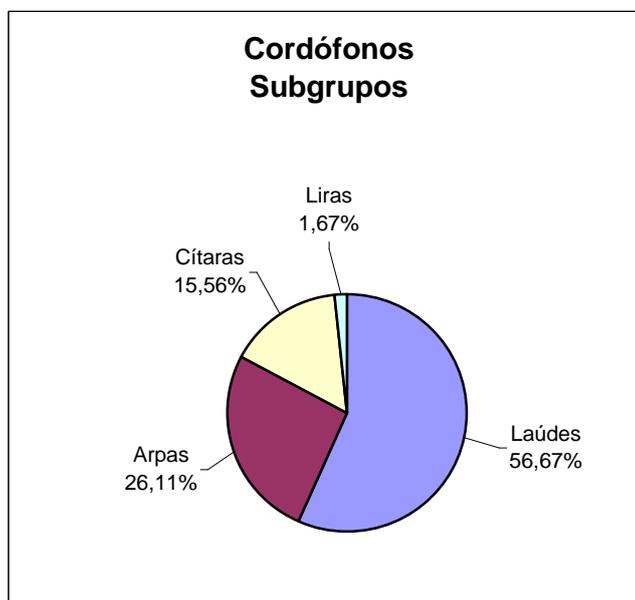
Este grupo de instrumentos se distribuye desigualmente a lo largo de nuestra cronología, pero lo hace sin lagunas y desde los momentos iniciales de la misma. Podemos visualizarlo en los gráficos siguientes, que presentan la distribución proporcional y su despliegue diacrónico, con los datos correspondientes:

Distribución cronológica Cordófonos



Esta distribución y evolución cronológica es congruente con las líneas generales de la colección. En esto no puede haber grandes sorpresas, puesto que si la proporción que los cordófonos suponen en el catálogo es elevada, claramente lo habrán dejado marcado con su impronta (lo que es lo mismo que decir que la impronta del catálogo será probablemente similar a la de este grupo si éste tiene un fuerte peso dentro del total). Y así es: los cordófonos aparecen en pequeña cantidad al inicio de la colección, crecen durante los siglos XIII y XIV, y caen en el siglo XV para alcanzar un fuerte incremento en el siglo XVI. Con ello, los cordófonos configuran una curva cronológica de frecuencias cercana a la que hemos denominado "curva levógira" o "en forma de J", aunque la elevada cantidad de instrumentos datados en el siglo XIV aproxima su curva más bien a la forma "de línea quebrada" (los membranófonos, por ejemplo, y quizás debido a su baja cantidad total, no experimentan un contraste tan grande entre las frecuencias de los siglos XIV y XV; es más, disminuyen en el siglo XIV, algo por otro lado muy poco habitual en la colección).

Subdividimos estos 180 cordófonos en 4 subgrupos⁷², los cuales se dividen a su vez en 23 tipos de instrumentos. Nuestros gráficos explicarán esta organización del grupo de cordófonos catalogados más claramente que cualquier exposición verbal:

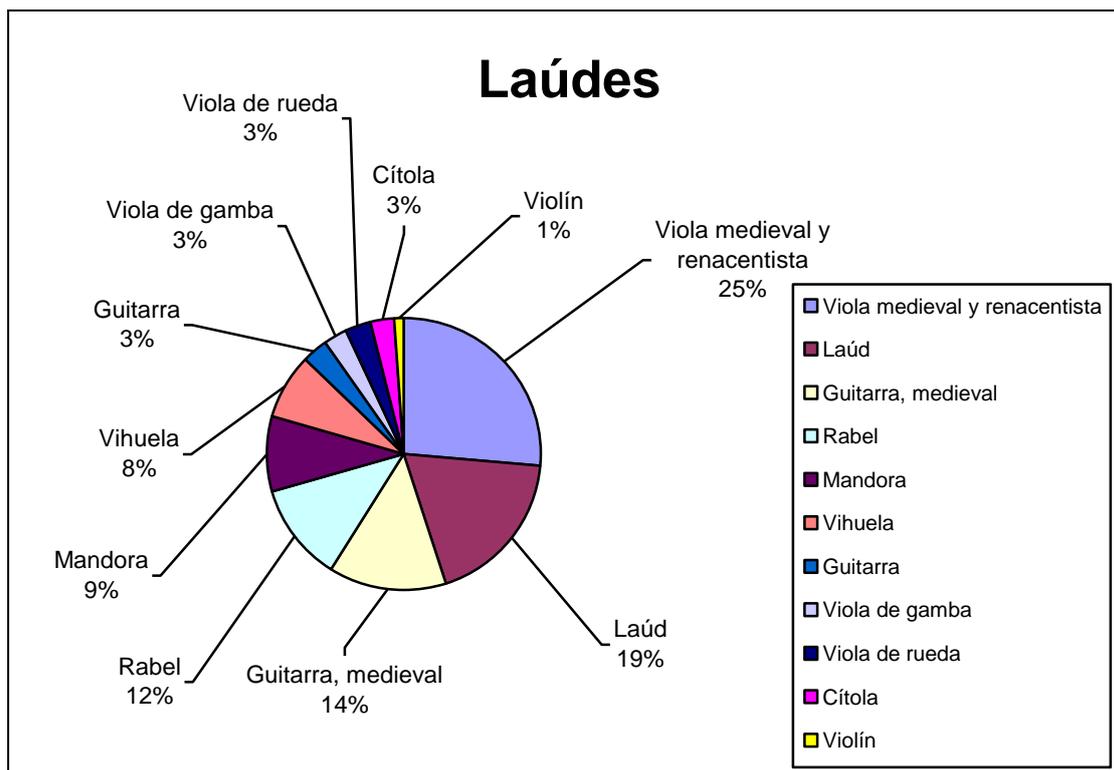


Cordófonos Subgrupos	
Laúdes	102
Arpas	47
Cítaras	28
Liras	3
Total	180

Las características de este reparto son fáciles de explicar: una baja proporción de liras, que corresponde a la escasa influencia en nuestro ámbito de estudio de los modelos eruditos clásicos de carácter anticuario, una cantidad elevada de cordófonos compuestos con mango (laúdes), y una cantidad algo menor pero de magnitud similar de cordófonos simples o compuestos pero sin mango (cítaras y arpas). Esto parece intuitivamente próximo a la práctica real de la época, y aún a la presencia de estos subgrupos de instrumentos en la vida musical actual.

La siguiente subdivisión de estos subgrupos de cordófonos nos lleva al nivel de los tipos de instrumento individuales, como veremos en los siguientes gráficos (de los que excluimos las liras, puesto que este subgrupo no presenta diversificación en tipos de instrumentos). Así, los tipos de instrumento que forman parte del subgrupo de los laúdes están presentes en las siguientes proporciones:

⁷² -Nos parece más práctica aquí esta subdivisión que la más sistemática en cordófonos "simples" y "compuestos", por adaptarse mejor a la naturaleza de nuestros ejemplares y ser más congruente con la práctica histórica de los instrumentos.



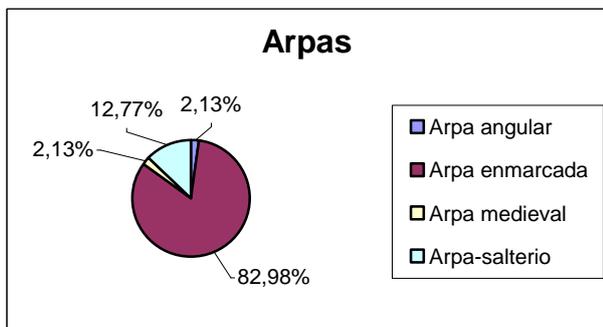
Laúdes	
Viola medieval y renacentista	27
Laúd	19
Guitarra, medieval	14
Rabel	12
Mandora	9
Vihuela	8
Guitarra	3
Viola de gamba	3
Viola de rueda	3
Cítola	3
Violín	1
Total	102

Vemos así que las 'violas medieval y renacentista' ocupan el primer rango por su frecuencia de aparición, y que se hallan a gran distancia del siguiente tipo de instrumento, el 'laúd', el cual se distingue del primero también por ser de cuerda pulsada. Esto parecería sugerir el predominio de los instrumentos de arco o frotados sobre los pulsados dentro de este grupo, pero si se separan unos de otros, comprobamos que el reparto es bastante equitativo, y con cierta superioridad para los pulsados:

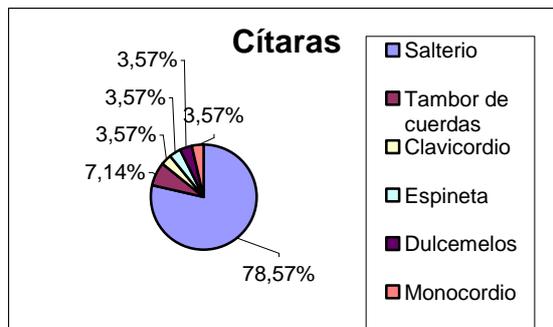
	Cantidad	Porcentaje
Cuerda frotada	46	45,09
Cuerda pulsada	56	54,91
Total	102	100,00

En cuanto a los cordófonos sin mango, sean compuestos como las arpas, o simples como las cítaras, ambos subgrupos se presentan bajo el predominio de uno solo de sus tipos de instrumento: las 'arpas enmarcadas', en el primer caso, y los 'salterios', en el segundo. Denominamos arpas "enmarcadas" a las que, además de un clavijero y una caja de resonancia disponen de una columna que soporta la tensión de las cuerdas y cierra la forma triangular del instrumento; su predominio entre las arpas corresponde claramente con su mayor frecuencia en el siglo XVI, y especialmente como instrumento o atributo del Rey David, que es una figura muy habitual en la retabística de este siglo. La cantidad de arpas enmarcadas durante los siglos anteriores es muy baja, de uno o dos ejemplares nada más (siendo superada en el siglo XII incluso por ese peculiar instrumento que es el llamado 'arpa-salterio'), pero durante el siglo XVI salta a 34, que es una cifra que ninguno de los restantes tipos de arpa puede alcanzar (de hecho, el 'arpa-salterio' y el 'arpa medieval' no tienen presencia ninguna durante el siglo XVI, y el 'arpa angular' figura en un solo caso que incluso podría ser un 'instrumento fantástico' (nº 384 del catálogo) por tratarse de un arpa muy idealizada.

Por otro lado, el predominio del salterio dentro del grupo de las cítaras no puede, sin embargo, acogerse a esa misma explicación, pues su curva de frecuencia dibuja casi una forma de campana con su cúspide, muy marcada, en el siglo XIV, con 15 de los 22 ejemplares catalogados, y sólo 4 en el siglo XVI. Su predominio puede explicarse por ser un instrumento habitual en las manos de un personaje, los ángeles músicos, que aparece por doquier y en cualquier cronología de toda la colección, a diferencia de otras cítaras como el 'clavicordio' o la 'espineta', que, con su añadido del mecanismo necesario para el teclado, solamente se dan a partir del siglo XV.

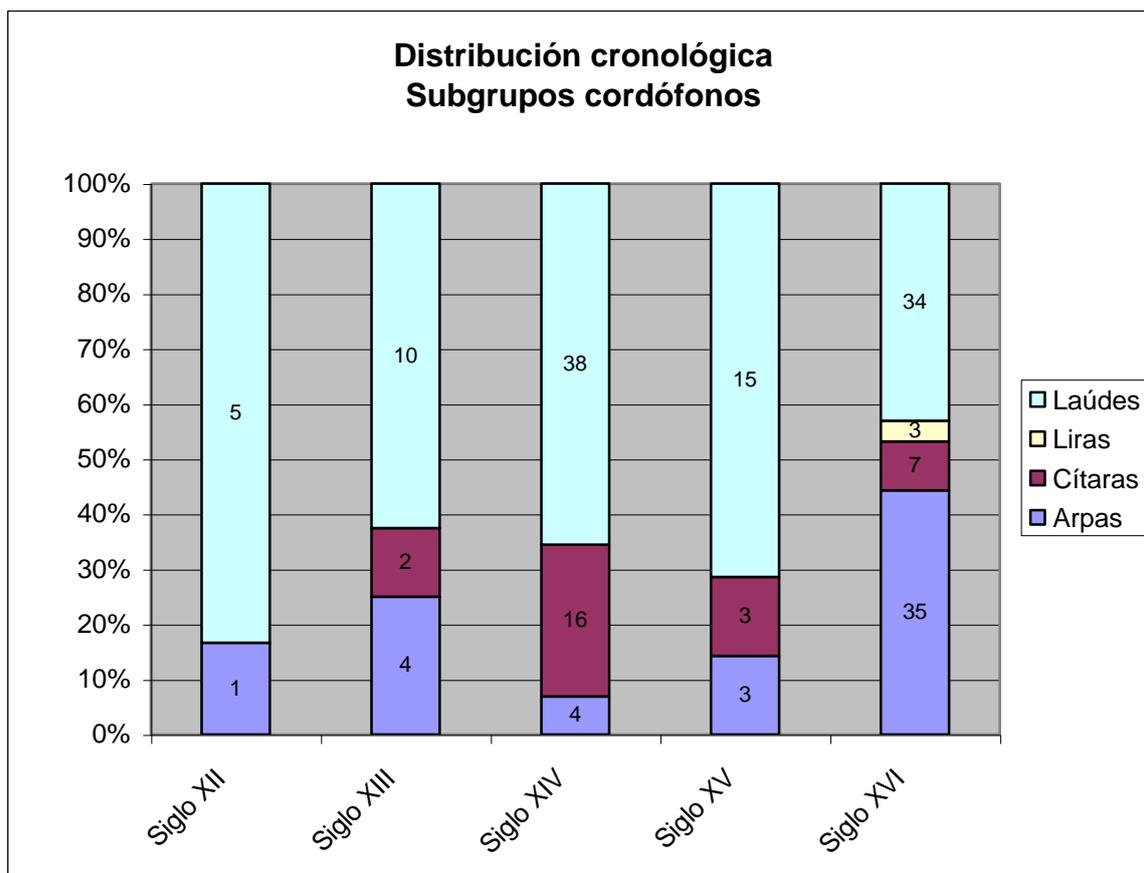


Arpas	
Arpa angular	1
Arpa enmarcada	39
Arpa medieval	1
Arpa-salterio	6
	47



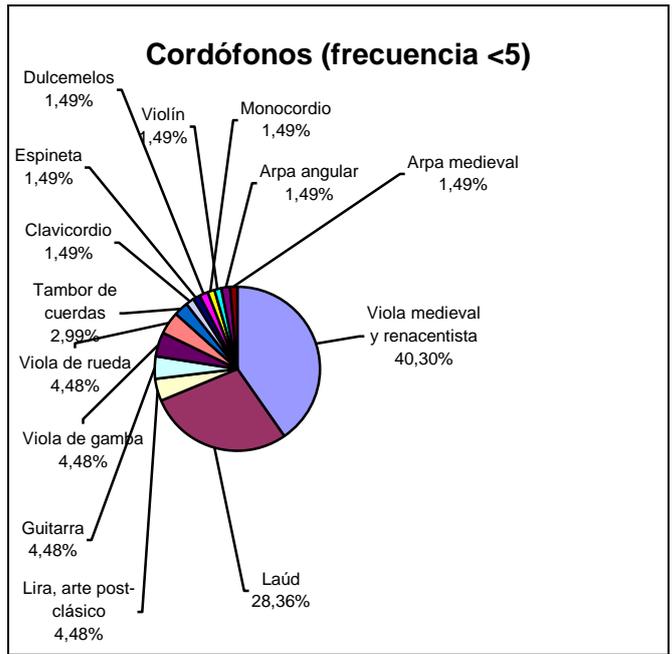
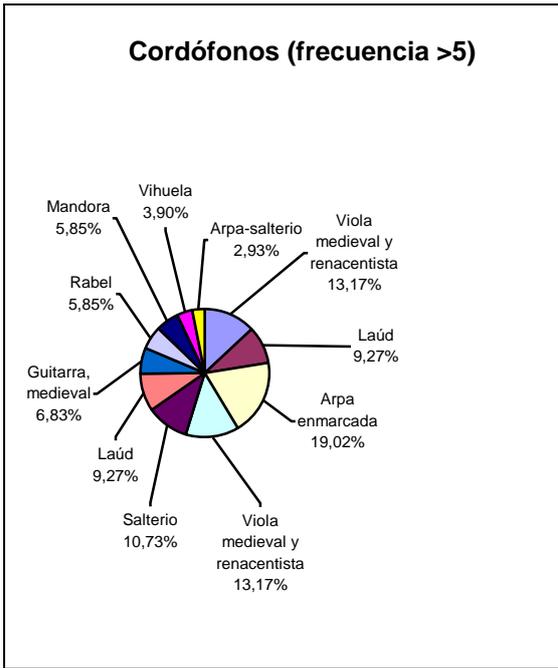
Cítaras	
Salterio	22
Tambor de cuerdas	2
Clavicordio	1
Espineta	1
Dulcemelos	1
Monocordio	1
	28

El desarrollo cronológico de estos subgrupos de instrumentos es como sigue:



Comprobamos así cómo las liras, como decíamos, no aparecen hasta el siglo XVI, mientras que arpas y laúdes constituyen los únicos representantes del gran grupo de los cordófonos en las fechas iniciales de nuestro catálogo, y las cítaras inauguran su presencia tímidamente en el siglo XIII, con sólo 2 ejemplares. Proporcionalmente, el predominio de los laúdes se hace patente en todos los intervalos cronológicos que hemos adoptado (salvando un ligero desajuste en el siglo XVI, en que las arpas, como señalábamos más arriba, asumen un gran protagonismo ligado a su uso como atributo del Rey David).

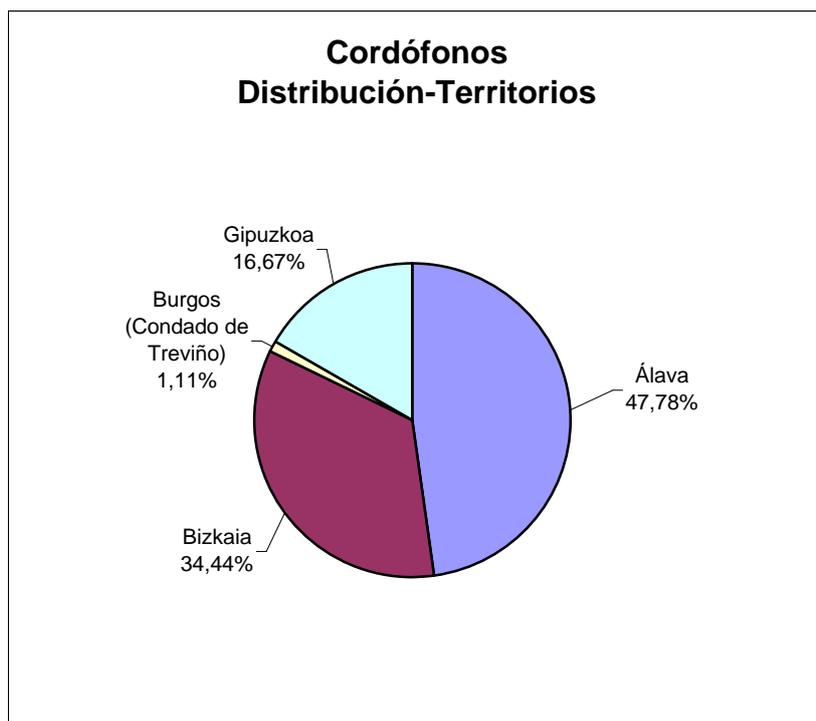
En cuanto a los tipos de instrumento en conjunto, resulta difícil visualizar el peso relativo de cada uno de ellos dentro del grupo de cordófonos catalogado, a causa de la ya mencionada gran cantidad de tipos. Por ello, presentamos los gráficos correspondientes separando aquellos tipos de instrumento que aparecen con una frecuencia igual o mayor de 5, y los que aparecen con una frecuencia menor a 5, considerando que las apariciones de estos últimos son menos significativas y más anecdóticas en el conjunto (aunque individualmente puedan presentar, y de hecho algunos de ellos presentan, características destacables; pero estos casos son siempre casos particulares y con cierto matiz de excepcionalidad). La proporción de los primeros y los segundos respecto al conjunto es de 82,22 % y 17,77 %, respectivamente.



Arpa enmarcada	39
Viola medieval y renacentista	27
Salterio	22
Laúd	19
Guitarra, medieval	14
Rabel	12
Mandora	9
Vihuela	8
Arpa-salterio	6
	156

Lira, arte post - clásico	3
Guitarra	3
Viola de gamba	3
Viola de rueda	3
Cítola	3
Tambor de cuerdas	2
Clavicordio	1
Espineta	1
Dulcemelos	1
Monocordio	1
Violín	1
Arpa angular	1
Arpa medieval	1
	24

Por último, nos preguntaremos por la distribución geográfica de este grupo de instrumentos.



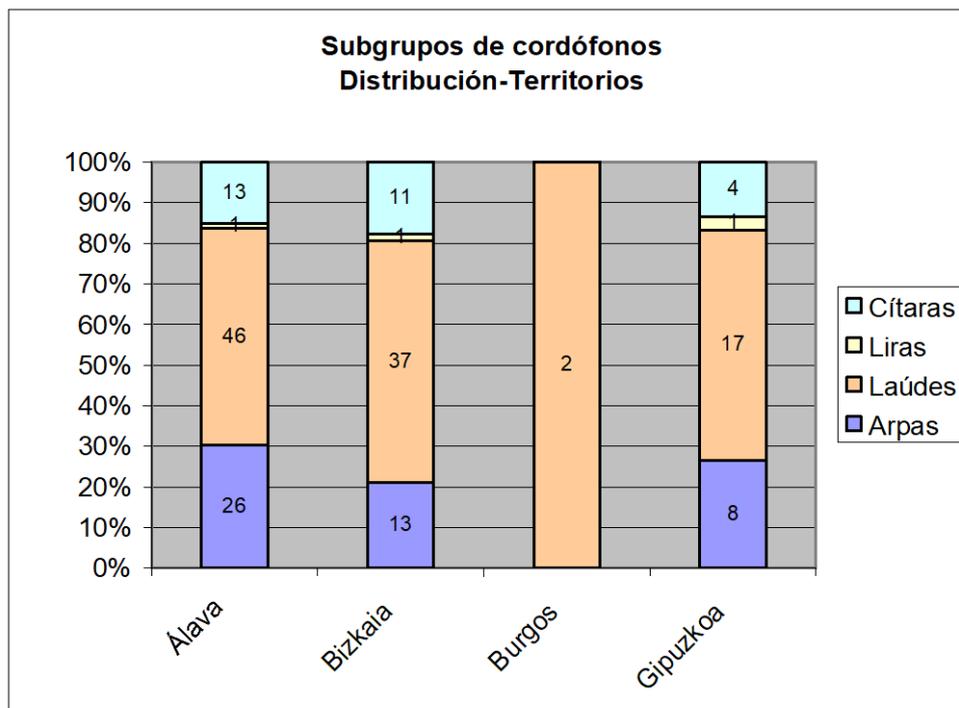
Con referencia a la distribución de otros grupos, comprobamos una vez más el predominio de Álava, algo menor que en el caso de los membranófonos. También verificamos una mayor proporción de cordófonos que de membranófonos en Bizkaia, y la situación inversa, de menor proporción de cordófonos que de membranófonos en Gipuzkoa (con respecto a los idiófonos, las proporciones de los cordófonos son muy similares, exceptuando lo que se refiere a Burgos). En términos más objetivos, podemos confirmar estas constataciones mediante el uso de nuestro coeficiente de densidad iconográfica que nos permite detectar en qué zonas pueden darse aumentos o defectos no justificados por las extensiones territoriales implicadas:

Territorio	Cantidad ítems	Extensión en km ²	Densidad iconográfica cordófonos
Álava	86	3.037,30	28,31
Bizkaia	62	2.217,20	27,96
Burgos (Condado de Treviño)	2	260,71	7,67
Cantabria (Valle de Villaverde)	0	19,53	0
Gipuzkoa	30	1.980,30	15,14
Total	180		

Así, nos aseguramos de que la cantidad de cordófonos no sólo es mayor en términos absolutos, sino también en relación a la superficie estudiada, que en el caso de los membranófonos y los idiófonos. La lógica que subyace en esta constatación es palmaria: a más ítems catalogados en la misma superficie, más densidad iconográfica, lógicamente. Lo que no es tan lógico es que esas densidades iconográficas sean diferentes entre territorios para un mismo grupo de instrumentos, como sucede en este caso con la precaria posición de los cordófonos en Gipuzkoa (no consideramos Burgos por la escasez cuantitativa de sus

ejemplares). En este caso, sí que nos hallamos ante un hecho diferencial que debe ser destacado.

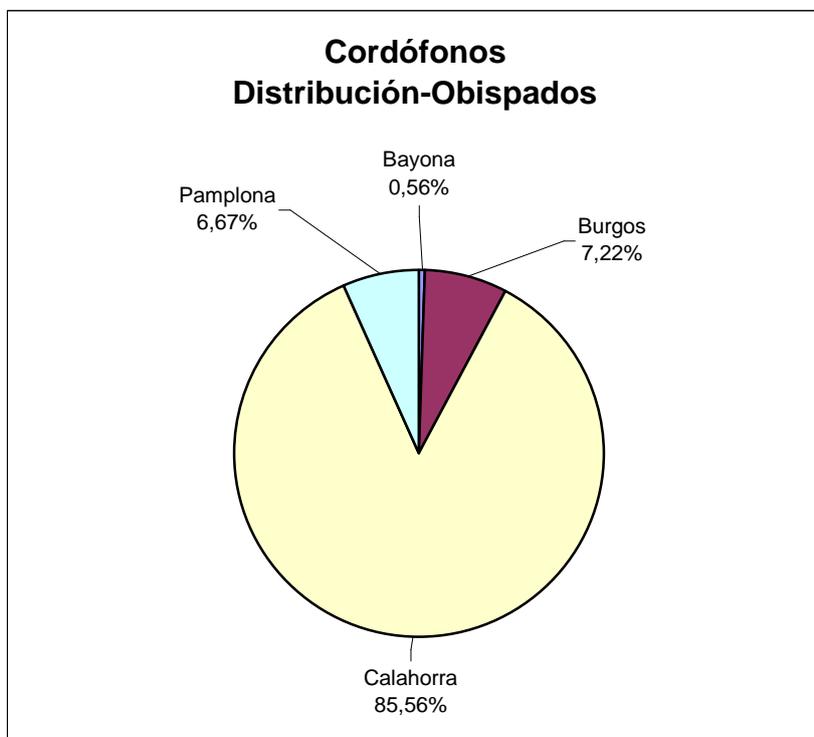
En cuanto a la distribución de los subgrupos de instrumentos en cada territorio, vemos que la proporción de laúdes se mantiene aproximadamente igual en todos ellos, salvo en Burgos (Condado de Treviño), donde constituyen el 100 % de la muestra (que, al ser tan pequeña, no autoriza a extraer de este hecho ninguna conclusión). Las diferencias entre proporciones se producen entre cítaras y arpas: más proporción de las primeras en Bizkaia, y más proporción de las segundas en Álava y Gipuzkoa.



En cuanto a la distribución de los tipos de instrumento en los cuatro territorios, su reparto es en general homogéneo, salvo algunos casos particulares. Debido a la alta cantidad de tipos de instrumento, no presentaremos aquí la expresión gráfica de este reparto, pero sí indicaremos, al menos, sus aspectos más sobresalientes. Uno de ellos es que en Bizkaia se da una caracterización instrumental específica: es el único territorio en el que están presentes las cítaras con teclado y el 'tambor de cuerdas', y es también el territorio que presenta una mayor proporción de imágenes del 'rabel'. Frente a la riqueza cuantitativa de Álava, y a la mayor envergadura artística de una buena parte de las obras procedentes de este último territorio, este rasgo ubica a Bizkaia en una tendencia organológica avanzada al final de la Edad Media y en el Renacimiento. Esto se puede confirmar también por el hecho de que un instrumento cuya imagen es de carácter específicamente medieval, el 'arpa-salterio', aparece solamente en Álava, que también tiene la máxima proporción de cítaras sin teclado (en concreto, del tipo 'salterio'), y el único ejemplar de 'monocordio' de toda la colección. Ambos territorios juntos, Álava y Bizkaia (es decir, lo que aproximadamente correspondería, sin identificarse completamente, con el obispado de Calahorra y La Calzada) conservan la mayor proporción de

los tipos de instrumento 'laúd' (16 ejemplares frente a 3 en el resto) y 'arpa enmarcada' (32 ejemplares frente a 7).

Pasando a la distribución de estos cordófonos en las demarcaciones eclesiásticas, obtenemos la siguiente expresión gráfica de nuestros resultados:



Como ya podíamos prever, el obispado de Calahorra y la Calzada es para nuestra cronología el principal repositorio eclesiástico de cordófonos ilustrados en el País Vasco. Pero esto, que resulta obvio, no significa necesariamente que sea un espacio especialmente afecto a este grupo de instrumentos. Para saber si lo es o no, será necesario acudir al coeficiente de densidad iconográfica, que pone en relación la cantidad de ítems con la superficie de que se trate, o, mejor, comparar los porcentajes de ítems totales y parciales, según muestra la tabla siguiente:

Obispado	Porcentaje de ítems catalogados	Porcentaje de cordófonos catalogados
Bayona	1,72	0,56
Burgos	6,57	7,22
Calahorra	84,98	85,56
Pamplona	6,73	6,66
	100	100

Así, verificamos que la alta cantidad y proporción de cordófonos procedentes del obispado de Calahorra no responde a ninguna característica especial de éste, salvo su mayor tamaño y por lo tanto, su mayor cantidad de ítems en total. Los restantes obispados, con algún grado de diferencia, también han conservado un número de cordófonos proporcional a su aportación al catálogo.

Obispado	Cantidad ítems	Extensión en km ²	Densidad iconográfica total	Densidad iconográfica cordófonos
Bayona	1	150,6	73,04	6,64
Burgos	13	733,1	57,29	17,73
Calahorra	154	4.849,41	111,97	31,76
Pamplona	12	1.312,2	32,77	9,14
Total	180	7.045,31		

Vemos, pues, que la mayor aportación del obispado de Calahorra al grupo de los cordófonos no se debe solamente a su mayor extensión, sino también a que su densidad iconográfica de cordófonos es mayor (como lo es también en el conjunto de todos sus ítems).

Por último, los tipos de instrumento resultan también aquí demasiado abundantes como para presentar su distribución en ámbitos eclesiásticos de manera gráfica. Nos conformaremos, por tanto, con indicar que Calahorra y La Calzada presenta, como es lógico, la mayor cantidad de tipos de instrumentos pertenecientes al grupo de los cordófonos (23, es decir, al menos uno de cada uno de los que están presentes en la colección), frente a 6 tipos en Pamplona, 5 en Burgos, y 1 solo en Bayona. Dada esta distribución, es interesante señalar cuáles son los tipos de instrumento que aparecen en estos otros obispados menos fértiles en cordófonos:

Bayona	Arpa enmarcada
Burgos	Arpa-salterio
	Arpa enmarcada
	Vihuela
	Viola medieval y renacentista
Pamplona	Lira, arte post - clásico
	Arpa enmarcada
	Viola medieval y renacentista
	Guitarra
	Laúd
	Vihuela
Lira, arte post - clásico	

A la inversa, los tipos de instrumento que solamente aparecen en Calahorra son: 'guitarra, medieval', 'mandora', 'monocordio' (*unicum*), 'rabel', 'salterio', 'tambor de cuerdas', 'viola de gamba', 'viola de rueda', 'violín' (*unicum*).

2.5.1.11.1. Cítaras

Al grupo de las cítaras pertenecen casi el 16 % del total de cordófonos que forman parte de nuestra colección y a pesar de su escasa proporción (al menos en relación con otras categorías), nos ofrece un material muy heterogéneo y no exento de interés desde un punto de vista musicológico. La importancia de este material se acrecienta cuando comprobamos que de los seis instrumentos que pertenecen al grupo de las cítaras, tres de ellos se representan en una sólo ocasión y otro en dos. Únicamente el 'salterio' con 22 representaciones localizadas ofrece unas cantidades más próximas con los de otros instrumentos que figuran a lo largo de esta investigación. El estudio pormenorizado de los instrumentos pertenecientes a esta tipología es lo que se presenta a continuación.

2.5.1.11.1.1. 'Dulcemelos'

Como señalamos en el apartado dedicado a la tipología organológica del material estudiado, únicamente se conserva un ejemplar de este instrumento en el marco geográfico de esta investigación, que se encuentra en una tabla datada tradicionalmente a finales del siglo XV y considerada igualmente de procedencia flamenca. Sin embargo, esta tabla presenta una serie de peculiaridades que hacen sospechar que probablemente no se ajuste a esa centuria, como, por ejemplo, la representación de un 'serpentón'⁷³. Sobre éste y otros aspectos en relación a las representaciones musicales representadas en esta tabla haremos referencia más adelante en el capítulo dedicado a los ejemplares relevantes de esta colección.

El 'dulcemelos' de que se trata tiene su caja de forma trapezoidal, de doble caño o doble ala, con una tabla de armonía en la que hay dos oídos o tornavoces circulares, y sobre la que se apoyan seis cuerdas simples, elevadas sobre tres puentes y representadas sin clavijas (ficha nº 79). El instrumentista, un ángel músico, mantiene el instrumento sobre el regazo o las rodillas, y golpea las cuerdas con una vara o macillo que sujeta en la mano derecha, mientras con la mano izquierda parece pulsarlas directamente con los dedos.

Se trata, pues, de un instrumento de difícil adscripción, pues, por un lado, la evidente ejecución golpeada lo identifica claramente como 'dulcemelos', mientras que la posible pulsación de las cuerdas con los dedos parecería indicar que se trata más bien de un salterio. El estado de la imagen no permite apreciar si las cuerdas forman un plano paralelo a la tabla, o si, por el contrario, están dispuestas en varios planos oblicuos a la misma, lo que hubiera ayudado, por comparación con los ejemplares de uso conocido, a clasificar con más seguridad esta pieza. El hecho de que la tabla muy posiblemente sea una copia podría explicar esta

73 -Bengoechea, Javier de, *Museo de Bellas Artes. Bilbao*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978, p. 98.

posible imprecisión, que, de todos modos, no se puede tampoco confirmar taxativamente tras un detallado examen visual. La presencia del 'dulcemelos' en el País Vasco no aparece documentada en fuentes escritas durante las fechas en que se limita este trabajo: una vez más, la iconografía sería la primera tipología documental que presentaría determinados instrumentos, antes incluso de que aparezcan en la documentación escrita. Esta situación no es privativa del País Vasco: las fuentes documentales para este instrumento son escasas también en otros lugares de Europa, y la mayor parte de los estudios publicados sobre él se basan en las propias representaciones plásticas utilizadas, precisamente, como documentos⁷⁴. Además, los documentos escritos plantean un importante problema lexicográfico para determinar la presencia histórica de este instrumento, común con otras tipologías instrumentales: la falta en la época de un vocabulario uniforme para designarlos. Ello impide conocer con seguridad el término con el que era designado, ni si, dada su similitud visual a grandes rasgos con el salterio, se le diferenciaba claramente de éste, o no, mediante un nombre diferente (recordar, a este respecto, que el tambor de cuerdas, una cítara golpeada, recibe en ambientes populares el nombre de "salterio" todavía hoy en día⁷⁵).

En todo caso, la datación inicial de esta imagen en el siglo XV, aunque sea ficticia, sitúa el original del que fue copiado en el momento más adecuado, cuando se produjo la gran eclosión visual del tema. Ello corresponde, efectivamente, con la marcha de los temas iconográfico-musicales en Europa, pues, salvo un ejemplar de origen bizantino en el siglo XII, el dulcemelos parece estar ausente del repertorio iconográfico europeo hasta unos 300 años después⁷⁶. Como el ejemplar que aparece incorporado en el catálogo es un *unicum*, el País Vasco no aporta ninguna modificación a este estado general de cosas.

Por el lado contrario, cabe señalar que la prolongada persistencia de instrumentos de la familia de las cítaras en el País Vasco sí que es un hecho seguro. En los depósitos del Museo Vasco de Bilbao (antiguo "Museo Arqueológico, Etnográfico, e Histórico Vasco", y después, "Museo Histórico de Vizcaya"), por ejemplo, se conserva en regular estado de conservación un ejemplar del siglo XVIII de esta familia, que tanto pudo ser golpeado como punteado. El trabajo de campo y la historia oral permiten asegurar que, en su forma punteada, este tipo de instrumentos se conservó hasta el alzamiento militar de 1936 con un uso educativo para los niños de las parroquias rurales vascas⁷⁷.

Aparte queda el caso del citado tambor de cuerdas, cítara golpeada cuyo uso en la cultura folklórica vasca se mantiene todavía vivo y hasta en auge en algunas zonas del País Vasco, especialmente al Norte de los Pirineos (2.5.1.11.1.4.). Este tipo de instrumento sí que aparece representado en el catálogo de iconografía musical en el País Vasco, pero sus

74 -Kettlewell David, *The Dulcimer* (diss., U. of Loughborough, 1976)

-Leach John., 'The Psaltery and Dulcimer', *The Consort*, 34, (1978), pp. 293-301.

-Stein, Evan, *The Hammered Dulcimer and Related Instruments: a Bibliography*, Library of Congress, (Washington DC), 1979.

75 -Varela de Vega, Juan Bautista, "Anotaciones históricas sobre el dulcimer", *Revista de Folklore*, 3 (1981), pp. 17-23.

76 -Kettlewell, David, "Dulcimer", en Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, Londres, 1980.

77 -Carmen Rodríguez Suso, entrevista oral a J. M. Arrizabalaga Amoroto, nacido en 1931 en Markina-Xemein (Barcelona, 1983), inédita. Comunicación personal al autor.

diferentes configuraciones morfológicas y contexto iconográfico no permiten ponerlo en relación con este caso.

Teniendo en cuenta que, en esta imagen, la pulsación de las cuerdas no es completamente evidente, mientras que sí lo es su percusión, y el hecho de que se trata de una pieza exógena, se ha preferido clasificar finalmente este ejemplar como 'dulcemelos'. Queda así como una probable muestra de los límites de la iconografía para su uso como fuente histórica cuando trabaja con documentos "portátiles".

2.5.1.11.1.2. ' Monocordio'

Al igual que en el caso del 'dulcemelos', del 'monocordio' también se ha localizado en nuestro territorio un solo ejemplar, que, además, también hemos incluido con bastantes reservas. Como detallamos en la descripción correspondiente del catálogo (ficha 393), se advierte que muy probablemente fuera un instrumento de una sola cuerda, que aparecería pulsada con los dedos de ambas manos por la figura de un ángel músico, aunque su tamaño y forma de sujeción resultan bastante inverosímiles en relación a las imágenes conocidas.

No son muy numerosas las representaciones del monocordio en las fuentes iconográficas, y, además, no suelen encontrarse en soporte pétreo, sino en miniaturas de códices medievales. Esto tiene directa relación con su uso como objeto experimental para el conocimiento del sistema acústico de la música occidental en los monasterios medievales, y con su aplicación como instrumento pedagógico para la formación inicial de jóvenes clérigos en la correcta entonación de las notas de la escala. Es por esta razón por la que, de aparecer, lo hace en ambientes relacionados con sus objetivos experimentales y pedagógicos: en libros de teoría o enseñanza musical.

La representación que incluimos en nuestro catálogo se encuentra, pues, en una ubicación infrecuente para este instrumento, una portada de un edificio religioso del siglo XIII: aunque el ambiente religioso parece adecuado para este tipo instrumental, la pedagogía musical no es un tema adecuado ni utilizado en portadas arquitectónicas (lógicamente, puesto que se refiere a la parte técnica de la música). La clásica afirmación de que era un instrumento muy conocido en ambientes religiosos en Europa con anterioridad al siglo XIII, y en Castilla precisamente, a lo largo de esta centuria⁷⁸, no es suficiente para justificar esta peculiar ubicación. Tenemos que preguntarnos, pues, si podría tener relación con el cambio de entorno funcional del monocordio desde aquellos ambientes pedagógicos hacia los ambientes de la música práctica.

Según parece, este instrumento de uso para los músicos especulativos parece que pasó a ser usado en la música práctica a partir del siglo XII⁷⁹. No obstante, los estudiosos que apuntan dicha posibilidad hacen uso exclusivamente de fuentes iconográfico-musicales, ya que, como viene siendo habitual en estas fechas, no se han conservado fuentes literarias ni

78 -Anglés, Higinio, *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935, p. 86.

79 -Álvarez Martínez, María del Rosario, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la edad media: los cordófonos*, 2 vols., Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1982, p. 480.

notación, ni por supuesto restos materiales de la época que permitan confrontar dichos datos. Estamos, una vez más, ante una argumentación circular, pues la sola aparición de un instrumento en la iconografía no es necesariamente la prueba de que tal instrumento se estuviera utilizando por las mismas fechas en la vida real circundante.

Desde luego, como instrumento práctico, esa carencia de fuentes literarias, así como las escasas representaciones iconográficas que de él se han conservado hasta nuestros días, indica que se trataría de un caso excepcional, o de un instrumento con unas funciones muy limitadas, como podría ser la de dar la nota a los cantantes en obras musicales que debían interpretarse *a capella*. Además, el tipo de medio empleado —relieve sobre piedra— así como la tosquedad de la talla, dificultan la descripción de partes imprescindibles del instrumento. Así, por ejemplo, no nos es posible asegurar si sobre la caja de resonancia se ha representado una sola cuerda o varias; por supuesto, el aspecto más determinante del monocordio, las marcas de división de las longitudes de la o las cuerdas, tampoco figuran probablemente debido al tipo de soporte empleado. Además, el tamaño y posición del instrumento no parecen los habituales, que lo presentan apoyado sobre el regazo o sobre una mesa. La forma de sujetarlo es bastante inverosímil, pudiendo tratarse en realidad de la plasmación tosca por parte de un artista de un tipo de ‘salterio’ sostenido lateralmente, o incluso de un ‘arpa-salterio’. Fuera ya de toda verosimilitud cronológica y temática, y con partes perdidas, esa posición podría acercarse más a la de una ‘trompa marina’, quizás fragmentada o retocada; su incongruencia nos impide finalmente considerar esta posibilidad.

Dada la escasez general de imágenes de este instrumento, y su limitado ámbito de actuación a ambientes teóricos y pedagógicos, así como sus peculiaridades morfológicas, el ejemplar que hemos incorporado en el catálogo aumentaría de valor si consideramos que podría tratarse de la única representación que se ha conservado en nuestro territorio del ‘monocordio’, pero solamente queda apuntarlo con carácter hipotético y como mera posibilidad.

2.5.1.11.1.3. ‘Salterio’

El ‘salterio’ es un cordófono con una caja a modo de resonador sobre la que se tensa un número indeterminado de cuerdas con encordadura simple o doble y que no dispone de batidor o diapason. Algunos de sus elementos organológicos son similares a los de otros instrumentos de su mismo grupo, como, por ejemplo, el desigual tamaño de las cuerdas, que comparte con el arpa. Atendiendo a su modo de ejecución, el salterio representa, en realidad, a dos instrumentos diferentes: por una parte, el que se toca mediante percusión de las cuerdas (dulcemelos), y el que se toca mediante punteo (salterio, propiamente dicho). Del mismo modo que como ocurre con otros muchos instrumentos musicales que se estudian en este trabajo, son prácticamente inexistentes los restos que han llegado hasta nuestros días. Las primeras representaciones de dichos instrumentos en obras plásticas, en lo que a Occidente se refiere, se encuentran en códices y relieves escultóricos a partir del siglo IX. No obstante, será en la Plena y la Alta Edad Media cuando se produzca el mayor apogeo de dicho instrumento, al

menos, en lo que a la iconografía se refiere⁸⁰. Estas primeras representaciones de salterios, localizadas en su mayor parte en España, responden a la tipología triangular, aunque algunos escasos ejemplares presentan también forma cuadrangular o rectangular. Es el caso del que se encuentra en uno de los capiteles del porche meridional de la Catedral de Jaca de comienzos del siglo XII en el que aparece un juglar pulsando las cuerdas de un salterio de forma rectangular o el que se halla en un canecillo de la iglesia de los santos Cosme y Damián de Bárcena de Pie de Concha (Santander) de comienzos del siglo XIII. Este tipo de salterios, rectangulares, cuadrangulares y sobre todo triangulares, nada tienen que ver, como bien señala Rosario Álvarez⁸¹, con los salterios islámicos y, del mismo modo que en otros casos estudiados anteriormente, tampoco con la realidad musical del momento en el que se hacen representar en obras artísticas.

Los primeros salterios conocidos por la iconografía presentaban forma de trapecio asimétrico, con la base formando ángulo recto con uno de sus lados. Sobre la tabla de armonía solían presentar un oído o tornavoz en forma de rosetón así como varias rosetas de menor tamaño en los extremos. El número de cuerdas tendidas sobre la tabla de armonía era variable, pudiendo ir encordadas de forma simple, doble e incluso hasta triple. Esta forma asimétrica se alternó con la de triángulo isósceles. La caja de resonancia en forma de "T", también llamada de doble ala, tenía las cuerdas paralelas a la base, y su longitud era decreciente con respecto a ésta. En el siglo XIV, esta forma se alternó con la de media ala "medio canon" o "micanon" en español. Tomando siempre las fuentes iconográficas a modo de documento, los distintos autores señalan otras posibles formas que pueden adoptar los salterios medievales: rectangulares, circulares, cuadrados o semicirculares.

Como ya apuntábamos más arriba, no se han conservado ejemplares de este tipo de cordófonos hasta nuestros días, y las fuentes documentales escritas no aportan mayor información sobre ellos. Por este motivo, resultaría carente de todo rigor científico plantear hipótesis acerca de los posibles materiales con los que se confeccionaría el instrumento, como es el caso de ciertos estudiosos que toman como referencia instrumentos que podrían derivar del *qânûn* y que se han conservado hasta nuestros días en zonas centroeuropeas. Si acaso, se podría conjeturar que la caja de resonancia emplearía un tipo de madera blanda y una más opaca para la tabla de armonía. Las cuerdas como otros instrumentos de la época se confeccionarían con tripas y las clavijas mediante maderas duras como el ébano o el boj.

Atendiendo a la forma de sostener el instrumento, hay quienes distinguen dos grupos diferenciados: los tañidos "a la manera oriental", esto es, apoyados sobre las piernas o en una superficie lisa, y los tañidos o pulsados "a la occidental", que son todos aquellos salterios que se apoyan sobre el pecho del instrumentista. Pero los ejemplares que muestran un accesorio a modo de correa con el que poder sujetar el instrumento alrededor del cuello y poder tañerlo con los dedos de ambas manos son muy pocos, lo que hace sospechar que muchos de los

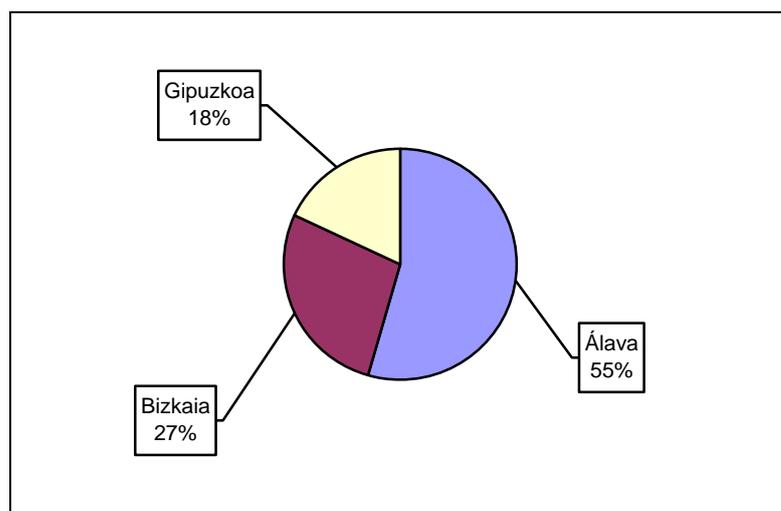
80 -Álvarez Martínez, María del Rosario, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media. Los cordófonos*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1982., p. 1112.

81 -Álvarez Martínez, María del Rosario, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media. Los cordófonos*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1982., p. 1112.

instrumentos representados son presentados sujetos de esa forma porque siguen una convención visual o artística, y no musical.

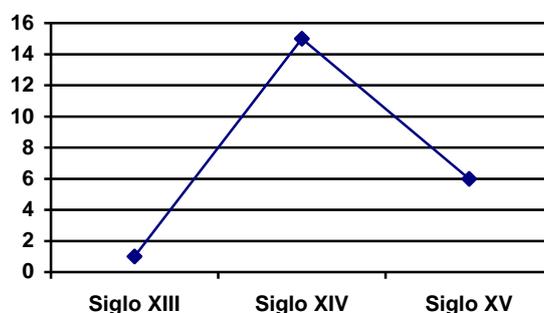
En nuestra colección aparecen recogidos un total de 22 ejemplares a los que podríamos añadir otros dos más que finalmente hemos catalogado como 'instrumento no identificado', pero que atendiendo a otros casos similares, así como a alguna de sus características morfológicas también pudieran haberse incorporado a este grupo. Son los ejemplares conservados en Tuesta (ficha 530) y Laguardia/Biasteri (ficha 317), ambos en la provincia de Álava.

Los ejemplares que hemos catalogado como 'salterios' se encuentran desigualmente repartidos por los tres Territorios Históricos que conforman en la actualidad la Comunidad Autónoma del País Vasco. Los resultados que ofrece su estudio no se apartan de la tónica general de este trabajo, siendo la provincia de Álava, con más del 55% de representaciones localizadas, la que más se distancia de las restantes. En Bizkaia se conserva casi el 30% por ciento de los salterios que hemos localizado y en Gipuzkoa apenas el 20% del total.



Como podemos observar en el gráfico que se adjunta a continuación, la combinación de los campos: salterio / datación, ofrece unos resultados bastante desiguales si se ponen en relación con otras representaciones de instrumentos que se han estudiado anteriormente. Según ellos tan sólo aparece una representación en el siglo XIII, mientras que en el siglo XIV se localiza casi el 80% por ciento del total. Esto parecería indicar una tendencia a la progresiva implantación de este instrumento, pero, bien al contrario, en la siguiente centuria, el número de representaciones desciende más del cincuenta por ciento con respecto al siglo anterior. Finalmente, en el siglo XVI no se conserva ninguna. Sorprende esta distribución cronológica, no sólo por la incoherencia que presenta respecto a la historia del instrumento en general, sino porque el uso del salterio está acreditado con una cierta regularidad en la literatura

musicológica conocida para épocas posteriores. También existen manifestaciones orales de su uso como instrumento pedagógico en los años 30 del siglo XX y como entretenimiento infantil⁸². Por otra parte, también se encuentra una importante referencia del salterio combinado con un tamboril datada en 1596 en Tudela (Comunidad de Navarra), que si bien no se halla en el marco geográfico de este trabajo no se puede obviar que se trata de una zona con una amplia continuidad cultural: *se paga a Juan Manrique y Francisco Planillo, vecinos de Tarazona, 2 ducados....vinieron con su atambor y salterio*⁸³. En la actualidad y, con cierta frecuencia, aparecen antiguos salterios procedentes del territorio circundante que son puestos a la venta en las distintas casas de subastas del País Vasco.



Esta discordancia entre la distribución cronológica de los ejemplares localizados, y lo que sería esperable a partir de lo que se sabe sobre épocas posteriores, hace que se tenga que considerar, una vez más, la influencia de factores extraorganológicos en la configuración del repertorio de esta colección. Del mismo modo en que la compra de manuscritos litúrgicos sigue una curva ligada al desarrollo demográfico, arquitectónico y pastoral del territorio, más que al desarrollo de la actividad musical, así la iconografía podría seguir las directrices del gusto visual, por ejemplo, más que las del desarrollo musical.

El 16% por ciento de los ejemplares que forman parte de este catálogo se encuentra en obras pictóricas (óleo sobre tabla) y el resto en obras escultóricas. De todos los ejemplares que hemos localizado, únicamente en uno de ellos se puede apreciar la correa de sujeción que porta el intérprete alrededor del cuello (ficha 185). Las dimensiones del instrumento son muy variables, y algunas de las representaciones son tan pequeñas que se hace muy difícil pensar cómo podrían ser tañidos, como es el caso del estudiado en la ficha 361 de Lekeitio.

Casi el 60%, concretamente el 58%, presenta forma trapezoidal simétrica de doble caño o doble ala. Y tan sólo el uno por ciento presenta forma trapezoidal asimétrica. El resto

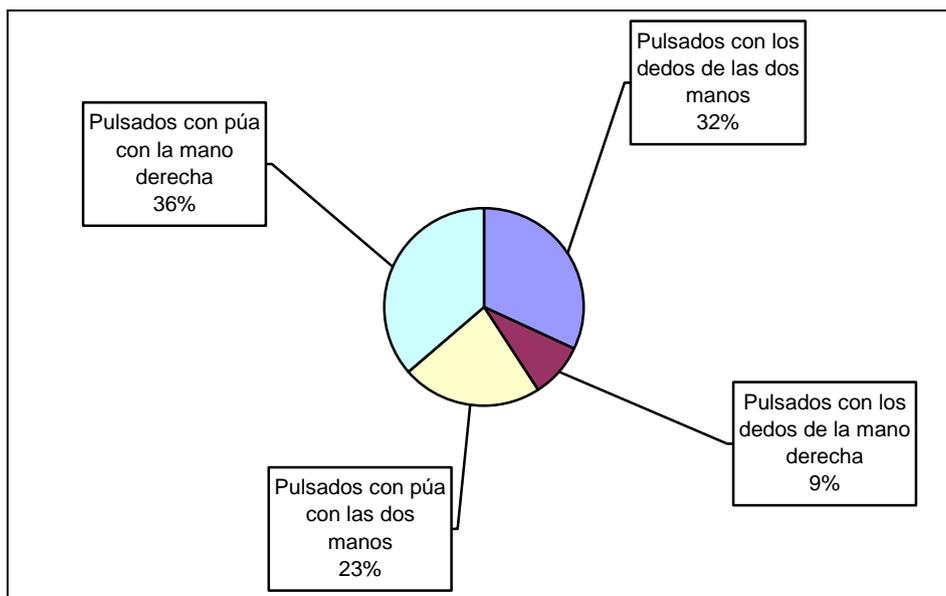
82 -Carmen Rodríguez Suso, entrevista oral a J. M. Arrizabalaga Amoroto, nacido en 1931 en Markina-Xemein (Barcelona, 1983), inédita. Comunicación personal al autor.

83 -Bagüés, Jon, "Las orquestas populares en Euskal Herria", *Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos: Cuadernos de Sección: Folklore*, 1 (1983), p. 224.

presenta una gran diversidad de formas: rectangulares, pentagonales y de media ala o medio caño. El número de cuerdas de los salterios que se conservan representados en la C.A.P.V. oscila desde las diez cuerdas simples hasta las veintisiete organizadas en cuatro órdenes cuádruples y uno triple. Sin embargo, con excepción de tres ejemplares que presentan un total de dieciséis cuerdas, el resto no presenta coincidencias en lo que se refiere al número de órdenes. Así, se incluyen ejemplos que presentan doce, catorce, quince y dieciséis cuerdas simples, hasta un ejemplar que dispone de seis hileras de cinco órdenes, otros de trece dobles cuerdas y uno de quince cuerdas triples. En cinco de los ejemplares incluidos en el catálogo, el estado de conservación o la tosquedad de la talla no nos ha permitido contabilizar el número de cuerdas. En el 42% de los casos se han representado las clavijas, que en todos los casos presentan forma circular, y se observa que, salvo dos excepciones, no parece haber correspondencia entre el número de cuerdas y el número de clavijas representadas. En el 70% de los ejemplares en los que pueden distinguirse las clavijas, éstas se hallan en los dos laterales de la caja de resonancia y su número oscila entre diez y veinticuatro. En el resto de los ejemplares en los que se han representado las clavijas, se aprecia que se encuentran solamente en el lateral izquierdo de la caja de resonancia.

En cuanto a la presencia de tornavoces, tan sólo se aprecian en dos de los ejemplares estudiados. En ambos casos estos tornavoces tienen forma de roseta y se encuentran conservados en sendas obras pictóricas, una datada en el siglo XIII y otra a finales del siglo XV. Esto es, la mayor parte de las representaciones de salterios que se conservan en el País Vasco no presentan oídos ni tornavoces. En este sentido habría que precisar que el tipo de soporte empleado, en su mayor parte piedra caliza, así como su ubicación, dificultarían la talla de estas partes del instrumento, como, evidentemente, de las cuerdas con todos los detalles referentes a su número.

En lo que se refiere al sistema de ejecución, los ejemplares localizados son todos pulsados. Sin embargo, la pulsación puede efectuarse de diversos modos: directamente con los dedos de una de las dos manos o con ambas, así como mediante una púa o plectro que sostiene el intérprete entre los dedos pulgar e índice de una de las dos manos o de ambas simultáneamente. Del total estudiado, es precisamente esta última opción, los salterios pulsados mediante una púa o plectro, la que, con un 59% del total, aparece en un mayor número de ocasiones. De ellas, la mitad utiliza una púa o plectro sujetos entre los dedos pulgar e índice de las dos manos y el resto entre los mismos dedos de la mano derecha. En ninguno de los casos hemos encontrado un ejemplar de salterio pulsado con púa o plectro con los dedos de la mano izquierda (como tampoco hemos encontrado 'dulcemelos', con excepción del problemático apuntado anteriormente y conservado en "El concierto angélico" del Museo de Bellas Artes de Bilbao, o salterios golpeados). El 32% restante presenta el instrumento pulsado directamente con los dedos de las dos manos; únicamente en dos de los ejemplares aparecen pulsadas las cuerdas únicamente con los dedos de la mano derecha, y no hay ningún caso en que la pulsación se produzca únicamente con los dedos de la mano izquierda.



En todos los casos, los salterios de nuestra colección son sujetados por los instrumentistas a la “manera occidental”, esto es, con la caja de resonancia apoyada sobre el pecho. Los de doble caño o de doble ala, salvo el conservado en Deba (ficha 154), presentan el lado más largo de la caja de resonancia en la parte superior, de tal modo que para ejecutar los sonidos más agudos el instrumentista se veía en la necesidad de alargar el o los brazos en dirección descendente con respecto al tronco del cuerpo. En muchos casos, el tamaño del instrumento y la forma de sujeción se hace bastante inverosímil, pero lo que parece claro es que esta forma de sujetarlo ya sea con el instrumentista de pie, sentado, arrodillado e incluso en cuclillas, es indefectiblemente la que los artistas dejaron plasmada. Es posible que todo ello pudiera deberse a una convención artística antes que a una observación directa a alguna actuación musical real, pero, como en otros casos, carecemos de conocimientos paralelos en otros medios de expresión como para poder confrontar estos resultados.

Todos los ejemplos que hemos localizado se encuentran en escenas de temática religiosa, y son tañidos en el 58% de los casos por ángeles músicos; el resto son reyes y ancianos del Apocalipsis y músicos o juglares. En ninguno de estos ejemplares se ha localizado una mujer música o juglaresa pulsando un ‘salterio’.

En definitiva, el prototipo de ‘salterio’ que se encuentra conservado en las artes plásticas del País Vasco es un cordófono con caja de doble ala o doble caño, con un número variable de órdenes dobles o triples que es pulsado directamente con los dedos o con púa o plectro en la mano derecha de un ángel músico. Sobre la tabla de armonía no presenta oídos ni tornavoces en forma de roseta. Este tipo de salterio se encuentra en esculturas en piedra caliza que datan de la segunda mitad del siglo XIV, conservándose la mayor parte de ellas en edificaciones religiosas de la provincia de Álava. En todas las representaciones recogidas en nuestra colección del ‘salterio’, éste aparece asociado a otro tipo de instrumentos, en su mayor parte cordófonos bajos o de “baja sonoridad”. Es el caso del ‘rabel, la ‘viola medieval’, el ‘laúd’, la ‘viola de rueda’ o la ‘mandora’. Por supuesto, este retrato-tipo del salterio en el País Vasco es

una abstracción; lo presentamos aquí no porque se crea que identifica una práctica musical predominante, sino porque permite resumir la información iconográfica que hemos localizado de una manera sintética y global.

2.5.1.11.1.4. 'Tambor de cuerdas'

La morfología de este instrumento varía en función de la época de la que se esté tratando, pero en líneas generales y, ateniéndonos a la datación de los ejemplares que hemos localizado (comienzos del siglo XVI), se trata de un cordófono percutido que está formado por una caja de resonancia alargada paralelepípeda en cuya tabla acústica dispone de dos puentes de forma rectangular en los que se tensan un total de cinco a seis cuerdas que se golpean directamente mediante una baqueta⁸⁴. Sin embargo, las variantes que surgen a partir siempre de las fuentes iconográficas en cuanto a la forma de la caja de este instrumento inducen a que nos tengamos que plantear si en realidad no se trata de un cordófono que puede adoptar múltiples y variadas formas. En la tabla de armonía también pueden aparecer una o dos rosetas que harían las funciones de oídos o tornavoces.

Este instrumento fue descrito en su época por Covarrubias⁸⁵ bajo la acepción de "salterio" que, como se puede comprobar a continuación, no cabe duda de que en realidad estaría haciendo referencia al 'tambor de cuerdas': "Es un instrumento que tendrá de ancho poco más de un palmo y de largo, una vara; hueco por dentro y el alto de las costillas, de cuatro dedos; tiene muchas cuerdas, todas de alambre y concertadas de suerte que, tocándolas todas juntas con un palillo guarnecido de grana, hace un sonido apacible; y su igualdad sirve de bordón para la flauta, que el músico de este instrumento tañe con la mano siniestra, y conforme al son que quiere hacer, sigue el compás con el palote; úsase en las aldeas, en las procesiones, en los bailes y danzas".

Paradójicamente, y frente a la claridad con la que aparece descrito en la obra de Covarrubias, son muy escasas las referencias documentales que aparecen en torno a este instrumento, así como el número de sus representaciones iconográficas. Por si esto fuera poco, la variedad de términos que se han empleado para referirse a este instrumento no posibilita en las pocas ocasiones en las que se le menciona expresamente a dilucidar si realmente se trata de él o de otro tipo de cordófono e, incluso, de un membranófono.

Esta notable ausencia de referencias documentales hace que tengamos que poner en valor las representaciones que de este instrumento han llegado hasta nuestros días. Sin embargo, también se encuentran muy pocas representaciones anteriores al siglo XVI, concretamente nueve, siendo de entre todas ellas la más antigua la que se conserva en el Museo de Angers en el tapiz del Apocalipsis de Nicolás Bataille fechado en 1375⁸⁶. Estas representaciones tienen en común el hecho de presentar un instrumento de caja alargada con

84 -Remnant, Mary., "Psaltery" en *New Grove Dictionary*, Ed. Stanley Sadie, nº 15, Londres, 1988.

85 -Covarrubias, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611.

86 -Álvarez Martínez, Rosario, "El dicordio percutido (*chorus*) en la iconografía bajomedieval", *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, octubre de 2000), Sedem, Madrid, 2001, pp. 1243-1257.

dos cuerdas que son percutidas mediante una o dos baquetas y cuyos intérpretes son en todos los casos ángeles músicos o ancianos del Apocalipsis.

Será a partir del siglo XVI cuando este instrumento adopte formas diferentes, con una caja de resonancia más ancha y con un mayor número de cuerdas (de cinco a seis). A partir de entonces se abandonará la vieja técnica de golpear las cuerdas mediante dos baquetas para percutirlas únicamente con una sola, que se solía manejar con la mano derecha permitiendo que la izquierda tañese una flauta de tres agujeros. Esta es la forma que adopta en diversas imágenes como las de la cúpula de Santa María de Saronno de Gaudenzio Ferrari (1535) o la del retablo de San Vicente del Museo Diocesano de Lérida. En esta época, tal y como destaca Rosario Álvarez, el polimorfismo de la caja de resonancia del instrumento se hace patente a partir de las imágenes que de él se han localizado.

Con esta forma es como se ha conservado hasta nuestros días en una pequeña extensión geográfica comprendida en determinadas zonas de Aragón, País Vasco francés, País Vasco español y Béarn. El hecho de que su uso sea en la actualidad exclusivo de estas zonas ha llevado a afirmar a diversos estudiosos que el origen de este instrumento se encuentra en ambos lados de los Pirineos: en el País Vasco francés y español y zonas de la provincia de Huesca⁸⁷. Otros, como Tranchefort, señalan que este instrumento es originario del País Vasco y de Gascuña. Posiblemente, esta idea esté fundada en los estudios que Ángel de Apráiz llevó a cabo en el primer cuarto del siglo XX, y en los que vinculaba la tradición del toque de este instrumento con la “cultura milenaria” de los vascos⁸⁸.

La vinculación del ‘tambor de cuerdas’ con el País Vasco viene además avalada por la existencia de algunas referencias algo posteriores en el tiempo como la que aporta P. Larramendi (1690-1766) en su “Corografía de Guipúzcoa” (ed. de 1882, p. 203) cuando refiriéndose a los *tamburinos* e *tuntunes* de Francia, Labort y Baja Navarra lo hace en estos términos: “especie de harpa con cuerdas gruesas, que heridas del palo, suenan roncamente y sin tanta bulla como nuestro tamborcillo”. De esta descripción se desprende la baja sonoridad de este instrumento y posiblemente de ahí su idoneidad para ser empleado como sustituto del tamboril en ciertos lugares cerrados y servir de acompañamiento a la flauta de tres agujeros, de tal forma que sus tonos graves (“roncamente”) quedarían equilibrados con el registro agudo del aerófono.

Además, en los archivos de cuentas conservados en la Comunidad Foral de Navarra, queda constancia de la existencia de pagos efectuados a instrumentistas de ‘salterio’, nombre con el que aparece reflejado en dichos documentos, y siempre asociado para su toque en días de fiestas, concretamente en la localidad de Tudela entre los años 1532 y 1580: “pagamos a dos salterios y hun rabiquete que tanyeron el día de San Pedro tres sueldos doze cornados” (1532); “a Juan Manrique y Francisco Planillo vecinos de Tarazona, la suma de dos

87 -Gonzalo Val, M^ª Pilar; Torre, Alvaro de la, “Más notas sobre el tambor de cuerdas de los Pirineos”, *Revista de Folklore*, 109 (1990), pp. 3-13.

88 -Apraiz, Ángel de, “Instrumentos de música vasca en el Alto Aragón”, *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 13 (1922), pp. 553-559. Apraiz, Ángel de, “Más tamboriles de cuerdas en la region pirenaica”, *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 15 (1924), pp. 183-187.

ducados...vinieron con su atambor y salterio a regozijar los días y fiestas de Santa Ana y Señor San Pedro, como otros años se acostunbra hazer” (1565)⁸⁹.

Sin embargo, como señala el P. Donostia, es muy rara en nuestro territorio la representación iconográfica del ‘tambor de cuerdas’ (tun-tun, txun-txun), con excepción de la pintura mural conservada en el palacio de Oriz (Navarra) fechada en el siglo XVI y en la que se representa una danza de ronda formada por niños que se dan la espalda al toque de un txistu, una gaita y un tambor de cuerdas acompañado de una flauta de pico o flauta dulce⁹⁰. Esta representación fue puesta en relación por el propio autor con una danza de brujas que describiría años más tarde de la elaboración de dicha pintura Pierre de Lancre, juez de Burdeos y comisionado por el rey Enrique IV de Francia y de Navarra para investigar los posibles casos de brujería en Lapurdi, y de la que con excepción de estas dos referencias, no tenemos constancia alguna de su práctica en el territorio vasco y navarro⁹¹. En el proceso inquisitorial de 1609 que llevó a cabo el citado juez Lancre⁹² queda constancia de una declaración en la que se describe un akelarre de la costa de Labort y en la que se describe una danza muy similar a la representada en el castillo de Oriz: “Hicimos danzar, en distintos lugares, a niños y niñas de la misma forma que bailaban en el sabbat... bailan al son del pequeño tamboril y la flauta, y a veces con ese largo instrumento que apoyan en el costado, alargándose hasta debajo de la cintura, lo golpean con un pequeño bastón...”. Ha sido precisamente esta descripción la que ha llevado a algunos estudiosos a calificar al ‘tambor de cuerdas’ como instrumento diabólico y muy relacionado con la brujería, lo que explicaría la escasa representación en obras de arte en los mismos lugares y fechas en los que aparece documentada su existencia, mientras que por el contrario sí que se hayan conservado algunas representaciones de flauta de tres agujeros acompañada de tamboril de parche⁹³. De fecha anterior a la descripción facilitada en el proceso inquisitorial por Lancre es un poema de Pey de Garrós donde nuevamente parece confirmarse esta vinculación entre el ‘tambor de cuerdas’ y ciertas actividades brujeriles⁹⁴.

El hecho de que los artistas no hubieran puesto en manos de ángeles músicos o en otros personajes pertenecientes a escenas religiosas un ‘tambor de cuerdas’, no es motivo para relacionarlo con posibles actividades brujeriles en el País Vasco, ya que, por un lado, no se ha conservado ninguna fuente documental escrita de su uso en los actuales territorios de Bizkaia, Álava o Gipuzkoa, y por otro, el hecho de que en estas descripciones de posibles akelarres también aparece mencionado el uso de la flauta y el tamboril, combinación instrumental para la

89 -Donostia, José Antonio de, *Historia de las danzas de Guipuzcoa, de sus melodías antiguas y sus versos. Instrumentos musicales del pueblo vasco*, Editorial Icharopena, Zarauz, 1969, pp. 81-83.

90 -Ibidem.

91 -Lancre, Pierre de, *Tableau de inconstance des mauvais anges et démons, chez Nicolas Bron, rue Saint Jacques*, (Lib. II), 1613, París, p. 211. Lancre, Pierre de, *Tratado de brujería vasca*, Txalaparta, Donostia, 2004.

92 -Dueso, José, *Brujería en el País Vasco*, Orain, Euskal Gaiak, Donostia-San Sebastián, 1996.

93 -Bréfeil, Robert, “Flûtes et tambourins”, en *Images folkloriques d'Ossau*, Ed. Marrimpouey jeune, Pau, (1972).

94 -Citado por Bréfeil, Robert, *Ibidem.*: “Nos has contado algunas brujerías, encantamientos, sortilegios. ¡Puedes morirte! Si sobre el campo del macho cabrío no has estado, si jamás alguien estuvo. Y si no has seguido a los fantasmas que se vuelven gatos ahora luego asnos, su tambouri y flauta ronroneante bajo la luna llorosa ...”.

que los artistas no tuvieron reparo alguno en plasmar en muy variadas escenas religiosas. En definitiva, lo más factible es que la casi inexistente representación de este instrumento estaría motivada más por motivos de índole artística, dado que se trata de un instrumento localizado en un marco geográfico muy limitado y que, como es sabido, los artistas buscaban ante todo la comprensión de sus imágenes, sin atender a posibles localismos. En este sentido, pueden servir para corroborar todo lo anterior los dos ejemplares que se conservan en Bizkaia, precisamente en manos de dos ángeles músicos. Los ejemplares conservados en la parroquia de Santa María de Busturi-Axpe y en la de Santa María de la Asunción de Lekeitio (fichas 140 y 370) están datados en el primer cuarto del siglo XVI; en el segundo caso aproximadamente en torno al año de 1514. En ambos casos se puede observar que presentan similares características morfológicas, así, su caja de resonancia es rectangular y bastante alargada, finalizando en el caso de Lekeitio (ficha 370) en un remate de forma trapezoidal. Sobre la tabla de armonía únicamente se ha representado una varilla o cordal de forma rectangular en la que se sujetan las cuerdas. En el ejemplar de Busturi-Axpe se contabiliza un total de cuatro cuerdas y en el de Lekeitio cinco, número que se puede confirmar por las clavijas frontales que se encuentran en la parte superior de la tabla de armonía. Las cuerdas discurren paralelamente en el ejemplar de Busturi mientras que en la talla de Lekeitio se puede observar una cierta angulación, con la que el tallista hubiera tratado de mostrar la elevación de las cuerdas, que se debería a la existencia al menos de un puente que no ha sido representado posiblemente por el tipo de soporte empleado. En ambos casos el instrumento es golpeado con una sola baqueta que el músico sostiene con la mano derecha mientras que en la izquierda sostiene, con bastante claridad en el caso de Busturi- Axpe un aerófono, una flauta de tres agujeros provista de un bisel, y en el ejemplar de Lekeitio es más que posible que, a tenor de la colocación de los dedos de la mano izquierda del ángel músico, sostendría también un aerófono de tres agujeros y con una longitud algo mayor. De igual modo, el modo de sujeción del instrumento es idéntico, esto es, apoyado contra el hombro izquierdo, pero no se aprecia la o las correas de sujeción con las que actualmente se tañen estos instrumentos en el folklore de ciertas regiones donde se ha conservado, así como en algunos ejemplares de cierta antigüedad (que no nos es posible verificar ante la falta de estudios al respecto), que disponen de una o dos correas que van cruzadas a la espalda del instrumentista. En ninguno de los ejemplares que hemos incorporado en el catálogo se observan oídos o tornavoces sobre la tabla de armonía, a pesar de que la talla de Lekeitio muestra un gran orificio circular aproximadamente en la parte central, pero un estudio exhaustivo de la pieza nos permitió comprobar que en realidad dicho orificio era producto de la carcoma, motivo por el cual había sido restaurado en fechas recientes a la realización de nuestro trabajo de campo. Por último, señalar que los dos ejemplares localizados, forman parte de dos escenas religiosas; en el caso de Busturi-Axpe forma parte de un grupo de ángeles músicos, mientras que la talla del retablo de Lekeitio forma parte de la escena de la Virgen con el Niño, situado en el lateral superior derecho de la composición y acompañado en el otro extremo por un aerófono, posiblemente una chirimía. En definitiva, en nuestra colección aparecen recogidos dos ejemplares del 'tambor de cuerdas' que aparecen

asociados a una flauta de tres agujeros (de ahí que su denominación también pudiera ser la de 'flauta y tambor de cuerdas'), que se conservan en el T. H. de Bizkaia y que aparecen en manos de ángeles músicos y vinculados a escenas de tipo religioso que datan de comienzos del siglo XVI. A pesar del escaso número de ejemplares conservados en nuestro territorio, somos conscientes del valor que entrañan dada la escasez de referencias documentales o representaciones iconográficas, y menos aún en soportes como el relieve en piedra o la talla de madera.

2.5.1.11.1.5. 'Clavicordio'

En líneas generales, se puede decir que los clavicordios se diferencian de otras cítaras de tabla con teclado —como es el caso del 'clave', la 'espineta' o el 'virginal'— en que tienen las cuerdas paralelas a la caja de resonancia y todas ellas de igual o parecida longitud, siendo éstas dobles y hasta triples. El instrumento en un principio era de pequeñas dimensiones, pero con el tiempo fue agrandando y precisó de un soporte o de unas patas para poder tañerlo. En todos los casos, al accionar la tecla se pone en funcionamiento un sencillo sistema de palanca que produce el sonido mediante la presión que realiza sobre la o las cuerdas metálicas.

La suave y atenuada sonoridad del instrumento, así como su capacidad para conseguir variados matices en el sonido, es bien conocida y explica su uso en interiores. La simplicidad de su construcción, y su vaga pero evidente relación con el 'monocordio', del que sería una "ampliación" en número de cuerdas (con el añadido del teclado), hizo de él un instrumento muy apreciado para su uso didáctico. No sólo para la iniciación musical general, sino especialmente, para futuros organistas, debido al bajo coste que tenía con relación al órgano. También hay que tener en cuenta que el pequeño tamaño del clavicordio resultaría muy apreciado para poder "ensayar" en espacios reducidos.

La amplia difusión de este instrumento, y la abundante documentación al respecto, contrastan con lo que sucede con otros instrumentos del mismo grupo de las cítaras, como los ya citados 'dulcemelos' o 'monocordio'. Se trata de uno de los tipos instrumentales de mayor fortuna en la historia europea, con una continuidad en el uso, una diversidad de funciones, y un repertorio propio que lo individualizan netamente. Aparte algunas discutidas e hipotéticas menciones literarias en el siglo XIV, su difusión es un fenómeno confirmado desde principios del siglo XV. Su uso pedagógico le relaciona con su predecesor, el 'monocordio', del que sería un desarrollo más eficaz y complejo: ya en 1477 se alude al maestro de coro de Lincoln, quien manifiesta que el único instrumento que se empleaba para la enseñanza era el clavicordio⁹⁵. De ese siglo provienen también imágenes técnicamente muy detalladas de su geometría, como las de los escritos de Henri Arnaut de Zwolle o las famosas intarsias del palacio ducal de Urbino (c. 1480).

El uso del instrumento en España está también ampliamente documentado en múltiples fuentes históricas (inventario de los reyes de Aragón o de Isabel la Católica) y literarias que, en

95 -Baines, Anthony, *The Oxford Companion to Musical Instruments*, Oxford University Press, New York, 1992, p. 72.

definitiva, no vendrían sino a manifestar que se trataba de un instrumento que gozó de una gran estima, tanto por la realeza como por las principales casas señoriales, debido en gran medida a la mayor expresividad que producía con respecto a otros instrumentos contemporáneos como el 'clave'⁹⁶. Además, en el tratado "Música práctica" de Bartolomé Ramos de Pareja (1483) se ofrece una descripción bastante detallada de este instrumento. En el País Vasco consta con frecuencia su uso, aunque la mayor parte de las veces en fechas posteriores a los límites marcados para este estudio. Así, en 1664, en el santuario de Aránzazu, figura formando parte de la capilla musical: "En 1634, además del organista, tenía Aránzazu por los menos: un bajón, un corneta, y 10 niños cantores; en 1664: un violón, un bajón, un bajoncillo, 3 chirimías, un arpa y un clavicordio; en 1842 eran 18 a 20 músicos los que formaban la capilla, de los que 12 eran músicos instrumentistas"⁹⁷. Pocos años de después, en 1668, otra referencia nos sitúa ya en Bizkaia, el mismo territorio en el que se ha conservado el único ejemplar que hemos localizado a partir del trabajo de campo; se trata del documento que reproduce Labayru en relación a la fundación de una capellanía-organistía en la localidad de Villaro⁹⁸:

Ratificó este año su cláusula de testamento otorgado en 1660 D. Juan Pérez de Eguileor, referente a la fundación de una capellanía en Villaro con carga de que quien la usufructuase fuese organista de la parroquia de dicha villa de Arratia "con cargo de tañer los domingos y fiestas y funciones, y el de enseñar el canto a los muchachos que con él cantasen, y tener manucordio en su casa".

La presencia de capillas musicales organizadas en el País Vasco permite suponer la existencia de más ejemplares de este instrumento en él, aunque, debido a que su propiedad solía ser privativa de los organistas y que se reservaba para funciones especiales o privadas, la documentación no suele indicar su presencia más que en casos excepcionales. De ese tipo es la referencia siguiente, por desgracia demasiado tardía para los límites cronológicos marcados, pues data de 1704 (aunque se refiere también a una fecha anterior):

Trata [de] que se compre un clavicordio que se tiene noticia que hay en Madrid, para las funciones que se ofrecieren en esta Villa. Por cuanto se ha reconocido que el clavicordio que tiene la Capilla de la Música no es adecuado, y se tiene noticia que en Madrid le hay muy bueno, acordaron se solicite comprarlo con la mayor conveniencia que se pudiere, y conducirlo para que se use de él en las funciones principales que se tuvieren por la referida Capilla de la Música, así de esta Villa como de sus Cofradías y demás que practican acompañarse de instrumento⁹⁹.

96 -Álvarez Martínez, María del Rosario, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la edad media: los cordófonos*, 2 vols., Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1982, pp. 504-506.

97 -Bagüés, Jon, *Ilustración musical en el País Vasco: vol. I: La música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, Donostia-San Sebastián: R.S.B.A.P., 1990, p. 323.

98 -Labayru, Estanislao José de; Herrán, Fermín, *Compendio de la Historia de Vizcaya*, Edición de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, Bilbao, (1873), 1978.

99 -Libro de Actas del Ayuntamiento de Bilbao, 29 de diciembre de 1704, fol. 231v. Comunicación de Carmen Rodríguez Suso.

La referencia escrita más antigua a este instrumento que hemos podido localizar en relación al País Vasco y, más en concreto a Bizkaia, es de 1563. Se trata de un listado de las mercaderías que atravesaban los puertos secos de Vizcaya (Valmaseda y Orduña), entre las que aparecen: “cuerdas para tañer, cascabeles, un clavicordio o clavicímbano, un monicordio, idem [hilo] de latón de manicordio, campanil, trompas de París, la gruesa¹⁰⁰. Por el extremo contrario, la persistencia del clavicordio en el País Vasco fue muy amplia: en 1830, el contrato al organista de la capilla de Bilbao Nicolás Ledesma todavía indicaba que sería de su obligación “el llevar pianoforte o clave a todas las funciones en que no se tocare órgano”. En el medio queda una amplia serie de referencias al instrumento, las más de las veces a su uso en ambientes privados¹⁰¹.

A pesar de las múltiples y variadas referencias que se encuentran en las fuentes escritas en torno a este instrumento, en nuestra colección figura solamente un ejemplar de ‘clavicordio’, que data de finales del siglo XIV o comienzos del siglo XV. Una vez más, la iconografía anticipa la información procedente de otras tipologías documentales. En este caso, esta anticipación debe saludarse con mayor interés, porque, aunque solamente se haya localizado un ejemplar, resulta que, por su datación, es una de las primeras representaciones que de él se hallan en España y aún del mundo. Se trata de un instrumento incluido en un concierto angélico situado en la línea de impostas de la fachada principal del templo de Santa María de Lekeitio, en Bizkaia. La gran altura a la que se encuentra, así como su estado de conservación, no impiden distinguir claramente su peculiar disposición, que resulta además muy semejante a la que ofrece Arnaut de Zwolle por presentarse la vista tomada desde el mismo ángulo.

Efectivamente, el instrumento tiene su caja de resonancia de forma rectangular, de pequeñas dimensiones, con un tornavoz o rosetón calado en el lateral izquierdo del frontal de la caja y una serie de trece teclas que sobresalen de ella hacia fuera. Como el soporte es piedra tallada, que sólo recientemente ha sido restaurada, es imposible determinar el número de cuerdas, ni la presencia de clavijas, pero su configuración general y su sencillo mecanismo son claramente perceptibles. Podríamos decir que el valor de esta imagen radica más en su mera existencia en la fecha en que fue tallada que en los detalles organológicos que nos proporciona. Aún así, algunos de éstos son de inesperada precisión e interés, como, por ejemplo, los que se refieren a la forma interior del teclado, que muestran sus características líneas quebradas con el fin de ubicar las tangentes en el punto necesario para lograr la afinación correspondiente. También es de destacar el hecho de que el teclado se encuentra fuera de la caja, algo que también se aprecia en otros ejemplares de la misma época.

Esta figura presenta grandes similitudes con la que se conserva en The Church of All Saints, Loughborough (Inglaterra) datada en el siglo XV y que, del mismo modo que en el

100 -Labayru, Estanislao José de; Herrán, Fermín, *Compendio de la Historia de Vizcaya*, Edición de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, Bilbao, (1873), 1978, p. 76.

101 -En 1777, el escritor Samaniego, en la localidad de la Rioja Alavesa de Laguardia, “ocupó su tiempo en sus queridas lecturas y el aprendizaje de un nuevo instrumento musical, el clavicordio”. Bagüés, Jon, “Las orquestas populares en Euskal Herria”, *Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos: Cuadernos de Sección: Folklore*, 1 (1983), p. 98.

ejemplar conservado en Lekeitio, es tañido por un ángel músico con los dedos de ambas manos¹⁰². En la parte superior de la caja de resonancia de aquel podemos observar siete teclas y trece palancas o extremos de la tecla en la parte frontal, exactamente el mismo número que presenta el ejemplar conservado en Bizkaia. La única diferencia entre ambos ejemplares está en que el conservado en Loughborough no presenta un tornavoz o roseta en la parte frontal de la caja. Por supuesto, su semejanza con el modelo de Arnaut de Zwolle es también destacable, aunque el medio empleado –piedra tallada- impide mayores precisiones.

La importancia de esta imagen no debió pasar desapercibida en el pasado. Probablemente por la novedad del instrumento en el territorio circundante, y por la nobleza de sus asociaciones tradicionales –enseñanza, estudio, deleite privado- el tallista lo colocó en el centro de toda la composición, destacándolo en tamaño respecto al resto. Quizás aún más significativo sea el hecho de que aparezca tocando en un conjunto instrumental (aunque sea angélico, es decir, imaginario): el clavicordio es un instrumento fundamentalmente de solo.

2.5.1.11.1.6. ‘Espineta’

Es un pequeño instrumento de cuerda pulsada mediante teclado que se comenzó a usar en Europa en el siglo XV, fundamentalmente en los Países Bajos, Francia e Inglaterra, donde llegaría a tener una gran aceptación en ciertos ambientes musicales. Sus cuerdas corren diagonalmente respecto al teclado y se ponen en acción mediante unas púas o plectros — cañones de plumas de ave— incorporados en los martinetes que las puntean al accionar el teclado (de hecho la ‘espineta’ no es sino un pequeño clave portátil). La caja del instrumento tenía forma poligonal, como consecuencia de la posición oblicua de las cuerdas respecto al teclado, si bien, podía adoptar otras muchas formas, como la rectangular o de media ala. Aunque no es lo habitual, el teclado puede encontrarse ligeramente desplazado hacia uno de sus lados. Tiene un solo registro y su extensión no es muy amplia, no superando las dos octavas y media. Fue un instrumento muy empleado como acompañante en las interpretaciones y clases de canto y su carácter doméstico y familiar lo hicieron muy apreciado.

A diferencia del salterio, pero de igual modo que sucede con el resto de cordófonos del grupo de las cítaras que hemos incluido en el catálogo de iconografía musical del País Vasco (clavicordio, dulcemelos y monocordio), únicamente hemos localizado la representación de una ‘espineta’ a partir del trabajo de campo, concretamente en un óleo sobre lienzo de finales del siglo XVI que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En este sentido cabría pensar que estos instrumentos o bien no tuvieron mucha presencia en el País Vasco, o bien que su representación gráfica, por alguna razón que no podemos determinar con rotundidad, no encajó con las condiciones de producción de las obras de arte sobre las que se ha realizado esta investigación. Es probable que la falta de una auténtica vida cortesana en el País Vasco, y el escaso desarrollo de la cultura humanística en estas fechas eliminaran sus posibilidades de implantación en porcentajes suficientes como para figurar en la documentación histórica.

102 -Remnant, Mary, *Historia de los instrumentos musicales*, Ma non troppo, Barcelona, 2002, p 80.

Además, la procedencia de dicha representación (Toledo), así como la autoría de la obra (El Greco), no ponen tampoco en relación dicho instrumento con los límites geográficos de este estudio, ya que no se conserva ninguna referencia literaria o de ningún otro tipo que aluda directa o indirectamente a él. Por todo ello, se trata de un espécimen que habría que calificar como de "poco relacionado" con el contexto local. En el Museo del Prado se conserva un óleo sobre lienzo también atribuido a El Greco que es prácticamente idéntico al conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, si bien, el tamaño de aquel es casi dos tercios superior (315 x 174 cm) frente a las medidas del ejemplar adquirido por el Museo de Bilbao en 1920 (115 x 65 cm).

La escena en la que se representa, tal y como se indica en la ficha 117, es un concierto angélico en el que se puede observar una agrupación instrumental formada por: arpa, laúd, viola de gamba, arpa enmarcada y una flauta. También es posible observar la figura de un ángel cantor haciendo ademán de dirigir al resto del grupo, así como de seguir las notas en una partitura (la notación no es legible). La 'espineta' se halla en el centro de la composición frente al ángel que tañe el 'laúd'. El instrumento presenta la característica caja de resonancia de forma poligonal (que es en definitiva el elemento que permite poder distinguirlo del 'virginal') y un teclado que no sobresale de la caja y que se halla en el lateral izquierdo de la consola del instrumento sin ocupar toda la superficie de ésta. Gracias a que la caja del instrumento no se encuentra tapada, se puede apreciar que las cuerdas no corren paralelas al teclado sino formando un ángulo oblicuo de izquierda a derecha. También es posible advertir la representación del puente y de un oído o tornavoz con forma de roseta sobre la tabla de armonía. El teclado está formado por una docena de teclas aproximadamente, de lo que se concluye que, si están representadas con exactitud, la extensión del instrumento no superaría las dos octavas y el instrumentista las acciona con los dedos de la mano derecha. El conjunto instrumental y vocal en el que interviene la espineta es de baja sonoridad (instrumentos bajos) lo que resulta acorde con la escena que se representa en la parte inferior del cuadro, esto es, la Anunciación de María. Los intérpretes, ángeles músicos, se encuentran sentados en una nube, de manera tal que parece haberse querido representar el tema iconográfico de las armonías o músicas celestiales.

Aun tratándose de una pieza exógena no resulta carente de interés ya que conforma una escena musical característica de un determinado período. El hecho de que se conserve únicamente esta representación de la 'espineta' en nuestro territorio no hace sino ratificar una vez más que nuestra colección, dados los límites geográficos y cronológicos en los que se desarrolla, permanece ajena a ciertos programas iconográficos debido posiblemente a la falta de relaciones sociales y culturales con los principales centros de poder político y económico de la época.

2.5.1.11.2. Liras

Pertencen a este subgrupo aquellos cordófonos en los que el portador de las cuerdas y el resonador constituyen una unidad. A esta categoría, perteneciente al grupo de los

cordófonos compuestos, se adscriben los instrumentos del grupo de las liras abombadas y de las liras de caja. En nuestra colección únicamente hemos localizado representaciones del grupo de las liras abombadas, concretamente de la 'lira-arte post-clásico'. Ciertamente, estamos aquí ante un grupo de instrumentos poco frecuentes, a pesar del peso histórico que arrastran sus componentes.

2.5.1.11.2.1. 'Lira-Arte Post-Clásico'

La imagen de este instrumento, perteneciente al grupo de los cordófonos compuestos, concretamente a la categoría que señala que el portador de las cuerdas y el resonador constituyen una unidad, así como que dicho resonador puede ser de naturaleza natural o excavada empleando para ello una pieza de madera [321.21], no tiene, a diferencia de la de otros instrumentos del mismo, una gran presencia en el País Vasco. Concretamente, del total estudiado únicamente hemos catalogado como tal tres ejemplares, dos de los cuales ofrecen muchas dudas en cuanto a su datación exacta, por lo que podría tratarse de ejemplares más recientes o de posibles atribuciones erróneas.

Además, en la iconografía tampoco resulta siempre fácil poder distinguir este instrumento de la 'cítara-arte post-clásico', por lo que remitimos en todo momento a la descripción que ofrecemos en su momento en la Lista de Instrumentos de Música¹⁰³, derivada del trabajo de T. Ford. Especialmente en lo que se refiere a su tamaño, consideramos la 'lira' como un instrumento de menor dimensión y sonoridad que la 'cítara-arte post-clásico', así como carente de una tabla de armonía sobre la que discurrirían las cuerdas, elemento del cual suelen disponer las 'cítaras'. En definitiva, la morfología básica de la lira consiste en una serie de cuerdas que se encuentran alojadas en un armazón cerrado, el cual dispone en su parte inferior de una caja de resonancia de la que salen dos brazos o montantes unidos en la parte superior mediante una pieza de sujeción transversal llamada "yugo"; de este modo, las cuerdas están tensadas mediante el resonador y el yugo.

Las tres representaciones que hemos localizado en el País Vasco de la 'lira, arte post-clásico' datan de finales del siglo XVI. Podríamos preguntarnos si la ausencia de imágenes de fecha anterior es un hecho específico de nuestro territorio de trabajo. Pero, según parece, las únicas representaciones ibéricas de este instrumento se encuentran en miniaturas españolas, según recogía Rosario Álvarez en su trabajo doctoral: una del Beato de la Catedral de Gerona (s. X), y otra en un manuscrito latino, catalán, del siglo XI y que se halla actualmente en la Biblioteca Nacional de París¹⁰⁴. Por lo tanto, tal ausencia parece coincidir con la que igualmente se produce en el entorno geográfico y cultural más próximo.

En cuanto a la brusca aparición de tres ejemplares, también podemos aventurar que corresponda a un movimiento cultural de amplio alcance que trasciende los límites de nuestro

103 Ford, Terence, *Lista de instrumentos de música occidentales. Anotada desde un punto de vista iconográfico*, traducción y adaptación de Koldo Ríos Álvaro, Cuadernos de Documentación Musical, AEDOM, Madrid, 1999.

104 -Álvarez Martínez, María del Rosario, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media. Los cordófonos*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1982, p. 236.

territorio. Efectivamente, a finales del siglo XV, las imágenes de este instrumento vuelven a aparecer en innumerables obras artísticas de toda Europa Occidental. Ese momento, con su revalorización de la Antigüedad grecorromana, explica que se tomara entonces como referencia la forma tópica con que se representaba en tiempos pretéritos. Así pues, estas representaciones de “pseudo liras” hay que ponerlas en relación con el renovado interés que los artistas renacentistas tuvieron hacia las obras de la Antigüedad, así como con la carga alegórico-musical que imprime a sus obras este instrumento y que perdurará hasta bien entrado el siglo XVIII.

Según recordaba hace ya mucho tiempo el eminente E. Winternitz, en esa revalorización y en ese nuevo interés resultaron indiscutiblemente de gran valor los estudios y primeras colecciones de restos arqueológicos de la Antigüedad que se comenzaron a efectuar en la península itálica¹⁰⁵ y que en algunos casos llegan hasta comienzos del siglo XVII, cuando, por ejemplo, Mersenne en su *Harmonie universelle* (1636) señalaba todavía los antiguos mármoles y medallas de Italia como importantes fuentes de información. Continuando con esta tradición iniciada por los artistas renacentistas, incluso en 1650 encontramos la imagen que incluye Kircher en el título de su *Musurgia* con una lira en manos de Orfeo que había copiado de una gema tallada de la Antigüedad romana¹⁰⁶. Con carácter mucho más restringido, es posible encontrar todavía imágenes de liras de los siglos XVIII y XIX, siempre ligadas a movimientos de interés renovado por la recuperación del pasado clásico, y con un valor organológico limitado. Esto muestra el importante peso que los temas clásicos tuvieron en la iconografía musical, pero incluso también en el aspecto ornamental o en la reclamación de autoridad de textos escritos que no implican, por tanto, que la alusión visual a la lira se refiriera a un instrumento presente ante los ojos del artista o grabador.

Ese renovado interés por la erudición sobre temas clásicos también se dio en España como respuesta a las exigencias culturales del humanismo desde finales del siglo XV, con estudios e interpretaciones de restos arqueológicos de la Antigüedad que lógicamente también deberían conducir a que se generaran sus equivalentes en las artes plásticas¹⁰⁷. Pero esto no nos permite poner en relación nuestros ejemplares con estos estudios, puesto que el estado de la cultura clásica en el territorio estudiado era muy deficiente, y no han existido ni grandes yacimientos destacables ni colecciones. Aunque no podamos afirmarlo taxativamente, por tanto, hemos de concluir que la súbita aparición de estas tres imágenes de un instrumento cuya existencia está asociada estrechamente con el renacer de la cultura clásica en medios eruditos se debe más bien a la expansión de modelos visuales procedentes de otros lugares donde los movimientos de recuperación de la Antigüedad tuvieron mayor intensidad. En todo caso, tanto en España como en otros lugares, estas reapariciones de las imágenes de la lira, debido a sus objetivos eruditos y alusivos, no permiten ponerla en relación con la música práctica del

105 -Winternitz, Emanuel, “On angel concerts in Musical 15th century”, en *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology*, Yale Univ. Press, New Haven – London, 1972, p. 27.

106 -Kircher, Athanasius, *Musurgia universalis*, Roma, 1650; reed. Facs., Hildesheim, 1969

107 -Checa, Fernando, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España (1450/1600)*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1999, p. 84.

período al que correspondan tales imágenes, como apunta Winternitz¹⁰⁸ y como confirmamos cuando comprobamos que no hay tampoco referencias a ella en la documentación escrita.

Así pues, tendremos que analizar estos tres ejemplares en sus aspectos visuales y con muy pocas posibilidades de ponerlos en un contexto sonoro real.

El medio o soporte empleado en los tres casos es diferente. Así, por ejemplo, el espécimen conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (ficha 69) es un óleo sobre tabla, mientras que el de Itxaso (ficha 273) se trata de una pintura mural. Finalmente, el ejemplar de la ficha 515 conservado en Tuesta consiste en un relieve realizado en madera policromada. En los dos primeros ejemplares, el músico que tañe el instrumento es un ángel que forma parte de un concierto angélico, mientras que en el tercer caso, se observa que, siguiendo el texto bíblico al que hace referencia la escena representada, es el rey David quien, a modo de un nuevo Orfeo, pulsa su instrumento alegórico. No suele ser frecuente el hecho de que el Rey David aparezca tañendo un instrumento que no sea el arpa y, cuando lo hace, suele ser en escenas en las que se representa ante el Arca de la Alianza, en las que tañe un cordófono frotado. En todos los casos, como el que aquí nos ocupa, la postura y moderación del gesto lo aleja de la visión que se tenía de los juglares al tañer el mismo instrumento. Nos parece un feliz hallazgo, por tanto, que la escena en la que aparece representado el espécimen de Tuesta es el Traslado del Arca de la Alianza a Jerusalén, por lo que la representación de este instrumento en manos del Rey David es congruente con otras representaciones similares y muestra la influencia del pensamiento humanista al asociar la figura del rey salmista con el Orfeo clásico.

El sistema de ejecución es el mismo en los tres casos, esto es, pulsando las cuerdas con la mano derecha, con la salvedad de que en el ejemplar de Itxaso (ficha 273) se puede comprobar cómo el ángel músico sostiene una púa o plectro entre los dedos índice y pulgar de su mano derecha. En los tres ejemplares la mano izquierda se encuentra apoyada en uno de los brazos o montantes del instrumento, pero en lugares diferentes. Así, el del *Concierto angélico* de Bilbao apoya con intención de sujetar el instrumento en el brazo izquierdo de la lira; mientras que el de Itxaso mantiene su mano izquierda en la parte inferior del bastidor. Por último, el rey David (ficha 515), sujeta el montante en el extremo superior, esto es, a la altura del yugo del instrumento.

En los ejemplares de Itxaso y Tuesta, ambos instrumentistas se presentan sentados y apoyan la base inferior del instrumento sobre la pierna derecha, mientras que el que se presenta en el concierto angélico de Bilbao lo sujeta como si se tratase de un instrumento perteneciente al grupo de las arpas; apoyando uno de los brazos a la altura del pecho. Esto parece confirmar que éste último es completamente ajeno a los otros dos. De éstos tampoco podemos considerar ninguna hipotética relación mutua, puesto que el estilo representativo, las exigencias del soporte, y las proporciones del instrumento son también diferentes entre sí.

El número de cuerdas también es diferente en cada uno de los ejemplares estudiados, pudiendo apreciarse que el localizado en Itxaso tiene un total de cuatro, siete el de Tuesta y

108 -Winternitz, Emanuel, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*, Yale University Press, New Haven and London, 1967/1979.

hasta quince el que se encuentra en el concierto angélico del Museo de Bilbao¹⁰⁹. Los ejemplares de Tuesta e Itxaso parecen responder a un mismo modelo, no sólo por el número de cuerdas (cuatro y siete, respectivamente), sino también desde un punto de vista morfológico, ya que, en ambos casos, el instrumento dispone de dos brazos ligeramente curvados que parecen formar una sola pieza. En el extremo inferior, haciendo las funciones de puente y cordal, se encuentra una pieza de forma rectangular. Sin embargo, no se ha representado el resonador o la pieza que haría las funciones de éste. En el extremo superior aparecen los brazos de los dos instrumentos unidos mediante un yugo, lugar en el que aparecen sujetas las cuerdas, y rematados con motivos decorativos similares en forma de voluta.

En definitiva, y, a tenor de lo que hemos venido apuntando hasta aquí, parece como si estos ejemplares hubieran tomado modelos procedentes de entornos iconográficos más que literarios y, desde luego, no necesariamente organológicos ni vinculados a una praxis musical directamente sonora. La implantación de corrientes humanistas en España explicaría que las imágenes que forman parte de este estudio sean similares a las que aparecen en multitud de ejemplares conservados en obras de arte occidentales con posterioridad al siglo XV, con la especificidad de que los personajes que aparecen tañéndolos pertenecen al ámbito religioso (ángeles y rey David). Este detalle permite relativizar el carácter “humanista” de tales imágenes, y hace recordar que, en las épocas de auge de esa corriente, el País Vasco se mantenía muy apegado a usos anteriores pero que, aún así, aunque fuera de manera fragmentaria, las influencias del humanismo también llegaron a la imagen musical.

2.5.1.11.3. Laúdes

Es el grupo de instrumentos pertenecientes a la categoría de los cordófonos compuestos en los que la caja de resonancia puede adoptar diferentes formas y que disponen de un mástil sobre el que discurren las cuerdas. Los distintos tipos que adopta el resonador son en definitiva los que configuran la tipología de cada instrumento musical. La técnica de ejecución también es variable, pudiendo ser pulsados directamente con los dedos o frotados mediante la acción de un arco. En nuestra colección se han incorporado un total de 11 tipologías distintas de instrumentos pertenecientes a este subgrupo de cordófonos con mango, que además es el más numeroso (en cuanto al número de especímenes estudiados) del grupo de los cordófonos. En términos porcentuales este grupo supone casi el 16% del total estudiado, cifra nada desdeñable cuando nos encontramos con una notable variedad de instrumentos musicales.

2.5.1.11.3.1. ‘Rabel’

El rabel es un cordófono del grupo de los laúdes que a diferencia de otros instrumentos pertenecientes a esta misma categoría está formado por una caja y un mástil confeccionados

109 -En este último caso, el elevado número de cuerdas es otro de los aspectos que hacen considerar esta tabla fuera de las cronologías que indicaba en su día el Departamento de Catalogación del citado Museo

en una sola pieza. El fondo es abombado, de forma similar a la de los laúdes y el contorno de la caja tiene frecuentemente forma de pera, si bien, puede presentar otras formas, como por ejemplo la de pala. El cuerpo del instrumento se va angostando progresivamente desde el extremo inferior de la caja hasta el clavijero. La tabla de armonía suele disponer de un oído o tornavoz en forma de roseta calada, aunque también se da la tipología de oídos en forma de “C” o “D”. Sobre la tabla de armonía puede presentar un pequeño puente recto o ligeramente curvado. En el extremo inferior de la tabla de armonía dispone de una varilla-cordal de forma rectangular, sistema de sujeción que oscila con el que consiste en un botón situado en la parte inferior de la caja de resonancia en el que van atadas la o las cuerdas. El número de cuerdas también es variable, pudiendo disponer de dos o tres órdenes sencillos e ir aumentando progresivamente el número, generalmente hasta un total de cinco cuerdas. La forma del clavijero más habitual es la que tiene forma de hoz (rematado en ocasiones con tallas de cabeza humanas o de animales) o rectangular e inclinado hacia atrás en ángulo recto con respecto al batidor. El diapasón, por lo general, no suele tener trastes y además puede estar a una altura algo mayor con respecto a la caja de resonancia. Las clavijas se encuentran por lo general insertadas de forma lateral. El sistema de ejecución es frotado mediante un arco y el instrumentista lo coloca sobre el hombro, aunque también puede tañerlo a la manera oriental, esto es, apoyándolo en su regazo.

Las referencias que se conservan de este instrumento vinculadas al País Vasco son escasas y en todos los casos posteriores al siglo XVI. Además, tampoco se tiene la certeza de que el empleo de términos como *rabelero*, *rabelista*, *rabiquete* o *rabel de arco*, se refieran expresamente al instrumento que se viene estudiando, sino que muy bien pudieran tratarse de términos genéricos que harían relación a todo tipo de cordófonos frotados con arco. Una de las primeras referencias al uso de este instrumento se encuentra en el sur de Navarra (territorio al que una vez más tomamos en consideración dada la proximidad y los vínculos culturales con el País Vasco), concretamente en la localidad de Tudela en el año 1507, fecha en la que se refleja en el Libro de cuentas del Archivo Municipal que se pagaron “a Sancho el rabelero....dos reales”. A partir de esta fecha y a lo largo de todo el siglo XVI se siguen consignando pagos a tañedores de “rabiquetes” o “rabeleros” en la localidad de Tudela. En el territorio de Gipuzkoa se encuentra una de las pocas referencias que existen del uso de este instrumento en la C.A.P.V., así, en 1566 hubo en Hernani, en las fiestas de San Juan, en seis días, “tanborín e Rebete y atabalero...”. En el mismo libro de cuentas del Archivo Municipal de Hernani consta que en el año 1569, el día de la Ascensión que “sirbieron Pedro de Hecheverria y Miquele el ciego, tanborín y rabete”¹¹⁰. En Lequeitio en 1571 “se dieron a dos hombres tañedores de instrumentos, tamboril e rabel de arco....470 m^{as}”¹¹¹. De estos datos se puede deducir que a diferencia de los tamborileros, principalmente, los tañedores de instrumentos de arco (rabeles) no eran músicos con plaza fija a cargo del municipio, sino que sus servicios eran contratados

110 -Donostia, José Antonio de, *Historia de las danzas de Guipuzcoa, de sus melodías antiguas y sus versos. Instrumentos musicales del pueblo vasco*, Editorial Icharopena, Zarauz, 1969, p. 82.

111 -Archivo Municipal de Lequeitio.

para ocasiones puntuales, generalmente para fiestas patronales de carácter civil o profano. También es de suponer que estos músicos acompañarían distintas danzas o bailes y que marcharían siguiendo el cortejo festivo o la procesión religiosa. El hecho de que este instrumento vaya asociado a su interpretación en desfiles y cortejos (tanto religiosos como civiles) nos hace pensar que el sistema de ejecución tendría que ser indefectiblemente a la manera occidental o en posición horizontal, esto es, con el extremo inferior de la caja de resonancia apoyada en el hombro o sobre el pecho del instrumentista. La posición oriental o vertical es la que adopta el rabé o rabec morisco que presenta características morfológicas similares al europeo, pero con una tabla de armonía dividida en dos mitades (la superior de madera y la inferior de pergamino) y cuyo sistema de ejecución, con el extremo inferior apoyado en la pierna o en el regazo imposibilita su interpretación al mismo tiempo que se camina o deambula.

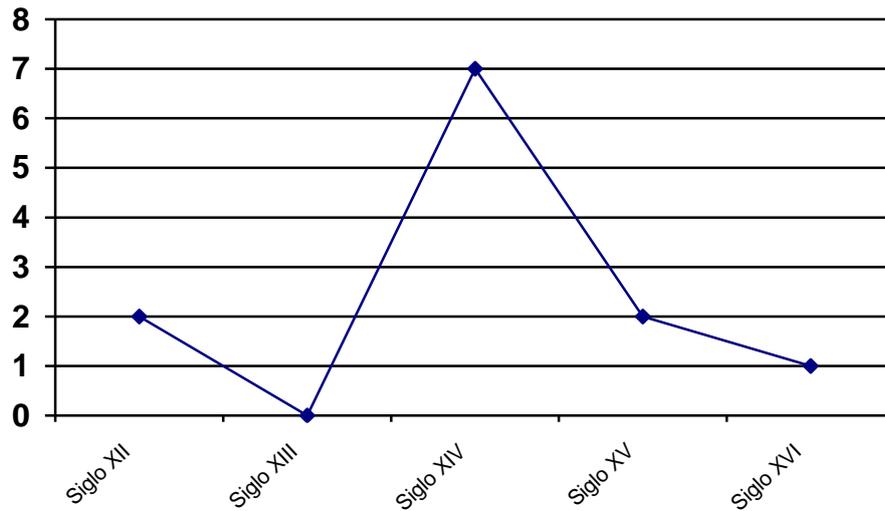
Una de las primeras representaciones iconográficas del rabel en posición horizontal en la Península Ibérica es la que aparece en el Salterio Catalán de 1050¹¹² y en los capiteles del Claustro del Monasterio de Santa María l'Estany (Catalunya) hacia 1133. A partir del siglo XIV las localizaciones se hallan más diversificadas por todo el territorio, destacando por lo que a nuestros intereses se refiere, las conservadas en Navarra en la Catedral de Pamplona, (actualmente en el Museo Provincial de Pamplona) concretamente las pinturas atribuidas a Juan Oliver (ca. 1330) tañido por una juglaresa, o el representado en el tímpano de la puerta del refectorio de la catedral tañido por un juglar¹¹³. También es destacable, por la proximidad con el territorio estudiado, la talla que se conserva en la localidad navarra de Estella en la portada de la Parroquia de San Miguel, en este caso tañido por un rey músico¹¹⁴.

En el catálogo de iconografía musical en el País Vasco, los primeros ejemplares que hemos localizado datan de finales del siglo XII y, como se puede apreciar en el cuadro significativo, su número asciende progresivamente hasta el siglo XIV que se podría decir que es el punto álgido a partir del cual y hasta el límite cronológico de este estudio (finales del siglo XVI), va a ir disminuyendo progresivamente. Porcentualmente, una vez computados los datos, nos ofrecen como resultado que un 16% de las imágenes estudiadas del 'rabel' pertenece al siglo XII para desaparecer en la siguiente centuria, mientras que en el siglo XIV llegan hasta el 58 %. El 16% del total estudiado se da en el siglo XV y un 8 % en el siglo XVI. En el caso de confirmarse estas dataciones y, a falta de confrontar estos resultados con los obtenidos por otras investigaciones que se están efectuando en otros territorios limítrofes, se puede afirmar que el ejemplar de Pedruzo (ficha 471), fechado a finales del siglo XII, y el de Fruiz (ficha 232), muy posiblemente sean unas de las primeras representaciones escultóricas que se conservan de este instrumento en la Península Ibérica.

112 -Salterio Catalán (c. 1050) Biblioteca Nacional de París, MS Lat. 11550, fol. 7v.

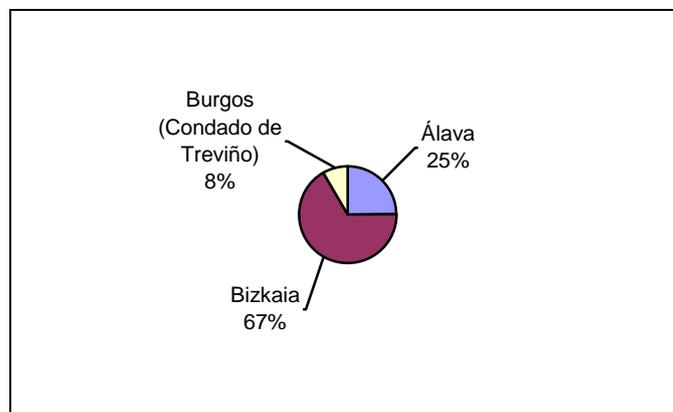
113 -Fernández-Ladreda, Clara, "Iconografía musical de la Catedral de Pamplona", *Música en la Catedral de Pamplona*, 4, Capilla de Música, (1985), pp. 5- 34.

114 -Alonso y García del Pulgar, Tomás; Napal Oteiza, Ángel, "Iconografía musical de Navarra. Merindad de Estella-1, *Cuadernos de Sección. Folklore*, 4 (1991), pp. 125-166.



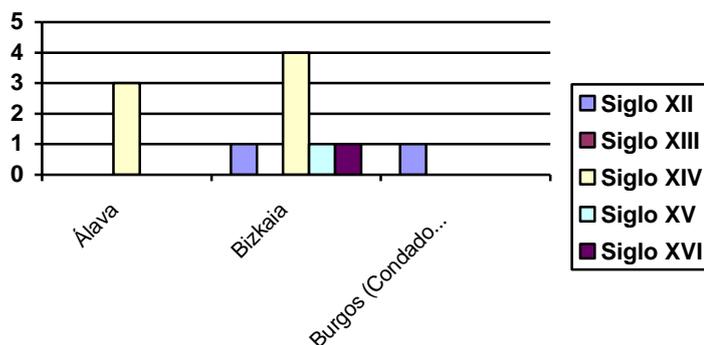
El número de ejemplares pues, que hemos localizado en la C.A.P.V. y que responderían a la tipología del 'rabel' asciende a un total de 12, cantidad que si se pone en relación con el total de los cordófonos pertenecientes al grupo de los laúdes supone el 11.4% y el 6,6% con respecto al grupo de los cordófonos en general.

El reparto en lo que se refiere a la actual distribución político-geográfica de la C.A.P.V. de las imágenes estudiadas se distribuye, tal y como se puede apreciar en el siguiente gráfico de tal manera que en esta ocasión es en la provincia de Bizkaia donde se localiza la mayor parte del total localizado. A continuación, le sigue el T. H. de Álava con tres ejemplares y un ítem procedente del Condado de Treviño y conservado en el momento en el que se realizó el trabajo de campo en el Despacho Presidencial de la Diputación de Burgos. Destaca el hecho de que en el Territorio Histórico de Gipuzkoa no se halla conservado ninguna representación de este instrumento, así como que en esta ocasión sea en la provincia vizcaína donde se hayan localizado la mayor parte de rabeles conservados en el País Vasco. Las causas pueden ser debidas a múltiples factores, pero parece ponerse de manifiesto el hecho de que el 'rabel' era un instrumento aceptado en términos visuales por la población vizcaína entre los siglos XII-XVI.

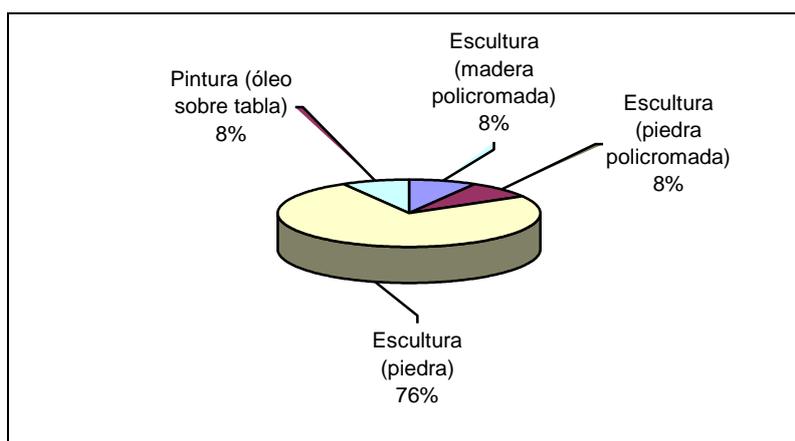


Los resultados que se obtienen al poner en relación los territorios históricos en los que se han localizado, así como su datación no ofrecen datos significativos, con la salvedad de que la

mayor parte de los ítems estudiados se concentran en Álava y Bizkaia datándose casi el 60 % del total en el siglo XIV.



En lo que se refiere al tipo de soporte en el que se han plasmado los 'rabeles' localizados se puede observar en el cuadro significativo cómo es principalmente la escultura en piedra (policromada y sin policromar) con un 84% del total el medio más empleado por los artistas a la hora de fijar dicho instrumento.



La forma que tiene la caja de los instrumentos estudiados es en su mayoría periforme (7 ítems), si bien, en algunos casos no resulta fácil poder distinguir con claridad su contorno. En tres de los ejemplares la caja tiene contorno ligeramente ovalado y en otros dos la caja es muy estrecha, adoptando una forma similar a la que más adelante adquirirán los 'pochette' o violines de bolsillo. Sin embargo, en todos los ejemplares en los que se puede observar dicho detalle, el fondo de la caja de resonancia es abombado. De igual modo, en todos los casos estudiados, el instrumento aparentemente parece formar una sola pieza, esto es, la caja y el mástil no son elementos independientes, sino que el resonador se va angostando a medida que se aproxima al extremo en el que se encuentra el clavijero. En definitiva, éste ha sido el rasgo que ha permitido poder esclarecer el instrumento musical que se hallaba representado en cada uno de los casos. No obstante, y en contraste con lo que se ha señalado anteriormente en relación a la morfología de este instrumento, en el catálogo no se encuentra ningún ejemplar en el que el

mástil o batidor se encuentre a una mayor altura con respecto a la tabla de armonía, sino que en todos los casos, ambas piezas parecen hallarse al mismo nivel. En los casos en los que se han representado las cuerdas (8) su número oscila desde 1 hasta 4 órdenes, si bien, se incluye un ejemplar en el que se advierten tres dobles cuerdas (ficha 333). Precisamente, los dos instrumentos que se conservan en Fruiz (ficha 232) y Pedruzo (ficha 471) fechados en el siglo XII, disponen de una y dos cuerdas respectivamente. Esto parecería ser congruente con la evolución organológica del instrumento, cuyos primeros ejemplares disponían de una o dos cuerdas, aumentando su número en las centurias siguientes. Sin embargo, en nuestra colección se consignan un total de tres ejemplares que datan de los siglos XIV y XV que disponen también de dos cuerdas (fichas 418, 551 y 559). El clavijero, que como se explicó más arriba suele adoptar una posición ligeramente inclinada hacia atrás con respecto al mástil, o formando una hoz o forma de voluta, en los ejemplares conservados en el País Vasco se observa que estas formas mencionadas también aparecen representadas, pero también lo hacen otras que son más habituales en instrumentos del grupo de las 'violas'. Así, por ejemplo, en los dos instrumentos fechados en el siglo XII, los clavijeros presentan formas muy similares, pero en modo alguno inclinados hacia atrás, sino al mismo nivel que el batidor y la caja de resonancia, presentando además forma de punta o de hoja. En los dos ejemplares que se encuentran en la Cruz de Durango (fichas 179-180), la forma del clavijero parece que se ajusta más a criterios estéticos que a un intento por reproducir detalles de un instrumento musical del mundo real, de modo tal que, en ambos casos, los clavijeros son circulares y con unos relieves que muestran una flor o la disposición de los rayos solares. En el resto de los ejemplares en los que se ha conservado o representado dicho elemento del instrumento se encuentra inclinado hacia atrás pero, en este caso también con distintas variantes. Así, por ejemplo, en dos de ellos aparecen en el extremo del clavijero unas tallas que tienen forma de cabeza de león o humana (fichas 333 y 551). En el ejemplar conservado en Lekeitio (ficha 383), el clavijero está inclinado hacia atrás y con forma de voluta. En el resto de los casos que se incluyen en el catálogo, el clavijero tiene forma rectangular y está inclinado hacia atrás formando un ángulo recto con respecto a la caja de resonancia del instrumento, de modo similar al de los laúdes y las mandoras. Por último, en las fichas 89 y 559 el clavijero no se ha representado o se ha perdido por tratarse de una talla escultórica.

Las clavijas, en los casos en los que se han representado, esto es, en seis de los ejemplares, se encuentran frontalmente en los dos ejemplares fechados en el siglo XII y, de forma lateral, en los restantes. Esto muy posiblemente tenga que ver con la tosca factura de los ejemplares datados en el siglo XII, ya que el 'rabel' dispone de clavijas laterales en un clavijero inclinado hacia atrás. Estas dos características morfológicas que posee este instrumento son alteradas en los ejemplares de datación más antigua, pero se ponen de relieve en las tallas de más cuidada factura, tal y como se puede observar en los ejemplares conservados en la catedral de Santa María de Vitoria (s. XIV), en la balaustrada de la parroquia de Santa María de Ondarroa (s. XV) o en la parroquia de Santa María de Lekeitio (s. XVI).

El fondo de la caja de resonancia, tal y como se advertía en la tipología característica de este instrumento, tiene forma abombada, con excepción nuevamente de los dos ejemplares más antiguos conservados en los que, a pesar de tratarse de esculturas, la tosquedad con que han sido tallados impide apreciar el dorso del instrumento. A estos dos casos hay que añadir el conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (ficha 89), dado que en este caso se trata de una obra pictórica en la que el instrumento se presenta frontalmente.

El sistema de sujeción de las cuerdas no aparece en el 50% de las imágenes, concretamente en seis de los ítems. En tres ejemplares aparece un botón o tornillo situado en el extremo inferior de la caja de resonancia y en el que se sujetan la o las cuerdas. Finalmente, en tres de los instrumentos estudiados se ha representado una varilla o puente de forma rectangular y un botón de modo similar a los anteriores situado también en el extremo inferior de la caja de resonancia.

En ninguna de las representaciones localizadas del 'rabel' en la C.A.P.V. se han representado trastes en el mástil, lo que vendría a confirmar la mayoría de los estudios realizados sobre este instrumento y en los que se hacía hincapié en la inexistencia de dichos elementos, frente a otros cordófonos occidentales con mástil coetáneos en los que sí hacen acto de presencia.

Los oídos o tornavoces que generalmente suele presentar en la tabla de armonía aparecen únicamente en dos de los instrumentos que hemos incluido en nuestra colección; en el del retablo de Lekeitio (ficha 383) se observa un oído o tornavoz de forma circular en el centro de la tabla de armonía y en el de Bilbao (ficha 89) dos oídos o tornavoces de forma circular también situados en los dos extremos de la tabla acústica. El resto, esto es, más del 90 % del total estudiado no dispone de dichos elementos.

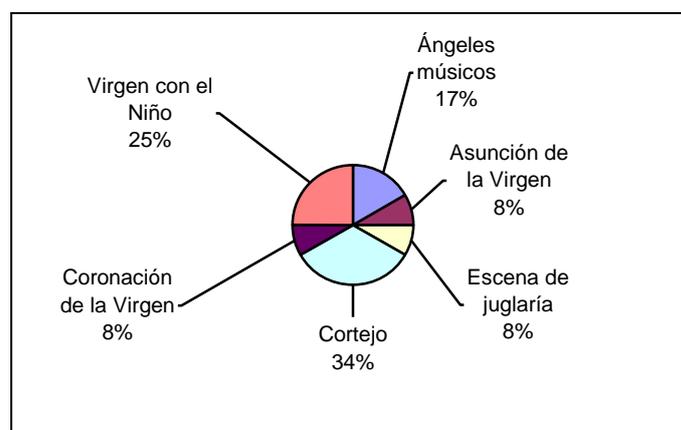
En todos los casos el sistema de sujeción con el que se han representado es el que se conoce como tañido a la manera occidental, es decir, con el extremo inferior de la caja de resonancia apoyada a la altura del hombro o en el pecho del instrumentista, con excepción del de Laguardia/Biasteri (ficha 331), en el que el tallista lo muestra en el momento de afinar el instrumento, por lo que no es posible señalar con certeza su sistema de ejecución ni de sujeción. Como señalábamos anteriormente esta forma de sujeción distingue nuestros ejemplares del rabel morisco o rabab árabe, posiblemente porque no fuera conocido en términos visuales o incluso en la música práctica en nuestro territorio. Estos datos difieren de los que se obtienen en otros estudios, como en el trabajo de Jordi Ballester en relación a la iconografía musical en la Corona de Aragón, en el que más del 70 % de los ejemplares obtenidos responden a dicha tipología. En ninguna de las representaciones del 'rabel' de nuestra colección se observa que sean tañidos a la manera oriental ni que la tabla armónica aparezca dividida en dos mitades¹¹⁵.

115 -Ballester, Jordi, "Iconografía musical en la pintura gótica catalano-aragonesa", *Revista de Musicología*, 16/6 (1993), pp. 3276-3277.

Ballester, Jordi, "Influencias del rebec europeo sobre el rabel hispánico a finales de la Edad Media en la Corona de Aragón", *Anuario Musical*, 60 (2005), pp. 21-26.

El arco, en los casos en los que se presenta (10) tiene una forma ligeramente curvada y de dimensiones proporcionadas al tamaño del instrumento. En todos los casos el instrumentista sujeta el arco con la mano derecha mientras que con los dedos de la mano izquierda pisa las cuerdas en el batidor del mástil del instrumento. Además, en todas las imágenes se puede apreciar que el instrumentista está de pie, con excepción de los situados en Vitoria y Laguardia/Biasteri, que aparecen sentados o arrodillados respectivamente. Este detalle viene a ratificar la elección o la predilección por el modelo europeo con su sistema de ejecución a la occidental ya que permitiría marchar o caminar al tiempo que tañer el instrumento.

Las escenas en los que se han representado estos instrumentos, como se puede observar en el gráfico que incluimos a continuación, presentan una notable variedad, entre las que destacan por el número de ejemplares las escenas de ángeles músicos, la Virgen con el Niño y cortejos. El resto de escenas en las que se ha localizado el 'rabel' con un menor número de ejemplares son: Asunción, Coronación de la Virgen, Trinidad y músicos. Como se puede observar, el 66% de las imágenes estudiadas corresponden a escenas religiosas, predominantemente pertenecientes al Nuevo Testamento, pero destacan las pertenecientes a cortejos (a la que también tendríamos que añadir la escena de la juglaresa), lo que supondría casi la mitad de los ejemplares localizados.



Por último, los instrumentistas que aparecen tañendo los 'rabeles' son, tal y como se puede apreciar en el gráfico significativo, ángeles músicos en su mayoría (61%) y, músicos, juglares y juglaresas el resto (49%).

En definitiva y, a tenor de los datos expuestos y analizados anteriormente, se puede concluir que la tipología más común del 'rabel' en las representaciones en obras de arte conservadas en C.A.P.V. es la de un cordófono hecho de una sola pieza, con el clavijero inclinado hacia atrás o con forma de voluta, con dos o tres cuerdas y sin oídos ni tornavoces sobre la tabla de armonía. El instrumentista, lo tañe a la manera occidental, frotando las cuerdas mediante un arco ligeramente curvado y generalmente suele formar parte de un cortejo o marcha procesional.

2.5.1.11.3.2. 'Guitarra, medieval'

Este instrumento, perteneciente también al grupo de los cordófonos compuestos es objeto de numerosas controversias, tanto en lo referente a su origen y evolución como a sus principales características morfológicas. En este trabajo no hemos pretendido entrar en este tipo de disquisiciones, y aun cuando surgen ciertas dudas a la hora de clasificar algunos de los ejemplares que forman parte de la colección en dicho apartado, hemos optado por mantener en todo momento los criterios señalados ya en su día en la traducción y adaptación al español de la Lista de instrumentos musicales de Terence Ford¹¹⁶.

De este modo, clasificamos como 'guitarra, medieval', todo aquel cordófono que dispone de una caja de resonancia abombada o ligeramente abombada y que a su vez puede presentar múltiples formas (tal y como se verá más adelante). El mástil, con respecto al tamaño de la caja de resonancia, no es demasiado grande y en algunos casos tiene trastes, pero apenas se puede diferenciar de la caja de resonancia. En algunos ejemplares tardíos, a partir del siglo XV principalmente, la caja de resonancia puede tener un contorno con un estrechamiento en la parte central, de modo similar a las vihuelas, con los aros bajos y un mínimo abombamiento en la espalda. El clavijero puede finalizar en una talla de cabeza de animal o humana, pero también los hay rectangulares, en forma de hoz, o ligeramente inclinados hacia atrás con respecto al batidor. El número de cuerdas no suele superar los cuatro o cinco órdenes y son por lo general sencillos. En la tabla de armonía puede tener oídos o tornavoces en ambos extremos o presentar un oído central de forma circular en el centro que, en muchas ocasiones, tiene adornos o taraceas. Estos adornos tampoco son extraños en el contorno de la tabla de armonía. Las cuerdas van sujetas en la mayor parte de los casos en una varilla-cordal de forma rectangular que iría encolada sobre la tabla de armonía, pero también observamos otras tipologías en las que las cuerdas se sujetan de modo similar a las violas en el extremo inferior de la caja de resonancia mediante un botón o tornillo. El sistema de ejecución es en todos los casos pulsado directamente con los dedos o mediante una púa o plectro.

Son bastante numerosas las referencias documentales que nos han llegado en relación al término "guitarra", generalmente asociadas a las principales cortes, fundamentalmente, en lo que se refiere a la península ibérica, a la catalanoaragonesa, la castellana o la navarra. Sin embargo, mantenemos grandes reservas en cuanto a que estas citas estén haciendo referencia al instrumento al que hemos descrito morfológicamente más arriba, dado que el término "guitarra" bien pudiera estar refiriéndose de forma genérica a todo cordófono de cuerda pulsada. De toda esta documentación se desprende que los ministriles de guitarra eran bastante numerosos en las cortes de la península ibérica de los siglos XIV y XV, así, en la contaduría del rey de Navarra Carlos III el Noble se conserva un recibo fechado el dos de febrero de 1405 como pago a Hans de Loge y a Johan de Palencia, ministriles del rey de Castilla, el uno tañedor de guitarra y el otro de laúd, quienes acreditan haber recibido seis

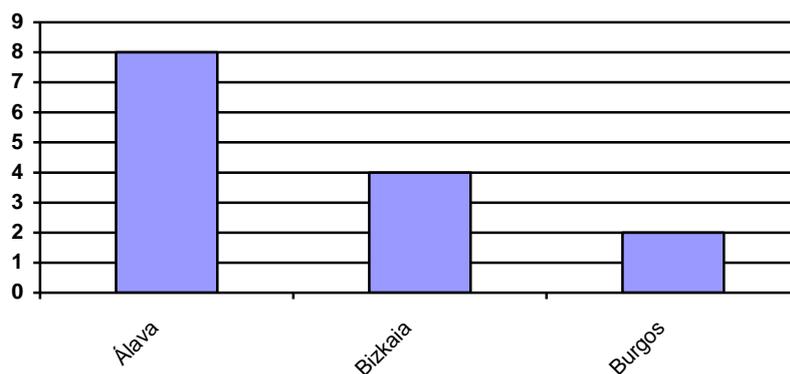
116 -Ford, Terence, *Lista de instrumentos de música occidentales. Anotada desde un punto de vista iconográfico*, traducción y adaptación de Koldo Ríos Álvaro, Cuadernos de Documentación Musical, AEDOM, Madrid, 1999.

florines concedidos por la reina Leonor, hecho que se repetiría tres días después. Este mismo rey mandó pagar 28 libras el 30 de Abril de 1414 en la ciudad de Olite a Alfonso Carrión y a Martín de Toledo, todos ellos guitarristas. En la localidad de Estella, muy próxima a la provincia de Álava (que en esta época pertenecía al reino de Navarra), así como en Puente la Reina, se hicieron dos pagos entre enero y octubre de 1414 a “Alfonso de Pennyafiel, tocador de guitarra del Maestre de Santiago”¹¹⁷. El trasiego de músicos entre las cortes anteriormente citadas parece ser que era habitual, así como el envío de ciertos ministriles a modo de regalo o como agradecimiento por causas diversas, fundamentalmente entre los reinos de Castilla y Navarra a comienzos del siglo XV, entre Carlos III el Noble y Juan II de Castilla, monarcas que mantuvieron cordiales relaciones muy posiblemente por el matrimonio del rey navarro con la hermana del castellano. Ramón Menéndez Pidal ¹¹⁸ muestra su sorpresa al observar el alto número de guitarristas que figuran en los libros de cuentas de la corte castellana bajo el mandato de Juan II por “lo mucho que entre los juglares palaciegos abundan los guitarristas”. Es significativo que muchos de los nombres que menciona aparecen también entre la documentación conservada relativa a la corte navarra y catalanoaragonesa: Alfonso de Peñafiel, Juan de Palencia, Martín de Toledo, Alonso de Carrión, Rodrigo..., lo que vendría a corroborar la idea expuesta más arriba en la que aludía a la enorme circulación que tuvieron los ministriles (concretamente los “guitarreros”) en las distintas cortes de la península ibérica.

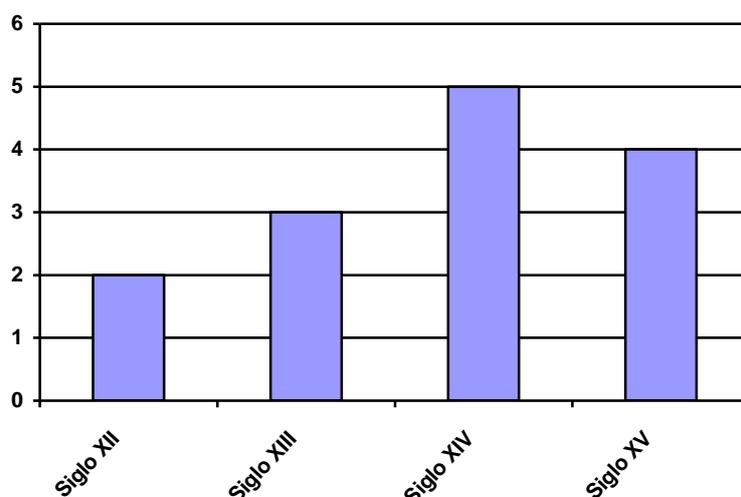
En el catálogo de iconografía musical del País Vasco hemos incluido un total de catorce ejemplares que han sido catalogados, no sin ciertas reservas, como representaciones de la ‘guitarra, medieval’, lo que representa el 2,1% del total estudiado. En relación al grupo de los laúdes la cifra asciende hasta el 13,3%. Los ejemplares estudiados se encuentran localizados en su mayor parte en el sur del territorio, en la provincia de Álava, con más del 50% por ciento del total estudiado, a los que tenemos que sumar dos ejemplares conservados en la provincia de Burgos, uno de ellos actualmente en la Diputación de Burgos procedente de la localidad treviñesa de Añastro y el otro en Pedruzo (Condado de Treviño). Como se puede apreciar en el gráfico significativo que se adjunta a continuación no se ha localizado ningún ejemplar de este instrumento en el territorio guipuzcoano.

117 -Anglés, Higinio, *Historia de la Música Medieval en Navarra*, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1970, p. 122.

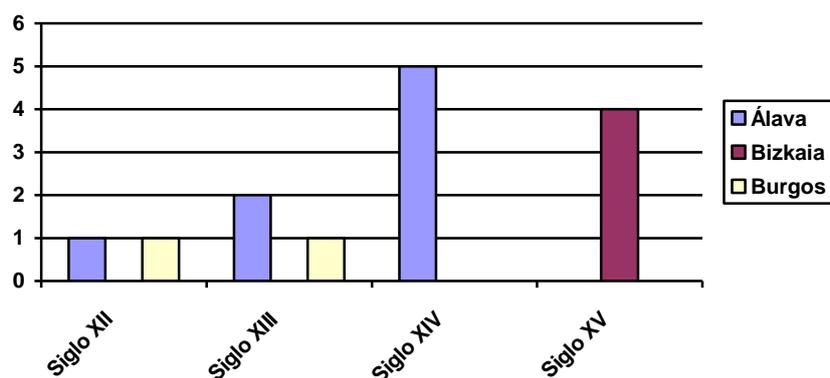
118 -Menéndez, Pidal, Ramón, *Poesía Juglaresca y Juglares: aspectos de la Historia Literaria y Cultural de España*, Espasa Calpe, Madrid, 1969, p 33.



La datación de los ítems estudiados de la 'guitarra, medieval' conservados en el territorio, tal y como se desprende de los datos obtenidos a partir del gráfico significativo que adjuntamos a continuación, ofrece un aumento progresivo desde el siglo XII hasta el siglo XV, centuria a partir de la cual su número de representaciones comienza a decrecer. Posiblemente esto tenga que ver con la fijación de otros instrumentos que acabarían por imponerse, tales como: la 'vihuela de péñola' o la 'guitarra' propiamente dicha.



La combinación de los datos que hacen referencia a la datación de los ejemplares obtenidos con el Territorio Histórico en el que se encuentran, nos ofrece unos resultados que resultan llamativos en lo que se refiere al siglo XV. En efecto, a esta centuria corresponden ejemplares que hemos localizado en el territorio vizcaíno, mientras que a las centurias anteriores (siglos XII-XIV) pertenecen el resto de ejemplares que se encuentran todos ellos en el territorio alavés (a los que tendríamos que sumar los dos ejemplares conservados en la provincia de Burgos). Sin tener otros datos que nos permitan comparar estos resultados, podría pensarse que la introducción de la 'guitarra, medieval' en el País Vasco se introdujo desde el Sur, a partir del siglo XII, en dirección Norte, siendo precisamente en la zona septentrional donde llegaría más tarde, posiblemente cuando ya su uso sería prácticamente residual.



El contorno de las cajas de resonancia presenta en líneas generales tres formas características: periforme (ocho ejemplares), ovalada (cuatro) y triangular (dos). En cuanto a los ejemplares que tienen caja de resonancia de forma ovalada tenemos que destacar que dos de ellos son los ejemplares más antiguos localizados, fechados uno en el siglo XII y otro en el siglo XIII. Los otros dos ejemplares corresponden a los siglos XIV (ficha 589) y XV (ficha 126). También resultan llamativos los ejemplares que se han catalogado como ‘guitarra, medieval’ con caja de resonancia de forma triangular. Son los que se encuentran en Peñacerrada-Urizaharra (s. XIII) y la de Vitoria-Gasteiz (s. XIV), fichas 475 y 576 respectivamente. En ambos casos, es muy posible que la forma de la caja de resonancia que, por otro lado resulta muy poco frecuente desde un punto de vista iconográfico, pueda deberse más a un esquematismo estilístico por parte del artista antes que a una descripción más o menos detallada de un determinado tipo de cordófono. Sin embargo, el 57% del total presentan una caja de contorno periforme, que parece ser la morfología tipo de este instrumento en nuestra colección. En ninguno de ellos se aprecian las escotaduras o estrechamiento de forma aguitarrada que presentarán estos cordófonos cuando aparezca la ‘guitarra’ propiamente dicha, con excepción del ejemplar conservado en Ondarroa (ficha 422) que muestra un ligerísimo angostamiento en la parte superior de la caja de resonancia.

El hecho de que con excepción de la ficha 129 en la Diputación de Burgos, todos los ejemplares conservados estén realizados en escultura de piedra, impide poder afirmar si el mástil es una pieza independiente con respecto a la caja o no. En principio no contamos con ningún dato como para poder confirmar este extremo, si bien, en principio, y siempre a tenor de los estudios publicados al respecto, todo apunta a que el mástil y la caja de resonancia conformarían una sola pieza. En todos los casos en los que ha sido posible poder apreciarlo, el fondo de la caja de resonancia es abombado o ligeramente abombado. En este sentido destacan por su extremado abombamiento dos de los ejemplares más antiguos que se han localizado y que corresponden a los conservados en Peñacerrada-Urizaharra y Lezama (Álava), ambos del siglo XIII.

El clavijero, del mismo modo que la caja de resonancia, adopta una gran variedad de formas: en forma de hoz rematado con una cabeza de animal (fichas 129 y 570), en forma de

hoz pero sin remate añadido (ficha 571), circular (ficha 126), rectangular y ligeramente curvado hacia atrás (fichas 198, 473 y 556). En forma de pala (ficha 392), rectangular recto (fichas 421, 422 y 477) y rectangular rematado con una cabeza antropomórfica (fichas 585 y 589). En uno de los ejemplares carece de dicho elemento debido entre otros factores a la mala conservación de la pieza, es el caso de la figura del cortejo de Ondarroa (ficha 419). Observamos pues, que, a diferencia de la caja de resonancia, no nos encontramos con una tipología definida para el clavijero de este instrumento, sino que más bien parece adoptar la de otros especímenes. No obstante, si nos abstraemos de las diferentes angulaciones y remates que presenta esta pieza, sí que parece que sea la forma rectangular con ocho ejemplares la que predomine en este cordófono. Las clavijas se han representado tan solo en seis de los ejemplares, siendo frontales y de forma circular, como en el caso de Bilbao, o con forma de palometa en los conservados en Vitoria-Gasteiz.

Las cuerdas del instrumento aparecen representadas en trece de los catorce ejemplares estudiados, observándose también una gran variedad en cuanto a su número se refiere. Así, por ejemplo, hemos localizado tres ítems en los que se han representado dos cuerdas, un único ejemplar en el que dispone de tres cuerdas, cinco ejemplares que tienen cuatro cuerdas y, por último, otros cuatro ítems en los que se han contabilizado cuatro cuerdas dobles. Los ejemplares que datan del siglo XII son precisamente los que disponen tan solo de dos cuerdas o de ninguna. Los instrumentos que cuentan con un total de cuatro órdenes dobles se hallan todos en Vitoria-Gasteiz (Catedral de Santa María y en la Iglesia de San Miguel) y están fechados en el siglo XIV.

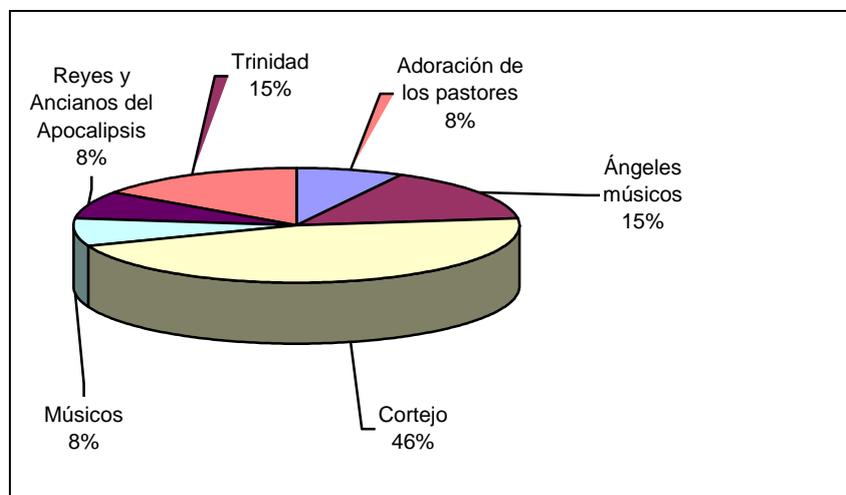
El tipo de sujeción de las cuerdas, así como la existencia o no de puente o varilla cordal sobre la tabla de armonía aparece representado en nueve de los catorce ejemplares localizados. El sistema de sujeción es también muy variado, predominando el que se localiza en el extremo inferior de la caja de resonancia con un total de seis representaciones, en dos de las cuales se aprecia con absoluta claridad el botón o tornillo en los que van atadas las cuerdas. Además, en dos de los ejemplares aparece un puente de forma rectangular sobre la tabla de armonía (fichas 127 y 570), así como un ejemplar en el que se ha tallado un puente de forma arqueada, similar al de la familia de los violines, como es el caso conservado en Vitoria-Gasteiz (ficha 556) tañido por una juglaresa y datado en el siglo XIV. Por último, se conservan tres ejemplares en los que se ha representado la característica varilla-cordal de forma rectangular, similar al de las guitarras actuales, encontrándose todos ellos en las tallas que forman parte del cortejo de Ondarroa (fichas 419, 421 y 422).

De los catorce ejemplares estudiados, tan solo se presenta el oído o tornavoz en uno de ellos, precisamente en el que se ha empleado como soporte la pintura (óleo sobre tabla) procedente de Añastro y actualmente depositado en la Diputación de Burgos. En este caso el tornavoz tiene forma circular y presenta taraceas que parecen conformar la estrella de David. En uno de los ejemplares que se conservan en la iglesia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz se puede apreciar cómo el contorno de la silueta de la caja de resonancia dispone de una serie de taraceas o adornos de forma ovalada. En ninguno de los ejemplares localizados se han

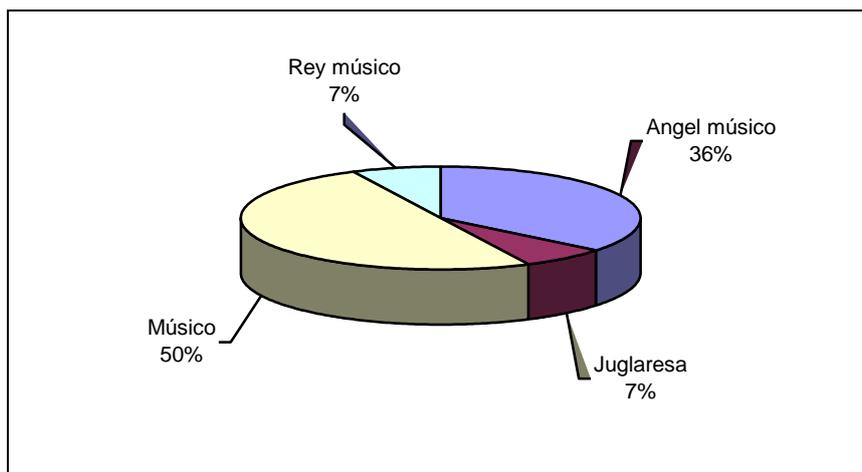
representado trastes en el mástil, con excepción del conservado en Burgos (ficha 129) en el que se ha trazado una línea que posiblemente serviría como guía para el instrumentista y que coincide con el centro del diapasón.

En todos los casos el instrumentista pulsa las cuerdas directamente con los dedos de la mano derecha, con excepción del conservado en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz en el que se conserva una púa o plectro que muy posiblemente sostendría entre los dedos índice y pulgar. De igual modo los dedos de la mano izquierda de todos los instrumentistas se encuentran pisando las cuerdas en el batidor del instrumento. Es significativa la postura que adopta la juglaresa que se conserva en el dintel de la portada de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz (ficha 556) que pasa el brazo derecho por la parte inferior de la caja de resonancia y no por la superior, como sería lo habitual. En todos los casos los intérpretes apoyan el instrumento a la altura del pecho, con excepción de los ejemplares más antiguos, los de Elburgo-Burgelu, Lezama y Pedruzo (fichas 198, 392 y 473), en los que aparece apoyado a la altura de la cintura o apoyado en el regazo.

Las escenas en las que aparece representada la 'guitarra, medieval' son, tal y como se puede apreciar en el gráfico que ofrecemos a continuación, muy variadas, destacando por su alto porcentaje, aquellas que se encuentran fuera del ámbito religioso, como es el caso de los músicos y de los guitarristas que forman parte de un cortejo civil, y que alcanzan el 54% del total. El resto, con cifras más reducidas se encuentra en distintas escenas pertenecientes tanto al Nuevo como al Antiguo Testamento.



Los instrumentistas que se encuentran tañendo la 'guitarra medieval', de igual modo que se ha señalado para las escenas, son en su mayoría (casi el 60% del total) músicos: juglares o ministriles, e incluso una juglaresa, que se enmarcan en el ámbito de la música civil. Por otro lado, destacan los ángeles músicos, con casi el 15% y una sola representación de un anciano o rey músico.



En resumen, la tipología de la 'guitarra, medieval' que forma parte del catálogo de iconografía musical en el País Vasco responde a las siguientes características: es un cordófono que dispone de una caja de resonancia de contorno periforme y el fondo abombado o ligeramente abombado, el mástil no dispone de trastes y finaliza en un clavijero en forma rectangular y ligeramente inclinado hacia atrás o en forma de hoz y rematado con una talla de cabeza humana o de animal, el número de cuerdas oscila de dos a cuatro órdenes y en todos los casos el instrumento se presenta pulsado directamente con los dedos de la mano derecha del instrumentista. Por último, señalar que en su gran mayoría los instrumentistas de este cordófono se encuentran en escenas pertenecientes al ámbito civil.

2.5.1.11.3.3. 'Laúd'

El 'laúd' es un cordófono pulsado, provisto de una caja de resonancia con el fondo abombado y un mástil independiente. Las cuerdas, cuyo número ha variado a lo largo de los tiempos, tal y como se verá a continuación, se tensan paralelas al plano que forman el resonador y el mástil, y van sujetas en un puente-cordal. Suele presentar dobles cuerdas y en algunas ocasiones con la prima simple. Se tocaba con una púa o plectro hasta ca. 1450, fecha a partir de la cual se tañía directamente con los dedos. Sobre la tabla de armonía suele presentar una roseta ornamentada a modo de oído o tornavoz. Dispone de trastes en el batidor. A partir de ca. 1400 el fondo de la caja de resonancia está realizado mediante costillas independientes. El clavijero es de forma rectangular e inclinado hacia atrás formando un ángulo recto.

Como es sabido, organológicamente distinguimos entre el laúd árabe, que es el que penetra en Europa a través de la Península Ibérica, del que se configura a partir de éste en el siglo XV y que conocemos como el laúd clásico europeo, que presenta morfológicamente las características que hemos venido apuntando anteriormente. Así, por ejemplo, presenta ya una caja de resonancia de contorno almendrado y las duelas o costillas que conforman su fondo abombado. Al igual que su predecesor dispone de un clavijero inclinado hacia atrás formando ángulo recto con respecto al resonador.

El uso del laúd en el País Vasco está atestiguado de manera desigual, y no es posible establecer una cronología definitiva porque restan aún numerosos estudios de fuentes por hacer. En la Corte de Navarra aparece una de las primeras referencias que de dicho instrumento se tiene en el entorno del territorio en la que se señala el nombramiento de "sonadores de órganos, arpa y laud a favor de los hermanos Esperambou"¹¹⁹. En esta misma corte, por señalar una referencia vecina a los límites de geográficos de este estudio, alcanzaron gran notoriedad por su arte en tañer el 'laúd' ministriles como Jordana, localizado en Tudela hacia 1392, y Sancho de Echalecu hacia 1420¹²⁰. El Padre Donostia, en relación a la capilla musical de Carlos III el Noble, rey de Navarra, señala la intervención de un laudista de procedencia vasca: "entre muchos nombres extranjeros aparecen algunos vascos: Ancho de Echalecu a quien el rey costeó un laud (1424)"¹²¹. La mayor parte de las referencias literarias a ese instrumento (o a instrumentos de su familia) que se han podido conocer se refieren a épocas que sobrepasan la cronología de este trabajo, como por ejemplo, el acta municipal que rinde constancia de la contratación de un músico por la capilla de Bilbao debido a que sabía "tañer archilaúd y otros instrumentos" (Arch. Municipal de Bilbao, Libros de Acuerdos, 31 de mayo de 1726, fol. 60v-61v). En general, como es un instrumento ajeno al ámbito eclesiástico y

119 -Anglés, Higinio, *Historia de la Música Medieval en Navarra*, (Obra Póstuma), Dip. Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1970.

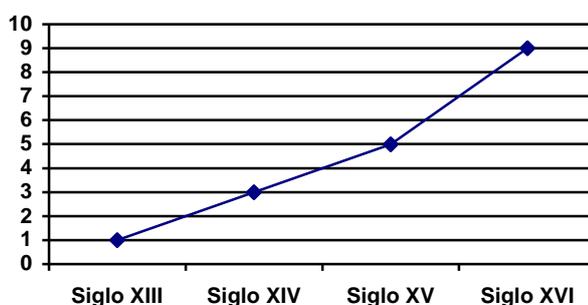
120 -Ibídem

121 -Donostia, Jose Antonio de, *Música y músicos en el País Vasco*, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, San Sebastián, 1951, p. 56.

municipal, resulta difícil de documentar, aunque sea presumible su amplia difusión por todo el territorio vasco también a medida en que avance la cronología.

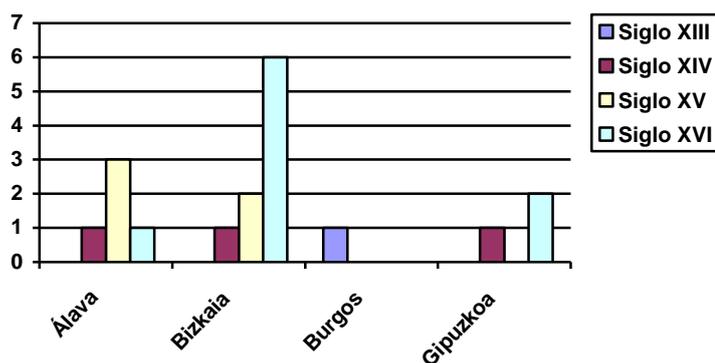
De las imágenes de cordófonos compuestos que hemos localizado en el País Vasco destaca por el número de ejemplares recogidos en este estudio el 'laúd', con el dieciocho por ciento de los instrumentos pertenecientes a dicha categoría. Estas imágenes se encuentran desigualmente repartidas por los tres Territorios Históricos que conforman la C.A.P.V., pero, a diferencia de lo que sucede con otros tipos instrumentales, en lo que a este apartado se refiere la curva se invierte. De este modo, tal y como se puede apreciar en el gráfico que se adjunta a continuación, observamos que es en Bizkaia donde se conserva más de la mitad del repertorio. Le sigue, con más del treinta por ciento, el territorio de Álava, y, por último, Gipuzkoa, que no llega a la cuarta parte del total estudiado. Para conseguir una explicación para esta anómala y desigual distribución, probablemente tengamos que recurrir a estudiar otros campos, en los que, bien por razón de la distribución de temas, personajes, u otros, en los que poder basarse para comprender la gran fortuna del tipo 'laúd' en Bizkaia, un instrumento que no aparece referenciado en fuentes literarias de esa procedencia ni indicado en ningún otro material musicológico.

Por lo que respecta a la datación de los ejemplares conservados y, a diferencia del apartado anterior, desde el siglo XIII hasta el XVI se mantiene una gradación ascendente en el tiempo respecto a la correlación entre la frecuencia de imágenes de laúdes y su datación. Efectivamente, la primera representación que se conserva en la C.A.P.V. de dicho instrumento data de mediados del siglo XIII, y a partir de ahí, los artistas lo representaron en distintos soportes y escenas, aumentando progresivamente hasta llegar al siglo XVI. Aunque el límite cronológico de este trabajo se encuentra en el final del siglo XVI, hemos podido comprobar durante la realización del trabajo de campo cómo en los siglos XVII y XVIII las representaciones de dicho instrumento son prácticamente inexistentes. En este caso, por tanto, podemos avanzar que parece existir una correlación clara entre la historia general del instrumento en la Península Ibérica, y aún en Europa, y su correspondiente representación iconográfica en el País Vasco.



Ya hemos significado que es precisamente en el territorio de Bizkaia en donde se conserva el mayor número de imágenes del tipo 'laúd', con 10 representaciones que suponen

más del 50% del total estudiado (52,6%), datándose la mayor parte en el siglo XVI. La primera representación data del siglo XIII y procede del retablo de la Parroquia de San Andrés de Añastro (Condado de Treviño, Burgos); en el momento en el que se realizó el trabajo de campo había sido trasladado al despacho presidencial de la Excelentísima Diputación de Burgos. El resto de representaciones localizadas, como se puede apreciar el gráfico adjunto, no presenta cantidades reseñables. Es en el territorio de Gipuzkoa donde se encuentra el menor número de ejemplares localizados de dicho instrumento, concretamente tres, lo que supone el dieciséis por ciento de las representaciones de laúdes conservadas.

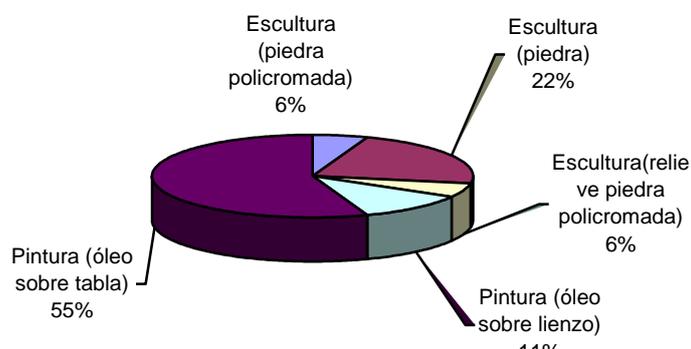


En lo que se refiere al medio de soporte empleado, cabe destacar que a diferencia de otras representaciones de temática musical, en el caso del 'laúd' observamos que del total estudiado en el territorio el sesenta y seis por ciento se encuentran en obras pictóricas, siendo el mayor número de ellas las que se conservan sobre tabla. El resto se presenta en obras artísticas escultóricas, siendo la piedra sin policromar la que alcanza un mayor porcentaje. En el gráfico que adjuntamos más abajo se pueden apreciar los distintos medios empleados y su distribución porcentual.

El hecho de que el mayor número de representaciones del 'laúd' se hallen en obras pictóricas, tanto en tabla como sobre lienzo, se puede explicar por qué de los nueve ítems localizados, seis de ellos se encuentran conservados en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, que corresponde con obras adquiridas en el último siglo y de muy diversa procedencia. Además, tampoco se puede obviar que la representación de dicho instrumento en obras escultóricas exige un alto grado de pericia además de un conocimiento más o menos exhaustivo del instrumento "real". De igual modo, tampoco se puede pasar por alto el hecho de que la escasa plasmación de este instrumento en obras plásticas escultóricas fundamentalmente pueda obedecer al desconocimiento que de él se tenía en el País Vasco, así como al hecho de que el 'laúd' se daba en ambientes cortesanos. La representación que de él hacen los artistas en las portadas y relieves de los edificios religiosos tiene que guardar relación con la adopción de programas y modelos foráneos, de ahí que en casi todos los casos que se han conservado en el territorio carezcan de partes indispensables o simplemente se haya reproducido un arquetipo.

Por otro lado, también tenemos que señalar que la elevada presencia de ítems del 'laúd' en Bizkaia obedece precisamente a que el 60% de ellos se encuentran en el Museo de Bellas

Artes de Bilbao y que estas obras pictóricas como hemos comentado anteriormente son de procedencia foránea, por lo que no podemos adscribirlas en puridad con dicho Territorio Histórico.



A partir del estudio morfológico de los ejemplares que se han incorporado en el catálogo podemos observar que todos ellos poseen un resonador abombado, si bien en algunos casos ha sido el resto de “piezas” lo que nos ha permitido identificarlo como dicho instrumento, ya que el artista lo presenta de forma frontal (en las representaciones pictóricas) o sin detallar (en el caso de la escultura).

Las costillas o duelas del fondo han sido representadas únicamente en dos ejemplares, concretamente en los conservados en Aizarna (ficha nº 4) y en Bilbao (ficha nº 120), y su número, aunque no puedan distinguirse todas, oscila entre ocho y trece duelas. En estos dos casos, el instrumento se presenta con el intérprete de espaldas, pudiendo distinguirse que se trata de dicho instrumento precisamente por su característico fondo abombado y las costillas. Los dos ejemplares datan de mediados del siglo XVI, por lo que la presencia de las costillas se corresponde con la evolución del instrumento a lo largo de la historia.

El contorno de la caja de resonancia es en todos los casos almendrado, con excepción de Ozaeta y Burgos (fichas 466 y 130) que presentan un contorno ovalado y casi circular. En el primer caso probablemente debido al soporte empleado y a la ubicación en la que se halla (pintura sobre piedra), y en el segundo, porque es una de las primeras representaciones que de dicho instrumento se conservan de dicho instrumento en la Península Ibérica y el trazo del artista era bastante esquemático y con claras influencias mudéjares. El ejemplar conservado en Deba (ficha 159), resulta llamativo dado que parece como si el tallista que intervino en la ejecución de la talla hubiese pretendido representar el punto de unión entre la caja de resonancia y la tabla de armonía. Este punto de unión entre ambas piezas del instrumento se realizaba con el encolamiento de tela, seda o pergamino.

El número de cuerdas, en los casos en los que se han representado con cierta precisión y pueden distinguirse, oscila entre los dos órdenes simples hasta los seis órdenes de dobles cuerdas. Sin embargo, la tipología que aparece representada en un mayor número de casos, concretamente en cinco de los ejemplares localizados, es el que presenta un total de cinco dobles cuerdas. Además, también aparecen otros tipos que presentan seis cuerdas simples (en tres ítems), cuatro dobles cuerdas (en un caso) y cuatro cuerdas (también en un solo ejemplar).

En ninguno de los casos hemos podido comprobar la existencia de once cuerdas, ni de una cuerda simple que sería la encargada de realizar la parte melódica.

En siete de los dieciocho ítems se presentan uno o varios oídos o tornavoces sobre la tabla de armonía, con forma circular, y destaca, por los ricos adornos y taraceas en forma de estrella de seis puntas que la rellenan, así como por el hecho de presentar un segundo tornavoz de similares características pero de menor tamaño en el extremo superior de la tabla de armonía, el ejemplar conservado en Burgos (ficha 130), que es, precisamente, el de mayor antigüedad de las representaciones localizadas, pero, sobre todo, el de elaboración más sofisticada y calidad artística más destacable.

En el cincuenta por ciento de los ejemplares se presenta una varilla o puente-cordal sobre la tabla de armonía. En los restantes ejemplares las cuerdas van sujetas en la parte inferior de la caja de resonancia mediante un tornillo o, simplemente, no se ha representado el sistema de sujeción. En dos de los casos estudiados resulta imposible precisarlo, dada la perspectiva desde la que el artista compuso su imagen.

En once de los ítems estudiados, el mástil presenta una forma alargada con respecto a la caja de resonancia. En este trabajo hemos podido comprobar que los ejemplares de mástil corto son todos pertenecientes a los siglos XIII y XIV. En siete de los casos recogidos se representan los trastes, que en todos los casos oscila entre siete y ocho “casillas” o “semitonos”. Resulta llamativo el ejemplar que se representa en Aizarna (ficha 4), donde, además, se puede apreciar el envés del mástil y su forma torneada o redondeada, así como que los trastes, probablemente de tripa, se hallan sujetos alrededor del mástil y no encastrados o empotrados dentro de la madera.

El clavijero presenta en todos los casos forma rectangular y se encuentra formando un ángulo recto con respecto al mástil, con excepción del ejemplar conservado en Ozaeta (Álava) que presenta un clavijero en forma de hoz rematado con una cabeza de animal (ficha 466) y que muy posiblemente se deba a una corrupción de la forma habitual de esta pieza del instrumento o a un desconocimiento del instrumento real por parte del tallista. En dos casos el ángulo es de 80° aproximadamente. Las clavijas, en los ejemplares en los que se han representado, se hallan siempre en los laterales del clavijero, tanto en uno como en los dos lados, presentando generalmente forma de palometa pero también otras, como en la llamativa pieza procedente de Aizarna (ficha 4) que tiene forma de trébol.

En lo que se refiere al sistema de ejecución, en los casos en los que se ha representado, resulta destacable que, en todos los casos, con excepción del conservado en Laguardia/Biasteri (ficha 331) que puntea las cuerdas mediante una púa o plectro que sujeta el instrumentista entre los dedos índice y pulgar de la mano derecha, los instrumentos son pulsados directamente con los dedos de la mano derecha, incluido el ejemplar fechado en el siglo XIII. En dos de los ejemplares, concretamente los que se encuentran en Ozaeta y Orduña (fichas 466 y 459), se puede advertir que, frente a lo que plantean actualmente en distintos trabajos músicos tañedores del laúd, no sólo se apoya el dedo meñique, sino también el anular

e incluso el corazón sobre la tabla de armonía. Los dedos de la mano izquierda aparecen situados sobre el batidor del mástil en posición de pisar las cuerdas.

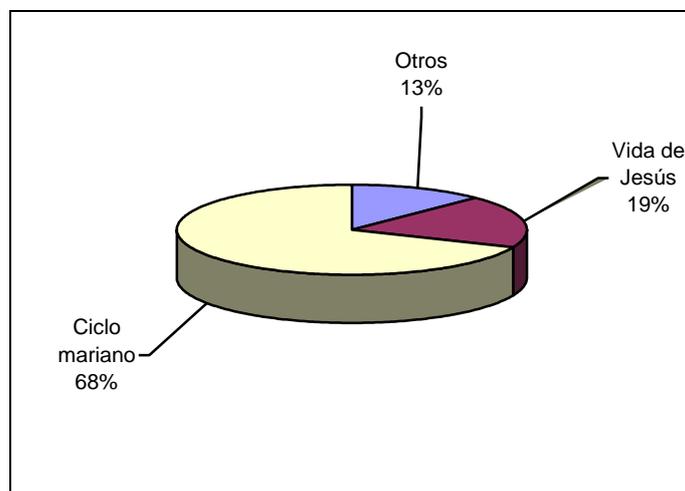
En cuanto a la forma en que se sujeta el instrumento, en el cincuenta por ciento de los casos, el eje del instrumento se eleva en la parte del clavijero, manteniéndose la caja de resonancia en una posición inferior. El ejemplar conservado en Salvatierra / Agurain (ficha 495), en el que el “instrumentista” lo sujeta por el mástil, está en relación con el resto de figuras alegóricas que se presentan en los demás capiteles de las columnas de la nave central, y es, sin duda, un caso en el que, por la desproporción entre la figura humana y la del instrumento, puede asegurarse que no se hizo una representación realista. En otro de los ejemplares estudiados, ubicado en La Puebla de la Barca (ficha 292), el instrumentista apoya la caja de resonancia sobre el muslo de la pierna derecha, que será la forma habitual de tañerlo en el continente europeo a partir de los siglos XV y XVI. Los ejemplares que se han localizado en la geografía vasca son apoyados directamente contra el pecho e incluso apoyados a la altura de la cadera.

Las escenas en las que se ha representado el ‘laúd’ son, como se puede apreciar en el gráfico que se ofrece a continuación de muy diversa tipología. Sin embargo, se puede observar que todas ellas pertenecen al ámbito religioso, con excepción de los dos ‘laúdes’ representados en la Arquitectura Fantástica conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (fichas nº 110 y 111).

Escenas en las que aparece representado el ‘laúd’	Porcentaje
Virgen con el Niño	21%
Ángeles músicos	21%
Escena de cortejo	10%
Anuncio a los pastores	5%
Asunción	5%
Coronación de la Virgen	5%
Fantástica	5%
Las Bodas de Caná	5%
Anunciación	5%
Trinidad	5%
María Lactans	5%
San Pedro	5%

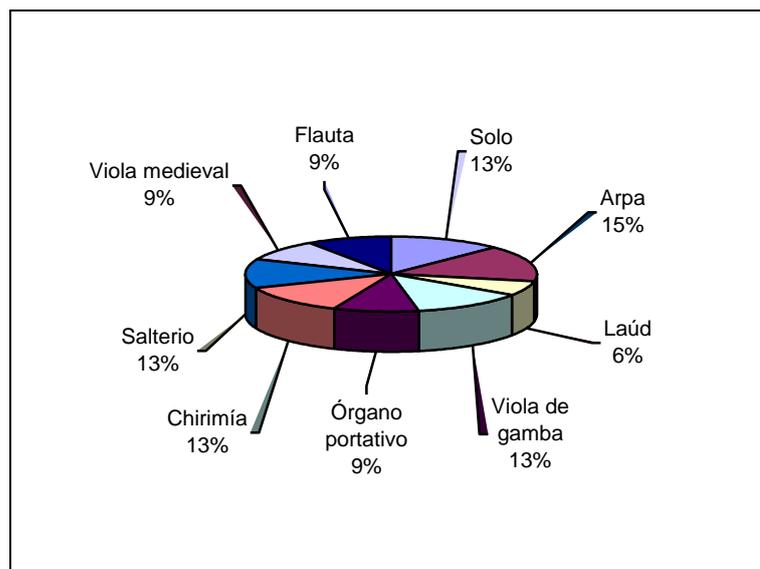
Las escenas religiosas en que aparece algún ‘laúd’ pueden dividirse en tres grandes categorías: las pertenecientes al ciclo mariano, las que pertenecen a la vida de Jesús y otras. Se comprende que exista cierta correlación entre el tipo de escena y el instrumentista que

aparece tocando: las escenas pertenecientes al ciclo mariológico, por ejemplo, suelen tener como laudista a algún ángel músico. Como se puede apreciar en el siguiente gráfico, casi el 70% de los ejemplares aparecen en escenas religiosas que narran aspectos relacionados con el tema mariano, y un 20% pertenece a escenas del ciclo de la vida de Jesús.



Los intérpretes que aparecen representados tañendo el 'laúd', independientemente del tipo de escena en la que se hallen, son en su gran mayoría ángeles músicos, con más del 80% por ciento del total estudiado, y juglares o músicos instrumentistas, en tres casos. En uno de estos últimos, el instrumento aparece apoyado en el suelo, es decir, sin intérprete, pero junto a un juglar que se presenta de pie junto a una pareja en actitud amorosa en la "Arquitectura fantástica" de Hans Vredeman de Vries del Museo de BB. AA. de Bilbao (ficha 111).

Finalmente, las "agrupaciones instrumentales" en las que aparece incorporado el 'laúd' presentan también una gran diversidad de plantillas, lo que podría hacer pensar que dicho instrumento encontraba fácil acomodo en cualquier conjunto musical. Esto es comprensible, al no existir en las fechas en las que se enmarca este estudio plantillas "estándar" de agrupaciones instrumentales. En dos casos, el 'laúd' se presenta de forma aislada, y en otro aparece asociado al canto junto a un ángel cantor que sujeta unas partituras musicales. El resto ofrece diversas combinaciones en las que aparece junto al 'arpa', la 'chirimía', la 'viola de gamba' y el 'salterio', que son las asociaciones que aparecen en un mayor número de ocasiones, tal y como se puede observar en el gráfico que ofrecemos a continuación. Además, hay que señalar la función que parece cumplir en ciertos ítems, en los que se presenta como instrumento acompañante de cantores, de las cuales hemos contabilizado a lo largo de este estudio un total de seis representaciones.



En definitiva, se puede señalar que el tipo de 'laúd' que se ha representado en las diferentes manifestaciones artísticas hasta 1600 y que se ha conservado en el País Vasco responde a las siguientes características morfológicas: tiene cinco dobles cuerdas, un oído de forma circular sobre la tabla de armonía así como una varilla-cordal de forma rectangular. La caja de resonancia presenta contorno almendrado y el mástil es relativamente alargado con respecto a ésta, disponiendo de un total de siete trastes. El clavijero presenta forma rectangular y dispone de clavijas laterales. El instrumentista –generalmente un ángel músico- pulsa las cuerdas directamente con los dedos de la mano derecha. Las escenas en las que se representa están asociadas al ciclo mariológico y el laúd aparece acompañado de otros instrumentos, de una gran diversidad, siendo más frecuentes cordófonos y aerófonos.

2.5.1.11.3.4. 'Mandora'

El instrumento tiene, siempre a partir de la iconografía musical, una caja de resonancia abombada o ligeramente abombada y con distintas formas, siendo más habitual la periforme o de contorno almendrado. El mástil y la caja, a diferencia del laúd, forman una sola entidad orgánica, pero en los ejemplares representados a partir del siglo XIV se observa ya que el mástil es una pieza independiente. La tabla de armonía, en un principio, era de piel, por lo que no disponía de varilla-cordal, sino que las cuerdas se sujetaban en el extremo inferior de la caja de resonancia. Según se avanza en la Baja Edad Media la tabla de armonía se elaboró también con una pieza de madera, de tal modo que se le pudo añadir un puente sobre ella. El fondo de la caja a finales de la Edad Media también se confeccionó con duelas a modo de costillas de forma similar al laúd. El clavijero suele adoptar la forma de hoz rematado con una talla de cabeza de animal o formando un ángulo recto con respecto a la caja de resonancia. Las clavijas, por lo general, son laterales. El número de cuerdas oscila entre tres y cuatro órdenes simples, siendo pulsadas directamente con los dedos. Básicamente se trata de un laúd de sonido agudo.

La representación más antigua de este instrumento procedente de la Península Ibérica se encuentra actualmente en la Biblioteca Morgan de Nueva York (ms. 644) en el Beato ilustrado de Magius (950 ca.) del Monasterio de San Miguel de Escalada.

En la documentación escrita de las distintas cortes de la Península Ibérica no queda constancia de que se haga uso del término "mandora", por lo que Lamaña aventuró que el término "llaüt guitarrench" podría estar haciendo referencia al instrumento que se ha venido describiendo hasta aquí, sin embargo, esta hipótesis no puede ser confirmada a partir del estado actual de las investigaciones musicológicas¹²². En este sentido, tenemos que señalar que tampoco nos ha llegado ninguna referencia a este instrumento en sus múltiples acepciones en la documentación relativa a los límites geográficos de este trabajo.

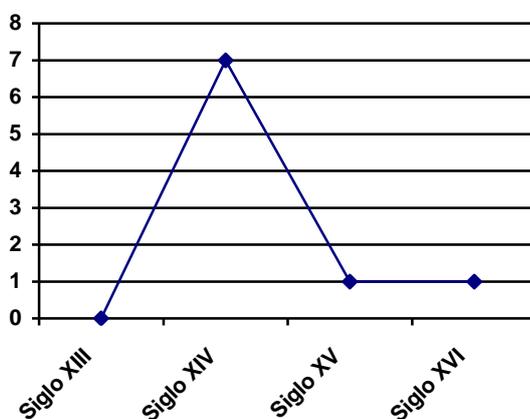
En nuestro catálogo de iconografía musical en el País Vasco hemos incluido un total de nueve representaciones que responden a las características organológicas que hemos venido describiendo en los párrafos anteriores. No obstante, es conveniente mantener ciertas reservas en cuanto a la adscripción de algunos de ellos, dado que no resulta fácil poder distinguirlos de los instrumentos que aparecen catalogados como 'guitarra, medieval'.

Evidentemente, no se trata de una cantidad considerable, si se pone en relación con otros grupos instrumentales que se han tratado ya en este estudio, pero sí que lo es al compararlo con los resultados que ofrecen otros trabajos que, como el en tantas ocasiones citado de Rosario Álvarez¹²³, incluyen referencias a este instrumento.

122 -Lamaña, Josep Maria, "Los instrumentos musicales en la España renacentista", *Miscellanea Barcinonensia*, 39, Barcelona, (1974), p. 103.

123 -Álvarez Martínez, María del Rosario, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la edad media: los cordófonos*, 2 vols., Tesis Doctoral, Universidad de Madrid, 1982.

En relación con el total del grupo de los laúdes, las representaciones que hemos localizado de la ‘mandora’ en la C.A.P.V. alcanzan el 8,5% del total. De ellas, tal y como se puede apreciar en el cuadro significativo, el 77,7% están fechadas en el siglo XIV, datándose las restantes en los siglos XV y XVI. A diferencia de otros cordófonos, se puede observar que la horquilla en la que se hicieron representar estos instrumentos es muy pequeña, prácticamente en dos centurias, lo que podría explicar la práctica inexistencia de referencias a este instrumento en fuentes escritas en los tres Territorios Históricos. Además, la datación de los ejemplares localizados guarda relación con lo que sabemos de la historia y evolución del instrumento que señala que en el siglo XV su uso era muy restringido a causa de su baja sonoridad, tal y como lo refleja Johannes Tinctoris en 1476 cuando se hallaba en la corte de Fernando I de Nápoles: “el uso de la ghiterna es rarísimo a causa de su tenue sonido”¹²⁴.

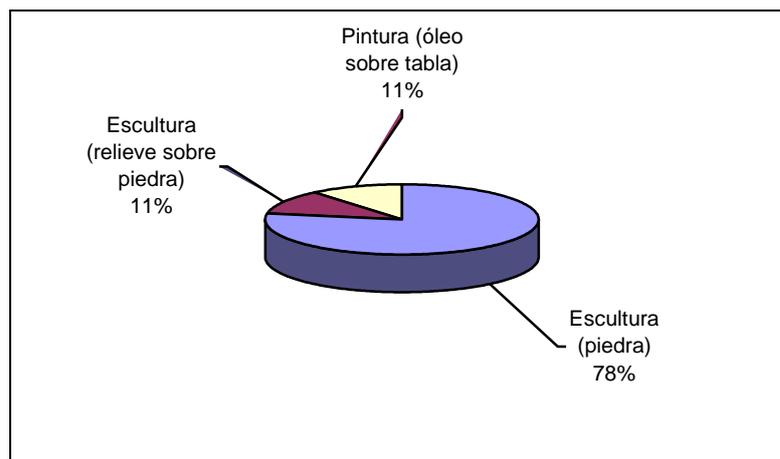


Por otro lado, la localización de estos instrumentos, como se aprecia en el siguiente gráfico, nos ofrece unos resultados que son congruentes con los que se vienen analizando en torno a la iconografía musical en el País Vasco en su conjunto, esto es, la mitad de los ejemplares se conservan en la zona meridional del territorio, mientras que en las provincias septentrionales, se reparten casi a partes iguales el resto de representaciones musicales de la ‘mandora’.

Representaciones de la ‘mandora’ en el País Vasco	
Territorio Histórico	Porcentaje
Álava	44,4%
Bizkaia	33,3%
Gipuzkoa	22,2%

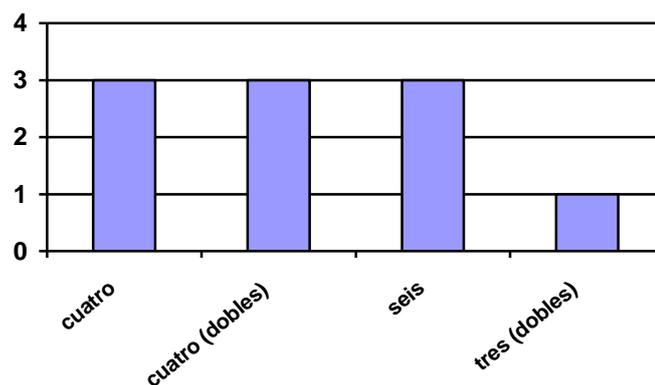
124 -Lamaña, Josep Maria, “Los instrumentos musicales en la España renacentista”, *Miscellanea Barcinonensia*, 39, Barcelona, (1974), p. 103.

Esta proporcionalidad de los datos estudiados se altera cuando se analiza el tipo de soporte o medio empleado en el que se confeccionaron, así, como se puede apreciar en el gráfico significativo, casi el 80% del total son esculturas en piedra (una de ellas policromada), mientras que tan solo se ha conservado un ejemplar en una pintura sobre tabla y otra en un relieve.



Precisamente, debido al tipo de soporte empleado, resulta de todo punto imposible poder indicar si el mástil del instrumento es independiente con respecto a la caja de resonancia. Ésta presenta diversas formas, tal y como indicábamos anteriormente, destacando por el número de representaciones halladas las que adoptan un contorno periforme (75%), mientras que el resto, tres ítems, presentan una caja de resonancia de forma ovalada. En todos los casos el fondo de la caja de resonancia es abombado, no apreciándose en ninguno de los ejemplares estudiados la presencia de duelas a modo de costillas para su ensamblaje.

El número de cuerdas que tienen estos instrumentos, en aquellos casos en los que se han representado (en todos menos en dos ejemplares) oscila, como se puede observar en el gráfico adjunto, entre cuatro (de orden sencillo o doble) con el 50% del total y las seis y tres dobles cuerdas (éste último grupo con un solo ejemplar). La discriminación entre órdenes sencillos o dobles la hemos efectuado en aquellos casos en los que se ha conservado el clavijero, pieza que, por otra parte, es la que en peor estado de conservación se ha constatado en el trabajo de campo.



El tipo de clavijero varía también según los ejemplares estudiados, siendo más frecuentes los que tienen forma rectangular e inclinados en ángulo recto con respecto al batidor y los curvados y rematados con una talla de cabeza de animal. Además, con una única representación se ha localizado un clavijero de forma circular y otro rectangular con una ligera inclinación con respecto al mástil del instrumento. Las clavijas, en aquellos ejemplares en los que se han representado son laterales y en forma circular o de palometa. En lo que se refiere al batidor, en ninguno de los ejemplares estudiados hemos advertido la presencia de trastes.

Tipos de clavijero de las 'mandoras' conservadas en el País Vasco	
Curvado y rematado con una talla	37%
Curvado en ángulo recto	37%
Rectangular	13%
Circular	13%

El sistema de sujeción de las cuerdas de las mandoras localizadas pertenece principalmente a una sola tipología, ya que con excepción de cuatro ejemplares en los que no se ha representado, en todos los demás las cuerdas van sujetas en un botón o tornillo situado en el extremo inferior de la caja de resonancia. Además, en cuatro de ellos se ha representado un puente de forma rectangular situado en el extremo inferior de la tabla de armonía. En cuanto al sistema de ejecución que emplean los instrumentistas que se representan tañendo la 'mandora', resulta destacable que, con excepción de un ejemplar que no aparece en el momento de ser tocado, sino que el intérprete lo muestra del revés (Vitoria-Gasteiz, ficha 550), el 25% es pulsado directamente con los dedos de la mano derecha, y un 67% emplea una púa o plectro que sostiene entre los dedos pulgar e índice de la mano derecha. En todos los casos (con excepción del señalado anteriormente), el instrumentista pisa las cuerdas en el batidor con

los dedos de la mano izquierda. La forma de sujetarlo es similar en todos los casos, esto es, apoyando a la altura del pecho el fondo de la caja de resonancia.

Las escenas en que se han localizado las representaciones de este instrumento presentan una relativa variedad; por un lado están las que pertenecen al ciclo mariano con un 44 % del total, destacando la escena de la Coronación de la Virgen con un total de tres representaciones, le sigue con un 33% las escenas que reproducen conciertos angélicos o ángeles músicos. Finalmente, con un porcentaje mucho menor (11%), es decir, con una sola representación, se encuentran las escenas de la Trinidad y otra que hemos catalogado como “puramente musical” en la que aparecen varios monjes músicos.

Los instrumentistas que aparecen representados tañendo este cordófono son, en un 84% del total localizado, ángeles músicos y, el resto con una sola representación, un monje músico y un músico o juglar. Se observa pues, cómo este instrumento aparece estrechamente relacionado con las escenas religiosas y muy en particular con los ángeles músicos. Posiblemente, el hecho de que este instrumento aparezca en una cronología tan concreta como el siglo XIV, y formando parte de la angeología, pueda deberse a ese intento por mostrar la mayor diversidad instrumental en este tipo de escenas y que no guarde relación con el mayor o menor uso que se le diera a este instrumento en la geografía vasca. La tipología de este instrumento, a partir de los ítems que hemos localizado, responde a un instrumento cuya caja de resonancia y el mástil parecen formar una sola pieza, y que tiene el fondo de la caja abombado. El mástil, con respecto a la caja de resonancia, no tiene una gran longitud y carece de trastes, finalizando en un clavijero curvado hacia atrás y rematado con una talla de cabeza de animal. Sobre la tabla de armonía no dispone de oídos o tornavoces, presentando en algunos casos un puente de forma rectangular y sujetando las cuerdas en un botón o tornillo en un extremo inferior de la caja de resonancia. El instrumentista tipo es un ángel músico que tañe las cuerdas con una púa o plectro que sostiene entre los dedos de la mano derecha.

2.5.1.11.3.5. ‘Viola de gamba’

La viola de gamba es un cordófono frotado que tiene, concretamente a partir del siglo XV, unos rasgos característicos perfectamente definidos, como son: la caja de resonancia presenta un contorno con estrangulamiento en la parte central y hombros caídos, el fondo es plano mientras que la tabla de armonía tiene un ligero abombamiento, las escotaduras son muy pronunciadas, el mástil es recto y está provisto de un total de siete trastes, tiene un puente ligeramente arqueado sobre la tabla de armonía a la altura de la parte inferior de las escotaduras, seis cuerdas (de tripa) y un clavijero con clavijas laterales y en muchas ocasiones rematado con una talla de cabeza humana. Coincidiendo con el apogeo de la música renacentista se dieron tres modelos de viola de gamba formando así una familia (*consort*) de distinto tamaño que correspondían a la tesitura de las diferentes voces humanas¹²⁵.

125 -Woodfield, Ian, *The Early History of the Viol*, Cambridge University Press, 1988, pp. 99-102.

En la península ibérica son bastante numerosas las referencias documentales que se conservan de este instrumento, fundamentalmente en obras literarias, pero con muy diversas acepciones, como 'vihuela de arco', que es como aparece citada entre la relación de bienes en el "Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan" (s. XV).

En la C.A.P.V., y en las fechas en las que se enmarca este trabajo, no se ha conservado ninguna referencia escrita en torno a este instrumento, ni tampoco en fechas posteriores a 1600. La inexistencia de fuentes documentales escritas en torno a la 'viola de gamba' induce a pensar que la práctica de este cordófono no se produjo o tuvo un escaso arraigo en este territorio. Como explicaremos a continuación, el hecho de que en nuestro trabajo de campo se hayan localizado representaciones en distintas obras de arte de este instrumento, no va a arrojar datos significativos que pudieran confirmar su uso en la música práctica en nuestro territorio.

Los tres ejemplares que hemos localizado suponen el 2,8% de los cordófonos del grupo de los laúdes que aparecen incluidos en nuestra colección. En todos los casos las representaciones se han realizado en pintura sobre lienzo (en dos ejemplares) y sobre tabla, y están fechadas a finales del siglo XVI. Además, aunque las dos obras en óleo sobre lienzo se hallen actualmente conservadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, su autoría hace que se tengan que poner en relación con otras latitudes bastante alejadas de la geografía vasca. Así, por ejemplo, *La Anunciación* de El Greco (ca. 1590-1600), de la cual se conservan otros dos cuadros muy similares (Museo del Prado y Museo Thyssen Bornemisza de Madrid), fue pintada en Toledo, mientras que *Las bodas de Caná* atribuida a Leandro Bassano, procede del taller veneciano de la dinastía de los Bassano, y del que se cree que pueda tratarse de una copia del conservado en el Louvre atribuido a Leandro Bassano¹²⁶. Por último, el tercer ejemplar conservado en la hornacina del retablo de La Puebla de Labarca y en el que, a tenor del resto de la composición, se observan claras influencias italianizantes. En definitiva, en los tres ejemplares que se han localizado en el País Vasco se observa que tienen en común el soporte empleado, su datación, así como influencias o conexiones directas con Italia, datos que son congruentes sobre lo que los especialistas señalan en relación al origen y evolución de este instrumento en la península ibérica así como su expansión por la península italiana debido a la conexión de los Borgia con Roma y Ferrara así como a través del reino aragonés de Nápoles¹²⁷.

Por otro lado, los tres instrumentos representados tienen grandes similitudes desde un punto de vista organológico. La caja de resonancia tiene los hombros caídos y con pronunciadas escotaduras. En la tabla de armonía dispone de un puente rectangular o ligeramente curvado en el ejemplar de Bassano y un cordal trapezoidal en la obra de El Greco. Las dos representaciones conservadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao disponen de dos oídos o tornavoces en forma de "f". Además, los tres ejemplares tienen de seis a siete trastes en el mástil y finalizan en un clavijero curvado en forma de voluta. El número de cuerdas es en

126 -Guidobaldi, Nicoletta, "Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre (IV): La peinture de la Renaissance", en *Musiciens, facteurs et théoriciens de la Renaissance, Musique-Images-Instruments, Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, (2003), pp. 193-197.

127 -Woodfield, Ian, *The Early History of the Viol*, Cambridge University Press, 1988, pp. 99-102.

los tres casos de seis órdenes simples. Las clavijas, en igual número, son laterales con respecto al mástil del instrumento. Por último, los tres ejemplares aparecen asociados con otros instrumentos, generalmente 'bajos' (de poca intensidad sonora): arpas, violas, espinetas,...

Las escenas en las que se presentan pertenecen todas al ámbito religioso: la Anunciación (ciclo mariológico), las bodas de Caná (vida de Cristo) y ángeles músicos en una hornacina en la que se conserva la talla de San Bartolomé. Los intérpretes son ángeles músicos, salvo en la pintura de Bassano donde se presenta el instrumento apoyado en un banco junto a un violín, dos chirimías, un arco y varios aerófonos que no hemos podido precisar por presentarse semiocultos.

La poca cantidad de representaciones iconográfico-musicales de este instrumento así como el hecho de que la mayoría sean de procedencia foránea, no hacen sino confirmar la posibilidad de que este instrumento no fuera conocido o simplemente no arraigase en el País Vasco dentro del marco cronológico de este trabajo.

2.5.1.11.3.6. 'Viola de rueda'

Es un cordófono compuesto que dispone de una caja de resonancia que puede adoptar diversas formas y en cuyo interior discurren varias cuerdas que son acortadas o pisadas mediante un teclado. Las cuerdas melódicas (de una a dos) atraviesan la caja del teclado mientras que otras (de dos a cuatro) van por fuera y hacen la función de pedales o bordones. En el extremo derecho de la caja tiene una manivela que acciona una rueda de madera untada en colofonía que es la que fricciona las cuerdas. Las cuerdas son acortadas para producir distintos sonidos mediante unas teclas o varillas que se hallan situadas en el extremo inferior de la caja de resonancia. Sobre la tabla de armonía puede tener o no oídos o tornavoces.

Las primeras representaciones iconográficas de este instrumento nos muestran un cordófono de grandes dimensiones que era tañido por dos intérpretes, uno de los cuales accionaba la manivela que ponía en funcionamiento la rueda que friccionaba las cuerdas mientras que el otro hacía girar unas varillas con las que se acortaba la longitud de las cuerdas. Este cordófono, de grandes proporciones y tañido por dos instrumentistas, se cataloga con el término latino de "organistrum", que es la contracción de "organum" e "instrumentum"¹²⁸, y que es el que aparece representado en las primeras reproducciones plásticas que se han conservado y que datan del siglo XII, concretamente el instrumento que se halla en la arquivolta exterior del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela (La Coruña), en un capitel de Saint Georges de Boscherville actualmente en el Museo de Rouen y en una miniatura de un manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Glasgow. En nuestra colección no se ha incluido ningún ejemplar perteneciente a esta categoría debido a que la datación de todos ellos es posterior al siglo XIII, fechas en las que el instrumento, y atendiendo siempre a las fuentes iconográficas, comenzó a reducir el tamaño de su caja, de forma que

128 -Fernández de la Cuesta, Ismael, *Historia de la música española. 1 Desde los orígenes hasta el "ars nova"*, Alianza Música, Madrid, 1983, p. 337.

podía ser tañido individualmente y en consecuencia la longitud de sus cuerdas se tuvo que acortar, por lo que emitiría sonidos más agudos que su antecesor¹²⁹. A esta tipología es a la que corresponden los ejemplares que hemos localizado en nuestro trabajo de campo.

Este instrumento ha pervivido hasta nuestros días en el folklore de algunas regiones nórdicas (Suecia), inglesas y francesas (Bretaña). En España el instrumento se ha “recuperado” en la música folklórica de Galicia y Asturias a partir de la década de los setenta. Por lo que se refiere al territorio del País Vasco no se constata ninguna referencia en las fuentes documentales escritas que hagan siquiera mención de alguno de los muy diversos nombres que adoptó este instrumento (en euskara recibe el nombre de ‘brenka’), tanto en las fechas en las que se centra nuestro estudio como en cronologías posteriores.

En el catálogo figuran cuatro instrumentos musicales que han sido catalogados como ‘violas de rueda’ y que suponen el 3,8 % del total de cordófonos del grupo de los laúdes. El ejemplar de la ficha 91, data de finales del siglo XV (datación que resulta muy cuestionable) y que debido a la ausencia de elementos organológicos imprescindibles del instrumento aparece incorporado en el grupo de los ‘instrumentos no identificados’. No obstante, todo apunta a que el autor, no con cierta impericia o desconocimiento del instrumento real, intentase plasmar una ‘viola de rueda’. Los otros tres ejemplares datan de finales del siglo XIV (fichas 354 y 318) y se localizan en Bizkaia (Lekeitio) y Álava (Laguardia/Biasteri), y otro datado en el siglo XVI que se encuentra en manos de un músico en “El festín burlesco”, Jan Mandijn (Haarlem 1500 - Amberes hacia 1560), en el Museo de BB.AA. de Bilbao (ficha 109). En el T. H. de Gipuzkoa no se ha localizado ninguna representación de este instrumento. Los tres instrumentos presentan una caja de resonancia de formas muy distintas entre sí, si bien, de todas ellas, y poniéndola en relación con otros ejemplares conservados en zonas limítrofes a la geografía vasca, la que más se ajusta a los cánones morfológicos del instrumento, es la conservada en la arquivolta de Santa María de los Reyes de Laguardia/Biasteri. En este ejemplar la caja acústica tiene contorno ovalado y el fondo ligeramente abombado. La caja del ejemplar reproducido en la tabla del Concierto Angélico de Bilbao tiene forma rectangular (similar a las que aparecen en las Cantigas de Alfonso X el Sabio). El ejemplar de Lekeitio dispone de una caja de resonancia atípica, con forma completamente circular y el fondo aparentemente plano, si bien, todo apunta a que el soporte así como el marco en el que se ha representado, influirían en la adopción de esta forma. La manivela, en los casos en los que se ha conservado, se halla a la derecha de la caja de resonancia del instrumento (es precisamente en el ejemplar de Laguardia/Biasteri donde se ha perdido). Sobre la tabla de armonía los cuatro ejemplares estudiados disponen de oídos o tornavoces (elemento que no suele detallarse en las representaciones plásticas de este instrumento) así, en el ejemplar de Bilbao observamos dos oídos de forma circular, uno en el de Laguardia/Biasteri también circular y dos en forma de “C” en el ejemplar de Lekeitio. El número de cuerdas también es similar en los tres items, de modo que los conservados en Bilbao y Laguardia/Biasteri disponen de un total de cuatro cuerdas y hasta seis órdenes en el ejemplar de Lekeitio. La rueda o disco que se halla bajo las cuerdas tan solo se hace

129 -Rault, Christian, *L'organistrum ou l'instrument des premières polyphonies écrites occidentales*, Paris, 1985, pp.39-40.

ligeramente perceptible en el ejemplar de Laguardia/Biasteri. Por último, las teclas o varillas que pisan las cuerdas aparecen también únicamente en el ejemplar de Laguardia/Biasteri, en el que tres de ellas quedan al descubierto y al menos otras tres están ocultas por los dedos del instrumentista. En todos los casos el músico está de pie y hace girar la manivela con la mano derecha mientras que con la izquierda acciona el teclado (como en Laguardia/Biasteri) o sujeta la caja de resonancia.

Dos de los instrumentistas son ángeles músicos (Bilbao y Lekeitio), mientras que el conservado en Laguardia/Biasteri es tañido por un rey músico, y en “El festín burlesco” se trata de un músico o juglar. En las fechas en las que se representaron estos instrumentos su consideración social era aún bastante elevada, o al menos así se perpetuó gracias a las representaciones artísticas. Los ángeles músicos pertenecen a sendos conciertos angélicos en los que se ha representado una gran variedad instrumental. Los ángeles músicos tañen todo tipo de instrumentos musicales a la hora de glorificar a dios y, del mismo modo que los niños, no parecen tener ningún tipo de prejuicios a la hora de tañer la gaita o la viola de rueda¹³⁰. El rey músico hace referencia a los ancianos del Apocalipsis, y el hecho de que uno de ellos aparezca tañendo este cordófono podría estar en relación con la capacidad de producir polifonía que tiene este instrumento, lo que le confería un lugar especial en los conciertos apocalípticos¹³¹. Sin embargo, en la imagen que se reproduce en el festín burlesco, observamos que esta consideración, al menos en las fechas en las que se realizó dicha tabla, había dado un giro de ciento ochenta grados, pasando a ser tañido por personas de baja condición. En efecto, es en el siglo XVI cuando la sencillez del manejo de este instrumento hizo que se hiciera cada vez más popular y que, por tanto, de ser considerado un instrumento de gran prestigio y consideración social fuese asociado con las clases de baja condición, siendo tañido por ciegos y mendigos (*viol de aveugle* en francés o vihuela de ciego en castellano).

Por último, es preciso señalar que, los cuatro ejemplares que se han conservado en el País Vasco, poco o nada tienen que ver con la música que se practicaba en este territorio en las fechas en las que se reprodujeron. Los ejemplares conservados en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, son de procedencia foránea y adquiridos a comienzos del siglo XX. El ángel músico conservado en el friso-alfiz de la parroquia de Lekeitio así como todo el concierto angélico es obra de un artista procedente posiblemente de los Países Bajos y, además, presenta un mástil y un clavijero más propios de una viola medieval que de una viola de rueda. Por último, el ejemplar en manos del rey músico conservado en la arquivolta de Laguardia/Biasteri hay que ponerlo en relación por un lado con otros ejemplares conservados en la Comunidad de Navarra (como los muy próximos de la parroquia de San Miguel de Estella) y con el hecho de que dicha portada fue mandada construir por Carlos III el Noble, rey de Navarra, para celebrar la restitución de la población de Laguardia/Biasteri por parte Juan II rey de Castilla. Además, la situación geográfica de Laguardia/Biasteri, la convertían en un lugar física y militarmente privilegiado, por lo que, el Camino de Santiago, que pasa a muy escasos

130 -Winternitz, Emanuel, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*, New Haven and London: Yale University Press, 1967, pp. 25-42.

131 -Winternitz, Emanuel, *Ibidem*, p. 39.

kilómetros de ella, pudo haber ejercido una notable influencia en la adquisición de modelos y formas que bien pudieron haber tenido su origen al otro lado de los Pirineos como desde tierras galaicas, en donde se conserva una de las primeras representaciones de este instrumento en el pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela.

2.5.1.11.3.7. 'Viola medieval y renacentista'

La 'viola medieval y renacentista' es, posiblemente, uno de los instrumentos que con más frecuencia aparece representado en las obras artísticas occidentales. Sin embargo, su origen, como el de otros muchos instrumentos, es incierto, lo que permite considerar, una vez más, la validez de esas imágenes como documentos fundamentales para datar sus primeros pasos. A pesar de esto, y como en otros muchos casos, en el País Vasco es precisamente la iconografía la que va a proporcionar las primeras menciones a este instrumento. Aunque la iconografía no pueda responder con precisión a cuestiones cronológicas detalladas, en los casos en los que, como en éste, su volumen y frecuencia son tan elevados, permite extraer observaciones de todo tipo sobre la historia del instrumento. Además, en el caso de la 'viola medieval' es también la iconografía la que aporta las primeras noticias sobre su presencia en suelo europeo, tal y como explicamos más adelante.

El elemento más característico de esta tipología instrumental es el arco, que la diferencia de otras tipologías próximas morfológica y cronológicamente de la misma familia de los laúdes.

Se trata de un cordófono que, según las imágenes, pero también según los restos arqueológicos conocidos, dispone de una caja acústica con el fondo plano o muy ligeramente abombado, y un contorno de muy variadas tipologías: ovalado, en forma de pala, circular, en forma de ocho, periforme, etc. La tabla superior e inferior del instrumento van unidas mediante los aros, que en ocasiones suelen disponer de escotaduras en la parte central. En la tabla acústica dispone de oídos o tornavoces que también pueden presentar distintas formas, desde la circular o periforme característica del laúd hasta dos semicírculos en los dos laterales de la parte central que con el tiempo acabarán por adoptar forma de "C". Las cuerdas, en un número que varía de tres a cinco órdenes simples en la mayoría de las ocasiones, se sujetan en un cordal que suele ser de forma trapezoidal y que se ata mediante un botón situado en la parte inferior de la caja de resonancia. Las cuerdas se elevan mediante el puente; una pequeña pieza situada justo entre los oídos o tornavoces de forma rectangular y que con el tiempo iría adoptando un contorno ligeramente curvado. El mástil era independiente con respecto a la caja de armonía y en el batidor no solía disponer de trastes. El clavijero, de igual modo que la caja, adoptaba también distintas formas, siendo la más frecuente la de forma ovalada y ubicándose las clavijas frontalmente y de forma circular. El instrumentista tañía la viola apoyada sobre las rodillas y con el clavijero hacia arriba o apoyando el extremo inferior de la caja sobre la clavícula o contra el pecho.

Se trata pues, de un instrumento muy diversificado morfológicamente, y también funcionalmente, que se identifica gracias a la presencia del arco. El hecho de que la primera representación de una 'viola medieval', con su arco correspondiente, se encuentre en la península ibérica, ha sido uno de los principales argumentos que los estudiosos han tenido en cuenta a la hora de fechar y localizar la difusión de este instrumento en Occidente. Efectivamente, en el Beato de la Biblioteca Nacional (fol. 127, vit. 14-I, olim Hh 58) de finales del siglo X y posiblemente elaborado en el *scriptorium* de San Millán de la Cogolla aparecen representados cuatro cordófonos de gran tamaño próximos a la tipología del laúd de largo mástil frotados con un arco.

Frente a la muy elevada frecuencia de imágenes de la 'viola medieval' en el arte occidental, principalmente a partir de los siglos XII y XIII, son muy pocas, comparativamente, las fuentes escritas en las que se hace mención a este instrumento. Además, las referencias que se conservan en documentos de los reinos de Aragón y Castilla son posteriores a las postrimerías del siglo XIV, fundamentalmente en documentos contables en los que se hacen constar los pagos efectuados a ministriles, trovadores y juglares, en muchas ocasiones de procedencia extranjera, por sus servicios¹³². Por lo que al País Vasco se refiere, los únicos datos que aluden a este instrumento en las fuentes documentales provienen del reino de Navarra (Pamplona), cuya proximidad, así como el hecho de que por estas fechas la mayor parte de la actual provincia de Álava quedara bajo su jurisdicción, resultan de gran valor para esta investigación. En algunos de esos documentos contables se puede también apreciar cómo muchos de estos músicos pasaban de la corte de un reino a otro con gran facilidad, por lo que los nombres de algunos de ellos aparecen reflejados tanto en los archivos de la tesorería de la corte catalano-aragonesa, la castellana como en los de la navarra. Así, por ejemplo, en 1382 consta que el rey de Navarra Carlos II el Malo mandó pagar a Jaquet Noyon "juglar de viola" la cantidad de 27 libras, músico que en 1383 figura como "menestrel de rota et viola" del conde Vertus, quien le envía en 1388 nuevamente a la corte del rey navarro como emisario del nacimiento de su primogénito (resulta llamativo el uso de los ministriles de la corte como emisarios de eventos de los altos estamentos sociales), favor por el que recibe 50 florines por parte de Carlos III el Noble. En 1402 tenemos otro documento que hace referencia a un músico de viola al servicio de Carlos III el Noble, Jaquet de Meaux "menestrel de viol", a quien hizo pago de 16 francos y que fue enviado a Bearne junto con el séquito de la hija del rey la infanta Juana. En 1410 tenemos una de las primeras referencias de un instrumentista con nombre vasco, Arnaut Guillem de Ursua, "juglar ciego de cítola y de vihuela de arco", a quien la reina Leonor de Navarra ordenó se le pagase la cantidad de 12 florines de oro¹³³. Es de suponer que las referencias a *viol*, *viola*, *vihuela de arco*, etc, se refieran al mismo o similar tipo de instrumento que se ha denominado 'viola medieval y renacentista', aunque no haya ningún

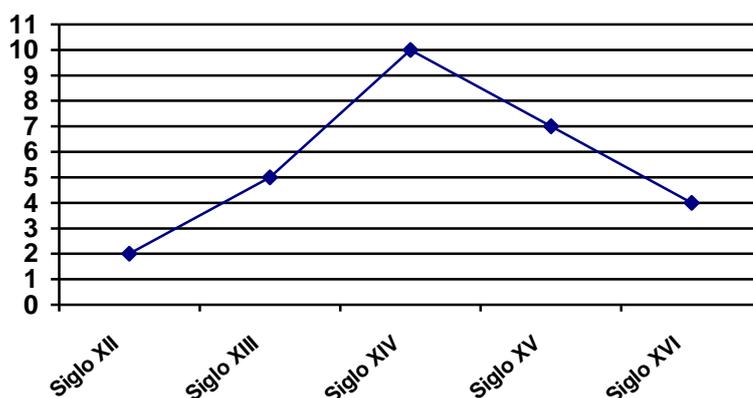
132 -Por ejemplo, Gómez Muntane, Maricarmen, *La Música en la casa real catalano-aragonesa*, Ed. Antoni Bosch, Barcelona, 1979, p. 19

133 -Narbona Cárceles, María, *La corte de Carlos III el Noble, rey de Navarra*, Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2006, p. 172. Sección de Comptos del Archivo General de Navarra, docs, caj. 106, n. 12, 84 (1413): "[...] que yo, Arnaut Guillem d'Ursua, juglar de cítola [...]"

documento que asocie las referencias visuales a las literarias, de manera que, por lo menos, se puede establecer alguna congruencia aproximada entre la información escrita y la iconográfica.

En la C.A.P.V. se conservan un total de 28 representaciones de la 'viola medieval y renacentista' (a los que tendríamos que sumar otros dos ejemplares que hemos catalogado como 'instrumento no identificado' pero que guardan muchas similitudes con este instrumento). Esta cifra, comparada con el total de cordófonos del grupo de los laúdes que forman parte del catálogo, supone casi el 30% del total (concretamente el 26,6 %) y el 4,3% con respecto a toda la colección. Estos datos no hacen sino confirmar la elevada presencia de este instrumento en las artes visuales que, en lo que a los límites geográficos y cronológicos se refiere, supone que sea el cordófono compuesto más habitual de toda la colección.

Los ejemplares estudiados están datados entre los siglos XII y XVI. Esta cronología se distribuye en una curva característica, con su significativo inicio en el siglo XII, una etapa de difusión creciente, y un lento declive a partir del siglo XV. Estas fechas parecen coincidir con la historia general del instrumento, que durante el Renacimiento se vio desplazado por otros cordófonos frotados más sofisticados.



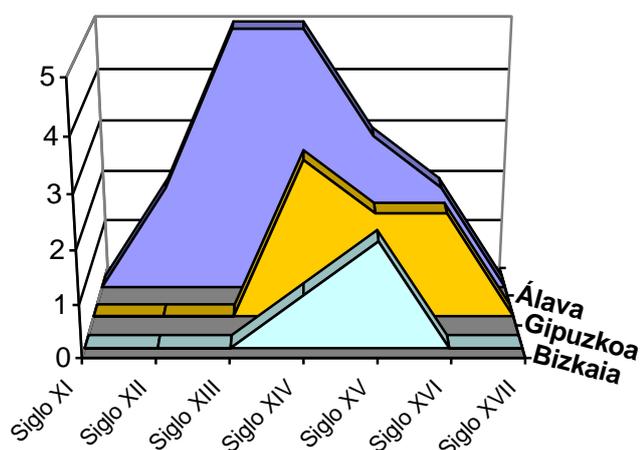
Estos datos son congruentes con los estudiados en otras zonas, si bien no existen todavía suficientes estudios estadísticos que nos permitan realizar comparaciones. La especial geografía del territorio, así como las adversas condiciones en las que se produjeron sus diferentes manifestaciones artísticas, serían factores que habría que tener en consideración a la hora de valorar las frecuencias y características que presentan.

Por otro lado, resulta llamativo el hecho de que, según los datos que se extraen del catálogo, este cordófono se siguiera representando en las artes visuales en el siglo XVI, hecho que también ha sido resaltado por algunos autores respecto a otros lugares¹³⁴. No obstante, la que se encuentra en el Concierto Angélico conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao es, como ya es sabido, una obra realizada muy posiblemente en fechas posteriores; los otros tres ejemplares del siglo XVI, presentan ya ciertas características que los acercan más a la 'viola da braccio' e incluso con la familia de los violines.

134 -Remnant, Mary, *Historia de los instrumentos musicales*, Ma non troppo, Barcelona, 2002, p 39. Woodfield, Ian, *The Early History of the Viol*, Cambridge University Press, 1988, p. 99-102.

El reparto geográfico de las representaciones de la 'viola medieval' en los actuales Territorios Históricos que conforman la C.A.P.V. es similar al que hemos venido ofreciendo en lo que se refiere a otros instrumentos musicales. Así, es nuevamente en el territorio alavés donde, con 17 ejemplares se conserva el mayor porcentaje (60%), mientras que en esta ocasión Gipuzkoa, con ocho ejemplares, supone más de la cuarta parte (29%), y, finalmente Bizkaia, únicamente con tres ítems localizados, supera escasamente el diez por ciento (11%).

El estudio de la datación de los ejemplares localizados junto con el del Territorio Histórico en el que se conservan nos ofrece unos resultados que, tal y como se puede observar en el gráfico adjunto, no dejan lugar a dudas de que es en el territorio alavés donde no sólo se ubica un mayor número de ejemplares sino también donde con mayor continuidad se hizo representar este instrumento en las artes plásticas a lo largo de los cinco siglos de su vida. Además, es el lugar en el que la 'viola medieval' aparece antes; en los otros dos territorios, los resultados son mucho más desiguales y no demasiado concluyentes, debido a otros factores, tal y como se ha señalado más arriba.



El soporte o medio en el que se han conservado los ejemplares con mayor frecuencia es la escultura, con un 96,3%. Tan sólo un ítem, del que precisamente hay dudas razonables en cuanto a una posible errónea datación, se encuentra en una pintura de óleo sobre tabla¹³⁵.

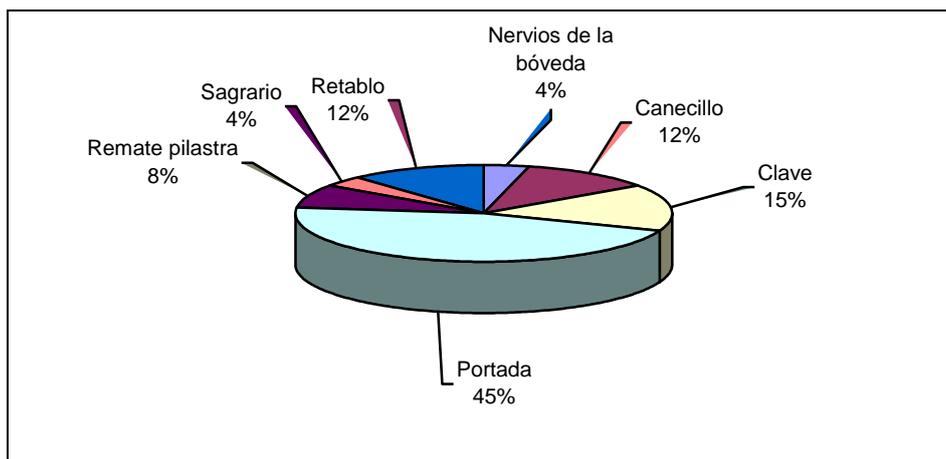
Medio		Porcentaje
Escultura 96 %	Relieve sobre piedra	11
	Relieve madera policromada	4
	Exenta	63
	Piedra policromada	11
	Madera policromada	7
Pintura 4%	Madera policromada	4

De esta serie escultórica, destacan porcentualmente los ejemplares que se realizaron en piedra; sumados a las esculturas que han conservado su policromía, su número total asciende a 21 representaciones, esto es, el 80% del total. El resto, como se puede observar en el gráfico

135 -Ríos Álvaro, Koldo, "Iconografía musical del País Vasco. Una tabla flamenca del Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Revista de Musicología*, 25/1, Madrid, (2002), pp. 9-46.

adjunto no presenta cantidades significativas. El hecho de que el medio más empleado por los artistas para representar este instrumento fuese la escultura tiene, como se ve a continuación, consecuencias muy favorables desde un punto de vista organológico, ya que es precisamente su capacidad para representar volumetrías lo que permite apreciar partes o piezas imprescindibles del instrumento que, en la pintura, por ejemplo, en función de la perspectiva adoptada por el artista, pueden quedar ocultas a los ojos del espectador. Además, tuvimos la fortuna de poder realizar las observaciones durante el trabajo de campo con la ayuda de andamios y materiales ópticos de aumento, lo que permitió apreciar el instrumento desde todos los ángulos posibles. De este modo, el fondo de su caja de resonancia o el tipo de sujeción de las cuerdas, en aquellos casos en los que el tallista se preocupó por detallarlos, han podido ser identificados con más seguridad de la habitual.

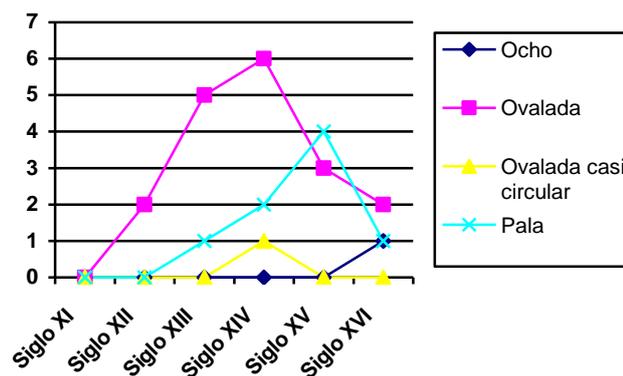
La localización en la que se encuentran conservados la mayor parte de los ejemplares estudiados corresponde a edificios religiosos, con excepción del ejemplar del Museo de Bellas Artes de Bilbao (ficha 92) así como del que se halla en el Museo Diocesano de Donostia-San Sebastián (pero que procede de la parroquia de San Miguel de Oñati, ficha 171). Estos datos están en relación con el tipo de medio o soporte empleado, ya que la escultura en piedra se reservaba para los edificios de gran envergadura, fundamentalmente, edificios religiosos o militares. La ubicación en la que se conservan las representaciones de este instrumento en estas edificaciones se halla desigualmente repartida, pero, como se ve en el gráfico adjunto, el 65% del total se encuentra en el exterior, y el resto en distintas dependencias e inmuebles. Destacan por su alto porcentaje de representaciones las dovelas de las portadas de muchos edificios religiosos en donde aparecen músicos tañendo este instrumento. Se trata de un lugar muy accesible, que contrasta con la ubicación en la que aparecen otros instrumentos, como el 'arpa enmarcada', que aparece reservada a retablos pintados. Estos datos no hacen sino confirmar la sospecha de que muchos de los elementos iconográficos que decoran las diferentes partes de los templos seguían un programa que se ajustaba a un patrón o modelo dado, y que este hecho determina asociaciones complejas entre los temas iconográficos, los instrumentos representados, el material de que están hechos, y el lugar en donde aparecen. El hecho de que el emplazamiento de las representaciones de la 'viola medieval' se reserve principalmente a los doseles de las arquivoltas de las portadas, tiene que ver, como señalamos más adelante con la escena en la que se encuentran así como con el personaje que los tañe.



Desde un punto de vista morfológico, y a diferencia de la notable variedad de formas de la caja de resonancia documentadas, únicamente observamos en esta colección cuatro tipologías que básicamente se podrían reducir a tres si se considerara que la ‘viola’ en forma circular no es sino una variante de la ovalada. La forma predominante es la ovalada, con casi el 70% por ciento del total, seguida de la ‘viola’ en forma de pala, que presenta en todos los casos los bordes del contorno redondeados, y, por último, con un único ejemplar, en forma de “8”, ejemplar que adopta ya una serie de características que lo ponen en relación con la futura familia de los violines.

Ovalada	63%
Pala	29%
Ovalada casi circular	4%
Ocho	4%

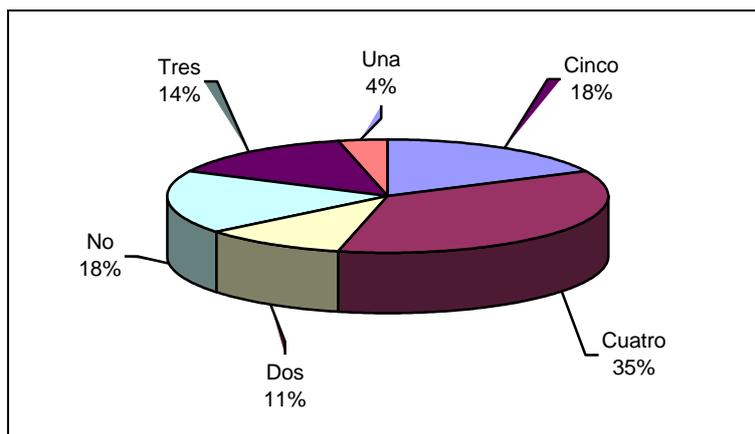
La combinación de los datos que se acaban de exponer sobre la datación aproximada de estas imágenes contradice lo que hasta la actualidad se conoce en torno a la evolución de este instrumento. Así, el modelo con la caja de resonancia ovalada se encuentra de forma ininterrumpida desde el siglo XII hasta el siglo XVI (en el que con únicamente dos ejemplares, su número comienza a decaer), señalándose su “mayor apogeo” en el siglo XIV. Sin embargo, la ‘viola medieval’ con caja de resonancia en forma de pala y los bordes redondeados se localiza por primera vez en el siglo XIII, aumentando progresivamente su número hasta el siglo XV –que es, precisamente el punto de inflexión a partir del cual decaen las representaciones localizadas del modelo oval- hasta casi desaparecer (un único ejemplar) en el siglo XVI.



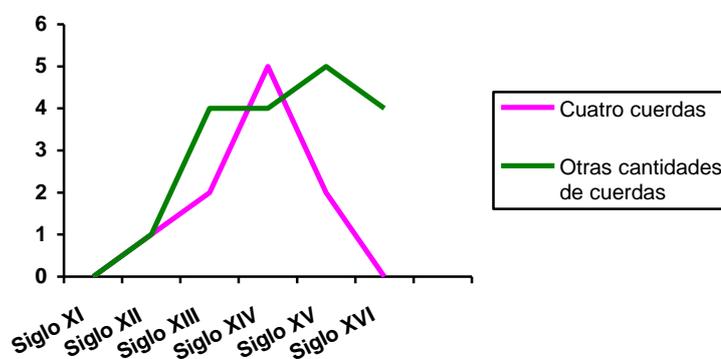
La forma de pala en la caja corresponde a un instrumento más rústico y menos elaborado desde el punto de vista de la violería que la forma ovalada. El hecho de que esta 'viola' en forma de pala se represente con posterioridad a la oval, así como que su porcentaje supere a la de ésta en el siglo XV, son datos que por sí solos y a la espera de la publicación de otros trabajos en diversas zonas geográficas, no pueden ser tomados como una referencia taxativa de la evolución general de este instrumento, aunque quizás podrían señalar una tendencia específica en el territorio vasco. No obstante, y teniendo en cuenta que se está trabajando en una zona geográfica de pequeña extensión y de baja densidad en cuanto al número de obras artísticas conservadas, es necesario que mantengamos ciertas precauciones a la hora de extraer este tipo de conclusiones. En todo caso, las razones para esta discordancia estadística pueden deberse también a múltiples razones: la repetición de modelos artísticos, la rusticidad de las tallas, la impericia de los artistas o simplemente la adopción de un modelo que requeriría una menor dificultad a la hora de tallarlo en piedra. Por supuesto, dada la limitada cantidad de imágenes en este territorio, tampoco podemos descartar un simple hecho aleatorio como razón.

En cuanto al fondo de la caja de resonancia, tal y como corresponde a la tipología habitual de este instrumento, en todos aquellos casos en los que resulta perceptible es de forma plana con respecto a la tabla de armonía, y parece unirse a ella mediante aros o paredes laterales de mayor o menor altura.

El número de cuerdas, en aquellos casos en los que los que están representadas, varía también notablemente, siendo más frecuente un número de cuatro órdenes sencillos seguido por cinco (con un total de cinco ejemplares localizados), y únicamente con tres ítems los ejemplares que disponen de dos cuerdas y uno con una sola cuerda. En ninguno de los ítems que forman parte del catálogo hemos apreciado la presencia de bordones, esto es, de cuerdas tendidas por fuera del batidor, lo cual tampoco es de extrañar, ya que este tipo de detalles sólo es observable en soportes como la pintura, debido a factores de índole estrictamente material: tallar una cuerda en piedra fuera del bulto es de una extremada dificultad, y su pervivencia sería presumiblemente muy corta por su fragilidad.



Este número variable de cuerdas que presenta la iconografía del instrumento entre los siglos XII-XVI en el País Vasco tampoco guarda relación con la datación de las obras, de tal modo que el progresivo aumento del número de cuerdas señalado para los siglos X-XVI por los especialistas, no se ve de forma tan clara en esta pequeña colección, en la que se conservan ejemplares que disponen únicamente de dos cuerdas todavía en los siglos XIV, XV y XVI. La tipología que se mantiene más estable a lo largo de los siglos es la que dispone de un total de cuatro cuerdas, tipología que desde el siglo XII va aumentando progresivamente hasta el XIV, comienza a decaer en el XV, y desaparece por completo en el siglo XVI. En cuanto a los ejemplares que presentan un total de cinco cuerdas, resulta llamativo el hecho de que ya aparezca un ejemplar en el siglo XII, así como que se mantenga su representación a lo largo de los siglos XIV, XV y XVI. Por último, las 'violas' con un total de tres cuerdas datan todas ellas en torno al siglo XIII aproximadamente. Sin duda, para extraer conclusiones más coherentes sería necesario disponer de un abanico mayor de ejemplares. En el gráfico que presentamos a continuación es posible observar cómo a lo largo de la cronología estudiada predominan las violas con un número variable de cuerdas frente a los instrumentos que disponen de cuatro órdenes, imagen que parece estabilizarse en los siglos XIV y XV, pero que duró muy poco, en medio de una tendencia general a ver la viola con diferentes números de cuerdas.



La forma y el número de oídos que aparecen sobre la tabla acústica no ofrece una gran diversidad. En aquellos ejemplares en los que fueron representados, esto es, en el 55% del

total estudiado, los tallistas optaron por dos pequeños tornavoces en forma de “C”, situados aproximadamente en el centro de la tabla de armonía y otras formas que podríamos considerar como variantes de la anterior: forma ovalada, de elipse y en forma circular. Tan solo destaca por la infrecuencia de su presencia la forma en “S”, que se conserva en tres ejemplares pertenecientes a la misma portada de Santa María la Real de Deba (Gipuzkoa)¹³⁶. Sin embargo, como ya explicamos en la descripción del instrumento en sus fichas correspondientes, no hay duda de que dicho elemento, absolutamente inusual en la iconografía musical, se debe a la mano de un pintor desconocedor de las piezas esenciales que conforman este instrumento y que realizó su trabajo siglos después de haberse construido el pórtico, permitiéndose, por otro lado, muchas licencias. En nueve de los ejemplares que forman parte del catálogo se advierten dos oídos en forma de “C”, que muestran en todos los casos la parte convexa hacia la parte interior de la caja de resonancia y situados aproximadamente en el centro de la tabla de armonía, en el lugar en el que debería alojarse el puente (pieza que como se estudiará más adelante y, posiblemente debido al soporte, aparece representada en muy pocos casos).

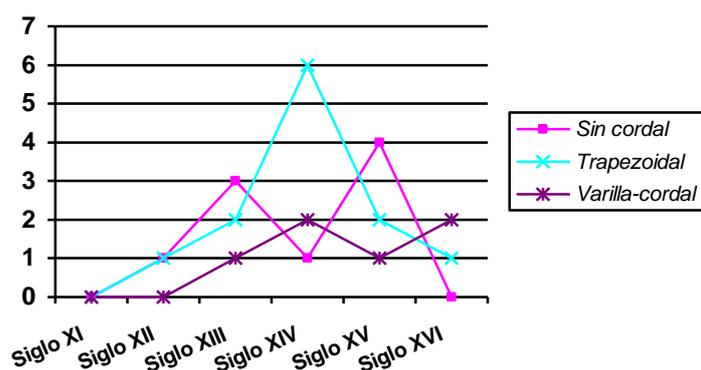
Sin oídos o tornavoces	45%
Dos en forma de “C”	32%
Uno en forma de “S”	11%
Uno de forma circular	4%
Dos en forma ovalada	4%
Dos en forma de elipse	4%

En cuanto al cordal, o pieza en la que se sujetan las cuerdas en la caja de resonancia del instrumento, se puede observar en el gráfico adjunto que, a diferencia de otros elementos, los artistas mantuvieron una cierta homogeneidad, ya que en el 73% de los ejemplares en los que aparece representado, casi el 50% es de forma trapezoidal o triangular alargada, sujetándose en el extremo inferior de la caja mediante una protuberancia o botón. En tan sólo un ejemplar se puede observar que no se ha representado el cordal y que las cuerdas se sujetan directamente en el extremo inferior de la caja de resonancia (ficha 161, Deba). En el resto, en seis de los ejemplares localizados aparece una varilla-cordal de forma rectangular insertada o pegada en el extremo inferior de la tabla acústica, de forma similar a los laúdes o las guitarras actuales.

Con cordal	Varilla-cordal	22 %
	Trapezoidal	45 %
Sin cordal		33 %

136 -Fichas número 148, 153 y 157.

Así pues, es el cordal de forma trapezoidal el que, con mayor o menor proporción, se mantiene a lo largo de los siglos XII-XVI, alcanzando su mayor apogeo en el siglo XIV, fecha a partir de la cual comienza a representarse con menor asiduidad. Por otro lado, la varilla-cordal de forma rectangular no aparece hasta el siglo XIII, manteniéndose casi imperceptiblemente hasta el siglo XVI. Este sistema de sujeción podría guardar relación con el de otros cordófonos que tuvieron una mayor aceptación por parte de los músicos en los siglos XV y XVI como son la 'vihuela', el 'laúd', o la 'guitarra', frente a las 'violas de braccio', 'de gamba' o la familia de los violines que dispondrán también de un cordal de forma trapezoidal sujeto en el extremo inferior mediante un botón o tornillo.



El puente no se representa en ninguno de los ejemplares que forman parte del catálogo, lo cual tampoco es de extrañar dada su dificultad de realización en piedra y el ya claramente presumible uso de la copia como forma de trabajo de los tallistas. Por otra parte, la varilla-cordal, así como el cordal de forma trapezoidal, parecen presentar una altura considerable con respecto a la tabla de armonía, lo que sin duda permitiría que las cuerdas permaneciesen tendidas por encima de ésta. Lo cierto es que, según opinión de la mayoría de los estudiosos, la existencia de un puente en las violas desde sus comienzos es algo indiscutible, si bien, con excepción de contadas ocasiones, como en las Cantigas de Alfonso X el Sabio¹³⁷ e incluso en alguno de los ejemplares que aparece en manos de los ancianos del apocalipsis del Pórtico de Santiago de Compostela, es muy improbable su presencia en la iconografía musical anterior al siglo XIV por razones estilísticas y técnicas. Desde luego, en los ejemplares que se conservan en el País Vasco no advertimos nunca su presencia, independientemente de la fecha en que fueron realizados. No obstante, no deja de ser significativo el hecho de que algunas de esas tallas, que han sido plasmadas aparentemente con un gran detalle, como es el caso de la ficha 322, en manos de un rey músico de la arquivolta exterior de la portada de Santa María de los Reyes de Laguardia/Biasteri, así como en la 555 de Vitoria-Gasteiz, y que muestran con un alto grado de precisión las piezas fundamentales de este instrumento, sigan omitiendo este importante elemento. Por otro lado, no puede pasar desapercibido el hecho de que el cordal, en ocasiones, y a tenor de la forma y altura que presenta en muchas de las representaciones

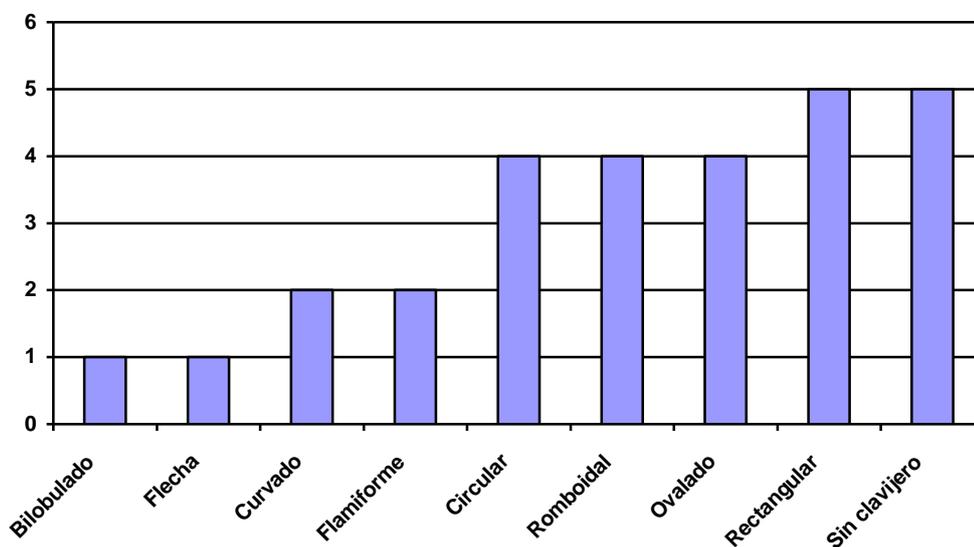
137 -Álvarez Martínez, María del Rosario, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media. Los cordófonos*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1982, p. 1001.

-Torres, Jacinto, "Las miniaturas de las Cantigas. Su importancia organológica", *Ritmo*, 550 (1984), pp. 41-48.

estudiadas, pudiera ejercer en cierto modo la función que más tarde tendría el puente, esto es, elevar la altura de las cuerdas del instrumento sobre la tabla acústica. En este caso, la tensión de las cuerdas no era muy alta por lo que se deduce que tampoco se ejercería una alta presión sobre las cuerdas mediante el arco.

En todos los casos estudiados se ha señalado que el mástil parece ser una pieza independiente con respecto al cuerpo del instrumento, hecho que a partir de una talla escultórica es de todo punto imposible poder afirmarlo. Sin embargo, el hecho de que el mástil adquiera una mayor longitud con el avance de la cronología confirmaría esta teoría en torno a su construcción. La posibilidad de que se pueda apreciar el batidor en el mástil, tal y como señala Rosario Álvarez, es también absolutamente inviable por lo que respecta a los ejemplares que forman parte de este catálogo, con excepción del rey músico de la ficha 322 conservado en la parroquia de Santa María de los Reyes de Laguardia/Biasteri (Álava), en el que se puede apreciar dicho elemento con absoluta claridad, sobre todo gracias a la policromía de la talla. Por último, indicar que en ninguno de los ejemplares estudiados se han representado trastes, hecho que con relación a diversas representaciones de la ‘viola medieval’ en el arte occidental parece que se trata de una constante.

El clavijero, de igual modo que el contorno de la caja de resonancia, aparece representado con una gran variedad, contabilizándose hasta ocho formas diferentes.

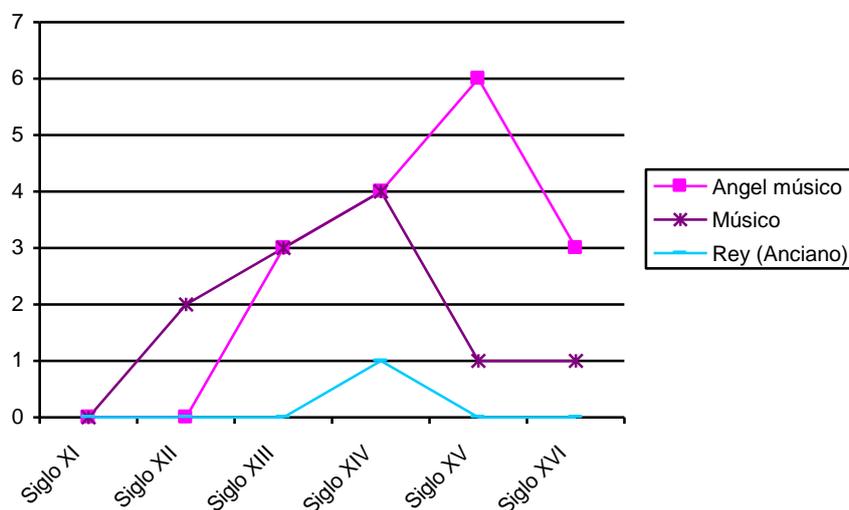


A diferencia de los clavijeros, las clavijas, en aquellos casos en los que se han representado, tienen siempre la misma forma: circular en posición frontal en todos los ejemplares (con excepción de la cuarta dovela de la iglesia de Santa María la Real de Deba – ficha 148-, que tiene una forma cuadrangular aunque están colocadas también frontalmente).

Los personajes o intérpretes que aparecen tañendo este instrumento corresponden en esta colección a dos categorías: por un lado, ángeles músicos, con casi el 60 % y por otro músicos y juglares (apartado en el que se incluyen las dos juglaresas localizadas tañendo una 'viola'). Únicamente en un ejemplar aparece un anciano o rey músico tañendo este instrumento.

Personajes o intérpretes de la 'viola medieval'	
Ángel músico	53%
Juglar	36%
Juglaresa	7%
Rey (Anciano)	4%

La combinación de los datos obtenidos en cuanto a los intérpretes que aparecen tañendo este instrumento y la fecha en que fueron realizadas estas representaciones permite establecer, tal y como se aprecia en el siguiente gráfico, la persistencia de la figura de juglares y juglaresas entre los siglos XII y XVI, si bien en las dos últimas centurias se produce un notable descenso en el número de estos últimos. Los ángeles músicos tañendo la 'viola medieval' comienzan a reproducirse en el País Vasco a partir del siglo XIII, ascendiendo progresivamente su número hasta el siglo XV, a partir de cuya fecha se observa un claro descenso. Estos datos son similares a los que ofrece Rosario Álvarez en el apartado que dedica a este instrumento. Con todo, en su estudio aparece un mayor número de reyes o ancianos del Apocalipsis tañendo este cordófono, concretamente entre los siglos XII y XIII. Por otro lado, resulta significativo que en esta colección no aparezcan personajes fantásticos o no usuales en el manejo instrumental, salvo la figura mixta de hombre y gallo conservado en Laguardia/Biasteri (Álava –ficha 319-).



En todos los ejemplares estudiados, el intérprete tañe el instrumento apoyándolo sobre su hombro izquierdo y con el mástil inclinado hacia abajo.

Por último, es interesante señalar que las escenas en las que aparece la 'viola medieval' presentan una mayor variedad que los personajes. Así, por ejemplo, el mismo "personaje ángeles músicos" puede aparecer en varias escenas diferentes: acompañando al Rey David (un ejemplar), en la Coronación de la Virgen con un 7%, la Virgen con el Niño, Trinidad, Reyes

y Ancianos del Apocalipsis o la Anunciación con un ítem en cada uno de ellos. No obstante, además del heterogéneo grupo que se ha descrito anteriormente, son principalmente dos los tipos de escenas en los que aparece este cordófono: o bien formando parte de conciertos angélicos o bien como músicos (juglares y juglaresas) instrumentistas.

Escenas en las que aparece la 'viola medieval'	
Ángeles músicos	45%
Músico	22%
Otras	33%

En resumen, podemos concluir que la iconografía de la 'viola medieval' en el País Vasco responde a una tipología caracterizada por su datación más frecuente en el siglo XIV y su morfología: caja de resonancia de contorno ovalado, con un total de cuatro cuerdas que se atan mediante un cordal de forma trapezoidal sujeto mediante una protuberancia o botón en el extremo inferior de la caja de resonancia. Lo más habitual es que el instrumento no disponga de oídos o tornavoces sobre la tabla de armonía así como que el mástil –pieza independiente con respecto al cuerpo del instrumento- no disponga de trastes. El clavijero suele tener forma rectangular recta o ligeramente inclinada y alojar clavijas circulares frontales. En ninguno de los ejemplares conservados se ha representado el puente. El instrumentista es en la mayoría de los casos un ángel músico y las escenas en que suele aparecer son conciertos angélicos o escenas de juglaría.

2.5.1.11.3.8. 'Violín'

El violín es un instrumento que a diferencia de la 'viola de gamba' presenta unos hombros anchos y redondeados. En la tabla de armonía dispone de dos oídos o tornavoces en forma de *f*, que suele coincidir aproximadamente con la situación del puente. El mástil no tiene trastes y finaliza en un clavijero con forma de voluta. Las clavijas, una por cada una de las cuatro cuerdas de que consta el instrumento, son laterales. El cordal tiene forma trapezoidal y va atado mediante un cordón a un botón que suele ir colocado en el extremo inferior de la caja de resonancia. Uno de los rasgos identificativos más característicos de este cordófono es que no tiene los costados nivelados al vientre y la espalda de la caja de resonancia. Además, presenta unas escotaduras o entalladuras muy marcadas. Este instrumento pertenece a una familia de la que es el más agudo o soprano. Esta familia de instrumentos data de principios de la segunda mitad del siglo XVI.

Ateniéndonos a los rasgos morfológicos que aparecen en la descripción que de este instrumento hace Terence Ford en su *Lista de instrumentos de música occidentales*, en nuestra colección únicamente hemos incluido un ejemplar que responde a estas características. El instrumento se encuentra en un lienzo conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao atribuido al taller de los Bassano y cuya datación, finales del siglo XVI, es congruente con la que nos ofrece T. Ford. En el lienzo se reproduce la escena de Las Bodas de Caná pero enmarcada en un escenario típico de las obras pictóricas renacentistas italianas. Eso explica el hecho de que en esta escena perteneciente a la vida de Cristo, aparezcan reproducidos junto al violín otros instrumentos característicos de la época en que se pintó el lienzo: una viola de gamba, dos chirimías y un laúd. Además, bajo una banqueta en la que se hallan algunos de estos instrumentos se pueden apreciar varios tubos cilíndricos que muy probablemente se tratan de distintos aerófonos que no hemos podido identificar, así como un arco que previsiblemente corresponde a alguno de los instrumentos de cuerda frotada. El violín se muestra de pie apoyado sobre dicha banqueta y junto al resto de instrumentos que se encuentran en el suelo. Dispone de hombros anchos y marcadas escotaduras. Tiene un total de cuatro cuerdas que van sujetas mediante un cordal de forma trapezoidal que parece ir atado en la parte inferior de la caja de resonancia. Sobre la tabla de armonía se pueden observar dos oídos o tornavoces en forma de “f” a la altura de las escotaduras y de un puente que es ligeramente redondeado. El mástil es de reducidas dimensiones y no dispone de trastes. Además, parece que es una pieza independiente con respecto a la caja de resonancia. Finaliza en un clavijero rematado en forma de voluta en el que se encuentran las clavijas, dos a cada lado, en forma de palometa.

No tenemos referencias documentales sobre la existencia de este instrumento en nuestro territorio en las fechas en las que se enmarca nuestro trabajo, lo que sumado al hecho de que esta única representación sea de procedencia foránea, nos hace llegar a la conclusión de que este instrumento aún era desconocido en el País Vasco con anterioridad a 1600. En todo caso dejamos aquí constancia de la que hasta el momento es la primera y única representación que tenemos conservada en nuestro territorio del ‘violín’.

El instrumento aparece presentado sin intérprete, lo que impide que podamos indicar la forma en que se tañería. El hecho de que aparezca junto a otros instrumentos, así como a un joven que tañe el laúd, nos lleva a plantear que muy posiblemente la intención del autor de este lienzo era la de ofrecernos una alegoría de la Música que no podría faltar en ninguno de los acontecimientos sociales del siglo XVI. Nuestro instrumento –incluso el laúd que aparece representado en Las bodas de Caná- tiene grandes concomitancias con el que se presenta en *El tañedor de laúd* de Caravaggio (ca. 1595), si bien en este caso aparece representado también un arquillo y unas partituras. De igual modo que en el lienzo conservado en el Museo bilbaíno, los instrumentos parecen disponerse como si conformaran un bodegón.

2.5.1.11.3.9. ‘Cítola’

Es un cordófono pulsado que dispone de una caja de resonancia con amplias escotaduras y hombros en línea recta y con el extremo inferior con forma escafoidal. El mástil suele disponer de trastes y es independiente con respecto a la caja de resonancia. El número de cuerdas es normalmente de cuatro, si bien se tiene constancia de la existencia de ejemplares que disponían de tres o de cinco órdenes. El fondo de la caja de resonancia es plano y en la tabla de armonía suele disponer de un oído o tornavoz central de forma circular, si bien, también es posible encontrar representaciones con dos o más pequeños oídos de formas circulares. El clavijero suele estar doblado hacia atrás, en forma de hoz y provisto de clavijas laterales. Las cuerdas eran de tripa, si bien, Tinctoris en el siglo XV, señaló que estaba provisto de cuerdas de metal (*De inventione*, c.1487). Independientemente del material con el que se confeccionaran las cuerdas los instrumentistas empleaban habitualmente un plectro para tañerlas.

Lo cierto es que se trata de un instrumento que tiene unos orígenes y un desarrollo poco claros, hasta el punto que algunos estudios recientes apuntan en el sentido de que en realidad no sería más que un tipo de guitarra medieval. Sea como fuere, y sin pretender en este estudio abordar este controvertido tema, adoptamos en todo momento como punto de partida la descripción que hemos señalado más arriba para referirnos a la 'cítola'.

Aunque la mayor parte de los estudiosos ya indicaron la antigüedad de la existencia de este instrumento en occidente (basándose siempre en fuentes iconográficas) al encontrar representaciones con grandes similitudes que datan del siglo IX en dibujos miniados en la Biblia de Carlos el Calvo (F-Pn lat.1, f.215v) o en el Salterio de Utrecht (NL-Uu 32), el hecho es que no será hasta el siglo XIII cuando este instrumento no se extienda de forma generalizada por el continente europeo¹³⁸. Precisamente el único ejemplar de una 'cítola' que ha llegado hasta nuestros días se conserva en el British Museum, procedente del castillo de Warwick, y que data del siglo XIV¹³⁹. Por desgracia, y como ha ocurrido con otros valiosos ejemplares, fue alterado su estado original al intentar reconstruir con él un violín en el siglo XVI, fecha a partir de la cual fue sometido a distintas modificaciones, de tal modo que del instrumento sólo se conservan la espalda y los costados de la caja de resonancia. Sin embargo, estos elementos coinciden con la descripción que se hacía al describir la caja de resonancia del instrumento, así como con los ejemplares que se hallan en las diversas manifestaciones artísticas.

Es pues, entre 1200 y 1350, aproximadamente, cuando el uso de este instrumento se encuentra extendido prácticamente por toda Europa, tal y como lo muestran las múltiples referencias literarias así como representaciones iconográficas. Precisamente, una de las pruebas de este declive a partir de la segunda mitad del siglo XIV, lo evidencia el hecho de que sean muy pocas las representaciones que se han conservado de este instrumento: dos esculturas ubicadas en la catedral de Gloucester (ca. 1350), otras dos en Viena (finales del siglo XIV) y una en el manuscrito iluminado de las *Petites heures* del Duque de Berry (ca.

138 -Winternitz, Emanuel, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: studies in Musical Iconology* (New Haven, London: Yale University Press, 1979, p. 73.

139 -Remnant, Mary, *Historia de los instrumentos musicales*, Ma non troppo, Barcelona, 2002, pp. 36-37.

1388)¹⁴⁰. El laúd y más tarde el 'cistro' (que para algunos no es sino la evolución de este instrumento) acabarían por hacer que este instrumento cayera en desuso¹⁴¹. Será precisamente en España donde este instrumento tendrá una vigencia mayor que en el resto del continente europeo, tal y como lo muestran diversas fuentes documentales que datan de bien entrado el siglo XV. Además, algunas de estas referencias proceden del reino navarro, por lo que pueden resultar muy valiosas dado el marco geográfico en el que se enmarca este trabajo. Como señala Higinio Anglés, en el Archivo de Comptos de la corte Navarra, se hace referencia a un músico ciego tañedor de viola de arco y la cítola, que estuvo adscrito en dicha corte entre 1412 y 1432 y que se llamaba Arnaut Guillem de Ursúa¹⁴².

Los tres ejemplares de la 'cítola' que hemos incorporado en nuestra colección se encuentran localizados en Lekeitio (ficha 339), Laguardia/Biasteri (ficha 330) y Deba (ficha 155), esto es, hemos localizado al menos un ejemplar en cada uno de los tres Territorios Históricos que configuran la actual C.A.P.V. Esto supone el 2,8 % del total de instrumentos pertenecientes al grupo de los laúdes que conforman nuestra colección. Los tres especímenes datan de finales del siglo XIV, lo que confirmaría la hipótesis que indicábamos anteriormente en relación a la mayor pervivencia del empleo de este instrumento en la península ibérica. En los tres casos se trata de esculturas realizadas en piedra (en el ejemplar de Santa María de los Reyes de Laguardia/Biasteri en piedra policromada) y se encuentran en edificaciones religiosas. Los ejemplares de Lekeitio y Laguardia/Biasteri son tañidos por ángeles músicos, mientras que el de Deba es un juglar o músico quien se presenta tocando el instrumento. Las escenas en las que se encuentran son en los tres casos religiosas; los dos primeros forman parte de la escena de ángeles músicos, mientras que el juglar de Deba aparece representado en la escena de la Glorificación de la Virgen. En el ejemplar de Lekeitio, dado su mal estado de conservación, no es posible señalar con exactitud el sistema de ejecución del instrumento; sin embargo el de Laguardia/Biasteri es pulsado directamente con los dedos de la mano derecha mientras que el de Deba lo hace mediante un plectro que sostiene entre los dedos pulgar e índice de la misma mano.

Morfológicamente los tres ejemplares presentan características similares, fundamentalmente en lo que se refiere a la forma de la caja de resonancia, con los hombros rectos, amplias escotaduras y el extremo inferior en forma escafoidal. El número de cuerdas es en todos los casos de cuatro órdenes que van sujetas en el extremo inferior de la caja de resonancia. En el mástil no podemos observar la existencia de trastes, debido a que éste aparece oculto por las cuerdas del instrumento y finaliza en un clavijero curvado hacia atrás, en forma de "S", o rematado con una cabeza de animal.

140 -Wright, Laurence, "Cítola", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers, Londres, 2001.

141 -Remnant, Mary; Marks, Richard., 'A Medieval Gittern', *Music and Civilization*, British Museum Yearbook, 4 (London, 1980), pp. 83-134

142 -Anglés, Higinio, *Historia de la Música medieval en Navarra*, Institución Príncipe de Viana, Ed. Aranzadi, Pamplona, 1970, p. 256-257.

Por último, hay que señalar que en relación al País Vasco no hemos localizado ninguna referencia literaria de este instrumento y que son precisamente estos ejemplares las únicas muestras que tenemos de la 'cítola', por lo que, tal y como se indicaba anteriormente, las fuentes iconográficas se revelan como documentos de primera mano para conocer instrumentos musicales como el aquí nos ocupa¹⁴³; otra cuestión es, si el uso de este instrumento se dio en la práctica real del territorio en la segunda mitad del siglo XIV, o si, por el contrario, no estaríamos ante una manifestación artística que tomó como modelo otras referencias (como por ejemplo la Catedral de Pamplona) y que muy bien pudieron haber influido a la hora de decorar las portadas o las fachadas de los templos parroquiales de las tres localidades en las que se conservan estos ejemplares.

En este sentido hemos podido comprobar cómo el espécimen conservado en la parroquia de Santa María de los Reyes de Laguardia/Biasteri (ficha 339) guarda grandes similitudes con un ejemplar que data del siglo XIII y que se encuentra en la portada de Sarmental de la catedral de Burgos. En este caso el intérprete es un rey o anciano músico que se encuentra formando parte de la escena de los reyes de los textos joánicos. Como se puede observar en la ilustración que incluimos a continuación, la única diferencia con respecto al conservado en Laguardia/Biasteri es el sistema de ejecución que, en el ítem burgalés es pulsado mediante una púa o plectro. No podemos descartar que la portada de Sarmental pudiera haber servido de modelo para el ejemplar alavés, del mismo modo que la portada de la capital burgalesa sirvió también como referente para las portadas de la colegiata de Santa María de Sasamón o de la catedral de León.



Portada de Sarmental (catedral de Burgos)

143 -Remnant, Mary; Marks, Richard., 'A Medieval Gittern', *Music and Civilization*, British Museum Yearbook, 4 (London, 1980), pp. 83–134

En relación a este instrumento resulta llamativo la afirmación que hace Terence Ford al señalar que la 'cítola' aparece representada en las ilustraciones de manuscritos pero no en la escultura. A tenor de los datos que aquí venimos ofreciendo queda puesto de manifiesto que la 'cítola' es un instrumento que se representa en diversos soportes (también en la escultura), fundamentalmente entre los siglos XIII y XIV. De igual modo parece evidenciarse que se hace necesario poder cotejar nuestro trabajo con los de otras zonas geográficas.

2.5.1.11.3.10. 'Guitarra'

La guitarra es un instrumento que se representa iconográficamente a partir de finales del siglo XV. Las primeras guitarras no son necesariamente entalladas ni pulsadas directamente, como lo serán posteriormente, sino que se pulsan con una púa o péñola. Las cuerdas van siempre sujetas frontalmente en una varilla-cordal de forma rectangular. Estas guitarras (siglos XV y XVI) tienen cuatro cuerdas, si bien su número irá aumentando hasta adquirir el definitivo número de seis órdenes a finales del siglo XVIII. La roseta ornamental pasó a convertirse en un tornavoz abierto (boca). Es un instrumento que tiene análogas características morfológicas a la vihuela de mano (sobre la que trataremos más adelante), pero que difiere únicamente en el número de cuerdas, menor en los siglos XV y XVI, no llegando a superar los cuatro órdenes. También se apunta como diferenciación entre ambos instrumentos el ámbito en el que eran tañidos, más popular en el caso de la guitarra y más culto en el caso de la vihuela, pero este extremo resulta difícil de percibirlo a partir de las representaciones iconográficas.

En los archivos de comptos de la corte navarra durante el siglo XV, se recogen un gran número de referencias a ministriles de guitarra, tal y como señaló en su día Higinio Anglés¹⁴⁴: en un recibo fechado en Olite en 1405, perteneciente a la contaduría de Carlos III, figuran un tal Hans de Loge y Johan de Palencia, ministriles del rey de Castilla, tañedores de guitarra y laúd. Este mismo monarca años más tarde pagó 28 libras en la citada ciudad de Olite a Alfonso de Carrión, Alfonso de Toledo y Martín de Toledo, todos ellos guitarristas. En la localidad de Estella también figura un pago realizado a Alfonso de Peñafiel, "tocador de guitarra del Maestre de Santiago". Esta proliferación de "guitarristas" también podemos observarla en otras cortes (castallana, catalanoaragonesa,...) de donde podemos deducir que realmente era un instrumento muy extendido entre los siglos XV y XVI. Las primeras partituras para la guitarra de cuatro órdenes aparecen en los *Tres libros de música* en cifras de Alonso de Mudarra publicadas en Sevilla en 1546 y en la *Orphenica lyra* de Miguel de Fuenllana de 1554 donde figura un romance (*Paseábase el rey moro*) y un villancico de Juan Vázquez (*Covarde cavallero*) que se acompañan con guitarra. Todas estas referencias no hacen sino indicar el grado de aceptación que llegó a tener este instrumento a lo largo del siglo XVI. Un quinto orden le fue añadido a finales del siglo XVI, tal y como lo describe Juan Carlos Amat en su tratado "Guitarra española de cinco órdenes", publicado en Barcelona en 1596 y que dada la

144 -Anglés, Higinio, *Historia de la Música Medieval en Navarra*, (Obra Póstuma), Dip. Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1970, pp. 141-143.

repercusión que tuvo en gran parte de Europa influyó en que se generalizara esta denominación. Sin embargo, su uso era más popular, empleado generalmente por el pueblo para acompañar canciones y bailes populares, a diferencia de la vihuela de mano que era usada por músicos cortesanos. Michael Praetorius ya apuntó refiriéndose a la guitarra española en su *Syntagma Musicum. Teatrum Instrumenturum* (1620), que “los charlatanes y saltimbanquis lo utilizaban para obtener acompañamientos simplemente rasgueados para sus villanelle y otras canciones vulgares y burlescas”.

En nuestra colección únicamente hemos incorporado tres especímenes que responden a las características morfológicas a los que nos referíamos anteriormente atendiendo a la descripción que señala para este instrumento Terence Ford¹⁴⁵. Estos tres ejemplares datan todos del siglo XVI y, como veremos a continuación, es fundamentalmente el número de órdenes (de tres a cuatro) el elemento que nos ha permitido poder diferenciarlo de la ‘vihuela de mano’. Los ejemplares se conservan en Vitoria-Gasteiz (ficha 577) y en Zegama (fichas 617 y 618). El ejemplar de Vitoria-Gasteiz es de comienzos del siglo XVI, y en él se pueden apreciar las características escotaduras de este cordófono (no muy pronunciadas), así como que aparentemente la caja de resonancia tiene el fondo plano. Dispone de cuatro cuerdas que van sujetas en un puente-cordal que se encuentra sobre la tabla de armonía. El mástil es muy fino y alargado y en él no se aprecia la existencia de trastes. El clavijero está rematado con una cabeza de animal y se observa que dispone de varias clavijas laterales. Sobre la tabla de armonía no se aprecia la existencia de oídos o tornavoces. Los hombros de la caja de resonancia son caídos y las caderas no son demasiado resondeadas. Esta sería pues la primera representación que de este instrumento tan popular en los siglos XV y XVI tenemos en nuestro territorio. Los otros dos ejemplares conservados en Zegama (Gipuzkoa) presentan idénticas características morfológicas entre sí. Paradójicamente, a pesar de tratarse de tallas posteriores cronológicamente a la de Vitoria-Gasteiz, disponen únicamente de tres órdenes. El fondo de la caja de resonancia es plano y las escotaduras son bastante más pronunciadas que en el ejemplar anterior. Sobre la tabla de armonía aparece pintado un oído o tornavoz de forma circular. Las cuerdas van sujetas en un puente-cordal de forma rectangular que se halla sobre la tabla de armonía. El mástil parece una pieza independiente con respecto a la caja de resonancia, no dispone de trastes y finaliza en un clavijero rematado en forma de voluta. En el clavijero no se aprecia la existencia de clavijas. El contorno de la caja de resonancia aparece rematado con piezas de marquetería. Los tres especímenes son pulsados directamente con los dedos de la mano derecha del instrumentista mientras que la izquierda pisa las cuerdas en el diapasón.

En contra de lo que podríamos esperar, los tres ejemplares se hallan formando parte de escenas religiosas; en el caso de Vitoria-Gasteiz en una escena de ángeles músicos que decoran la Asunción de la Virgen y que se encuentra en un lugar bastante poco visible, como es en una de las claves de la bóveda del sotocoro de la catedral de Santa María. Y los otros dos forman parte de la escena de la adoración de los pastores, en la que como ya venimos

145 -Ford, Terence, *Lista de instrumentos de música occidentales. Anotada desde un punto de vista iconográfico*, traducción y adaptación de Koldo Ríos Álvaro, Cuadernos de Documentación Musical, AEDOM, Madrid, 1999, p. 41.

viendo sí que los artistas fueron más proclives a representar instrumentos populares (gaitas, violas de rueda,...), por lo que la presencia de dos guitarras decorando esta escena es congruente con el uso que las clases populares hacían de este instrumento en el siglo XVI. Sin embargo, los tres ejemplares que hemos localizado son tañidos por ángeles músicos, y no por pastores o personas de estamento social bajo.

En resumen, la representación de la 'guitarra' en la C.A.P.V. se da en una pequeña proporción, que contrasta con la popularidad que alcanzó en el siglo XVI, a tenor de los libros de música publicados y tratados sobre este instrumento. Nuestros ejemplares son todos pertenecientes a esta centuria y no alcanzan el 0,5 % del total de la colección. En casos como el que aquí se nos presenta podemos comprobar una vez más cómo la iconografía no siempre reproduce con fidelidad la realidad musical de una determinada época, sino que más bien parece conducirse por códigos propios.

2.5.1.11.3.11. 'Vihuela'

Es bien conocido que este cordófono punteado dispone de una caja de resonancia y un mástil independiente que guarda grandes similitudes morfológicas con la 'guitarra', hasta tal punto que en la época en la que adquirió su mayor auge, esto es, en los siglos XV y XVI, se les consideraba instrumentos análogos. Así, por ejemplo, ambos instrumentos tenían una caja de resonancia con unas ligeras entalladuras en su parte central, sus aros eran de la misma altura y sobre la tabla de armonía se hallaba una varilla-cordal en la que se sujetaban las cuerdas. El mástil tenía trastes y finalizaba en un clavijero en forma de pala o rectangular y ligeramente inclinado hacia atrás en el que se insertaban unas clavijas de número variable desde la parte posterior. Por último, en ambos instrumentos, se practicaban uno o varios orificios sobre la tabla acústica a modo de tornavoces, que en muchos casos (fundamentalmente en la 'vihuela') estaban elaborados con finas taraceas o calados.

En nuestro catálogo, y atendiendo siempre a los criterios a los que hicimos referencia al comienzo de este estudio¹⁴⁶, se ha tenido en cuenta a la hora de identificar estos dos instrumentos el hecho de que el número de cuerdas era inferior en la guitarra, habitualmente cuatro órdenes en el siglo XVI, mientras que en la vihuela su número oscila entre cinco y siete órdenes, seis por lo general. Por otro lado, y esto es algo más difícil de precisar, algunos autores han señalado como posible diferenciación de estos dos cordófonos, la finalidad o el ámbito en el que eran empleados, así, la guitarra entre las clases populares, mientras que la vihuela era empleada para la música artística, lo que suponía un mayor nivel técnico a la hora de su ejecución. Como es lógico, este último aspecto, es muy difícil de confirmar a partir de los documentos iconográfico-musicales, si bien, como se verá a continuación, han llegado hasta nuestros días algunas referencias escritas que hacen alusión a esta posible separación de ambos instrumentos en función de estos criterios.

¹⁴⁶ Ford, Terence, *Lista de instrumentos de música occidentales. Anotada desde un punto de vista iconográfico*, traducción y adaptación de Koldo Ríos Álvaro, Cuadernos de Documentación Musical, AEDOM, Madrid, 1999.

Otro instrumento con el que la vihuela se encuentra estrechamente relacionado es la 'viola medieval', que muchos estudiosos consideran de origen común (algo que habría quedado marcado también en la etimología de sus nombres respectivos). Con el uso de los primeros arcos en Occidente, aplicado de forma indiscriminada a los cordófonos que por entonces se conocían, se habría empezado a diferenciar la 'viola' (fidula), pudiéndose tañer indistintamente con arco o pulsando o punteando las cuerdas. En este sentido, resultan interesantes las dos imágenes que procedentes de Tuesta (fichas 611 y 612) muestran inequívocamente la representación de una 'viola medieval' tañida directamente con los dedos, junto con otros ejemplares de características morfológicas similares en los que se frota las cuerdas mediante un arco. Esta ambigüedad, derivada del sistema de obtención del sonido más que de la morfología del cuerpo del instrumento, es conocida también en otros lugares, como en la portada real de Notre-Dame de Chartres.

Ante la práctica imposibilidad de discernir al instrumento entre estos tres tipos, y según las cronologías (más indiferenciados cuanto más atrás en su historia), el recurso a las fuentes literarias resulta poco útil. La mayor parte de los estudiosos, por ello, tratan de definir estos tipos acudiendo directamente a las representaciones iconográficas, como es el caso de Rosario Álvarez¹⁴⁷. En lo que se refiere al uso punteado o frotado del mismo instrumento, esta autora advierte la existencia de cordófonos pulsados que disponen ya de ligeras entalladuras en la caja de resonancia en fechas tan recientes como el siglo XIII, y que se conservan en una de las ménsulas del palacio del arzobispo Gelmírez (Santiago de Compostela), o las siete "vihuelas" que se encuentran pintadas en el techo del claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos fechadas en el siglo XIV¹⁴⁸. En este sentido, los ejemplares conservados en Tuesta (611-612) son ejemplos de gran valor para comprender la alternancia de ambas técnicas de ejecución en fechas aún más tardías de las que se vienen proponiendo. Las fuentes escritas aluden también a estas ambigüedades, como es el dato fechado en el año de 1512 que figura en las cuentas del Mayordomo de la Ciudad de Zaragoza y en el que ofrece una relación de los juglares y ministriles que participaron en la procesión del Corpus de dicho año y en la que figura expresamente: "... vihuelas de arco y de mano, gaitas e instrumentos semejantes...¹⁴⁹". Ya en el siglo XV, el Arcipreste de Hita, hacía empleo de la expresión "vihuela de péñola", distinguiéndola inequívocamente de la "vihuela de arco"¹⁵⁰.

Otro elemento de ambigüedad en la definición morfológica de este instrumento, que puede afectar a su clasificación, es su número de cuerdas y la presencia y cantidad de trastes. En 1504, Diego del Puerto, en su *Portus Musicae*, describe un instrumento con un total de cinco órdenes y un batidor de siete trastes. Parece que a mediados del mismo siglo ya se había estabilizado el número de cuerdas, como indica Fray Juan Bermudo en su *Declaración*

147 -Álvarez Martínez, María del Rosario, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la edad media: los cordófonos*, 2 vols., Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1982.

148 -Álvarez Martínez, Rosario, "La Iconografía musical del medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos", *Revista de Musicología* XV, 2-3, (1992), pp. 579-623.

149 -Blancas, Jerónimo de, *Aragonensium rerum commentarii*, 1585.

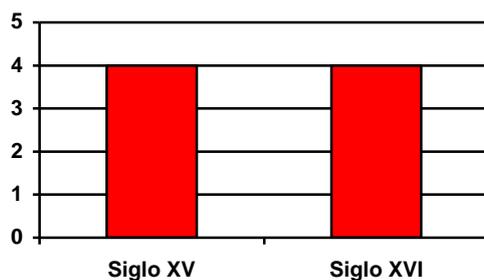
150 -Libro de Buen Amor, estrofa 1203, apéndice p. XL. "El salterio con ellos más alto que la mota, la bihuela de péndola con aquestos y sota".

de instrumentos musicales (Osuna, 1555): “si de la vihuela quereis hacer una guitarra, quitarle la prima y la sexta, y los cuatro órdenes de cuerdas que quedan son los de la guitarra, y si quereis de la guitarra hacer una vihuela ponerle una sexta y una prima”

Sin embargo, el añadido de una quinta cuerda a la guitarra y más adelante de la sexta, sumado a la facilidad del instrumento junto con la popularidad que había adquirido por aquel entonces, supondrán la práctica desaparición de la vihuela a partir del siglo XVII y su sustitución por la denominada ‘guitarra española’. En este sentido, es muy ilustrativo el comentario que hace en 1611 Sebastián de Covarrubias en torno a la desaparición de las vihuelas y a su sustitución por las denominadas guitarras: “hasta nuestros tiempos, y ha avido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de cavallos que no sea músico de guitarra”.

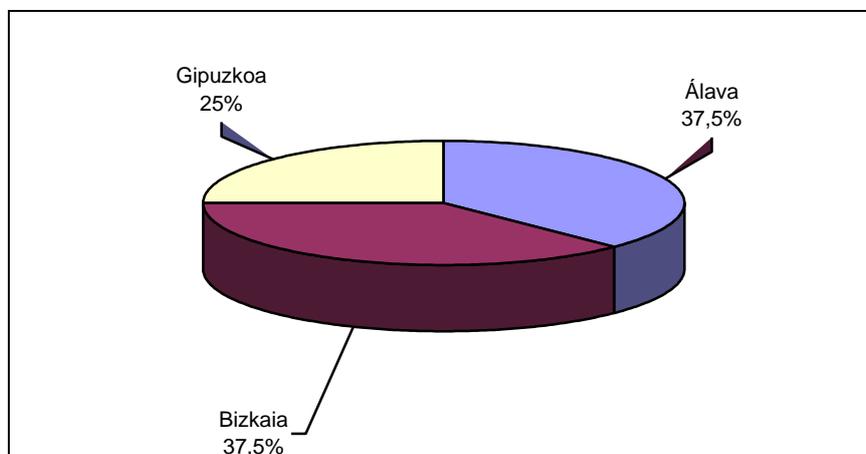
En el catálogo de Iconografía en el País Vasco hemos incluido un total de ocho ejemplares de este instrumento, a los que habría que añadir el de Oñati (ficha 428), que, aunque aparece clasificado como ‘instrumento fantástico’ parece el resultado de un intento poco afortunado para representar también una vihuela. Estos ocho ejemplares (nueve, si se contabiliza también el espécimen fantástico), suponen el 8,5 % con respecto al total de cordófonos compuestos localizados en el territorio, cifra nada desdeñable en relación con otros instrumentos del catálogo, así como ante la práctica ausencia de fuentes escritas que pudieran confirmar el uso de este instrumento en la música práctica de los siglos XV y XVI en el País Vasco y determinar qué características pudo tener. Estos ejemplares presentan un total de seis cuerdas, o bien, es posible observar detalles que llevan a concluir a que dicho instrumento contaría con este número de ellas. Un ejemplar que merece una mención aparte es el conservado en la fachada principal de la Casa Jáuregui de Bergara (ficha 50), y que presenta un total de cinco cuerdas, aunque no es posible determinar si ello se debe a que el modelo real era un instrumento como el que señalaba Diego del Puerto en 1504, a que los autores trabajaron sobre modelos copiados, o, sencillamente, a alguna imposibilidad técnica para representar un número mayor de cuerdas. Ciertamente, en algunos ejemplares, el tipo de soporte empleado, así como su ubicación actual, nos impidieron poder precisar con rotundidad el número de cuerdas, oscilando en todos los casos entre cinco y siete órdenes simples. El mástil de este instrumento, por otro lado, es bastante alargado en proporción al cuerpo del instrumento, y en él no se han representado los trastes.

La datación de los ejemplares localizados, por el contrario, es congruente con los datos que se conocen en relación a este instrumento, ofreciendo, tal y como se puede observar en el gráfico adjunto, cantidades igualmente repartidas en los dos siglos en los que se produjo la eclosión de este instrumento en la Península Ibérica.

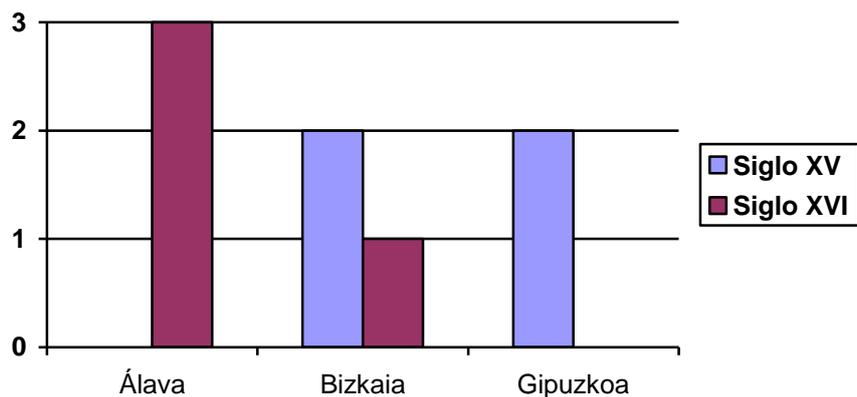


Dicho de otro modo: el instrumento aparece súbitamente en la iconografía, y lo hace de una manera definitiva. Esta forma de implantación de un instrumento parece revelar una importación de formas visuales independientes del contexto instrumental local, más que una instalación progresiva acorde con el ritmo presumible de aceptación de un nuevo tipo instrumental.

De igual modo, esta igualdad en su reparto se percibe también en cuanto a lo que se refiere a los distintos Territorios Históricos en los que hemos localizado los ejemplares, destacando levemente, tal y como se puede apreciar en el gráfico adjunto, los de Bizkaia y Álava, en las que contamos respectivamente con un ejemplar más que en el de Gipuzkoa.



Esta regularidad en cuanto a la distribución cronológica y geográfica se desvanece cuando se cruzan ambos datos, de tal modo que como se puede apreciar en la gráfica adjunta, los especímenes pertenecientes al siglo XV son los que se encuentran en Bizkaia y Gipuzkoa, mientras que tres de los cuatro ejemplares del siglo XVI se hallan en Álava.



Las cuerdas únicamente se presentan en tres de los ejemplares localizados, pero el hecho de disponer de clavijas o de unas pequeñas muescas en la parte inferior de la tabla acústica, nos permiten deducir que *a priori* el tallista pretendió representar una vihuela de seis órdenes de cuerdas.

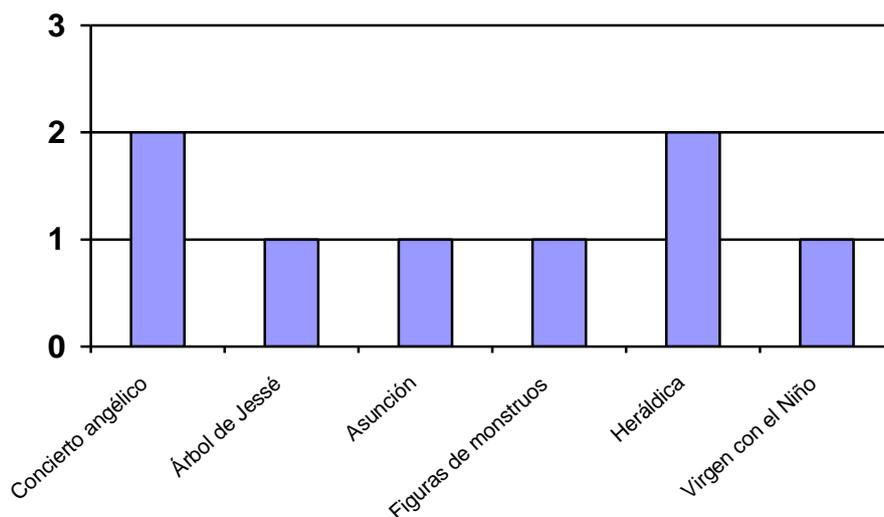
Por otro lado, en todos los ejemplares la caja de resonancia tiene un contorno similar, disponiendo de unas ligeras escotaduras en su parte central (con excepción del conservado en La Puebla de la Barca, ficha 294) y con el fondo aparentemente plano. El sistema de sujeción en aquellas imágenes en las que aparece representado es una varilla-cordal de forma rectangular situada sobre la tabla de armonía, elemento que figura en el cincuenta por ciento de los ejemplares estudiados. En el resto no se ha representado o, como en los ítems conservados en el escudo de armas de Urarte (Álava), fichas 536 y 537, las cuerdas parece que irían atadas en la parte inferior de la caja de resonancia, de modo similar al sistema que hemos observado en las ‘violas medievales’ o en algunos tipos de ‘guitarra medieval’. Con excepción del ejemplar conservado en La Puebla de Labarca (ficha 294), no se han representado los trastes, muy posiblemente debido al tipo de soporte empleado, así como al lugar en el que se hallan ubicados. De todos modos, el contorno característico de la caja de resonancia de este instrumento y, fundamentalmente el número de órdenes o de clavijas, nos permite su identificación, por lo que no es de extrañar que los artistas obviasen la representación de este elemento.

Sobre la tabla acústica se han representado oídos o tornavoces en cuatro de los ejemplares conservados, así en el ‘instrumento fantástico’ de Oñati (ficha 428) se pueden observar dos oídos en forma de “C” hacia la parte interior del instrumento, mientras que en otros tres ítems disponen de oídos de forma circular, como en los dos conservados en Urarte (Álava) o el localizado en el *Concierto angélico* del Museo de Bellas Artes de Bilbao (ficha 90), que a diferencia de los dos anteriores y muy probablemente por el hecho de tratarse de una pintura (óleo sobre tabla), el artista ha tratado de plasmar unas taraceas formadas por pequeñas formas circulares.

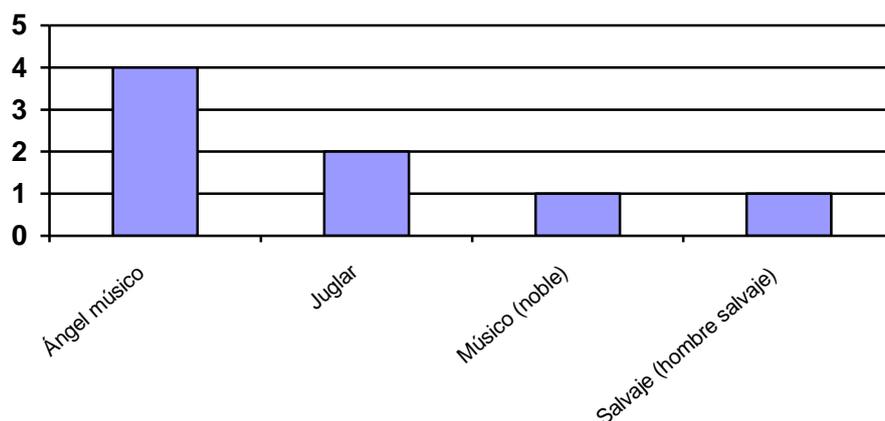
En todos los especímenes localizados el clavijero es rectangular y ligeramente inclinado hacia atrás o en ángulo recto (Donostia-San Sebastián y Busturia-Axpe), fichas 171 y 142 respectivamente, y con clavijas circulares insertadas desde la parte posterior.

El soporte empleado en todos los casos, con excepción de los ya mencionados de La Puebla de Labarca y del Museo de Bellas Artes de Bilbao (pintura, óleo sobre tabla), ha sido la escultura; en piedra y en madera policromada, destacando el relieve sobre piedra con un total de cinco representaciones.

El tipo de escenas en los que aparece el instrumento es, tal y como podemos observar en el gráfico que incluimos a continuación enormemente variado, destacando las escenas pertenecientes al ámbito religioso frente a las profanas, con más del 75% del total.



Los intérpretes que aparecen tañendo la 'vihuela' en esta colección, del mismo modo que en el apartado anterior, presentan una notable variedad, destacando por el número de representaciones los ángeles músicos, que forman parte de la mayor parte de las escenas religiosas a las que hacíamos alusión anteriormente, y destaca el relieve conservado en Bergara (Gipuzkoa) ya que en él se puede observar cómo es un personaje perteneciente al alto estamento social (a juzgar por las vestimentas y joyas que porta) el que tañe el instrumento, lo que vendría a confirmar, siquiera parcialmente, el éxito que tuvo este instrumento en los círculos aristocráticos durante los siglos XV y XVI.

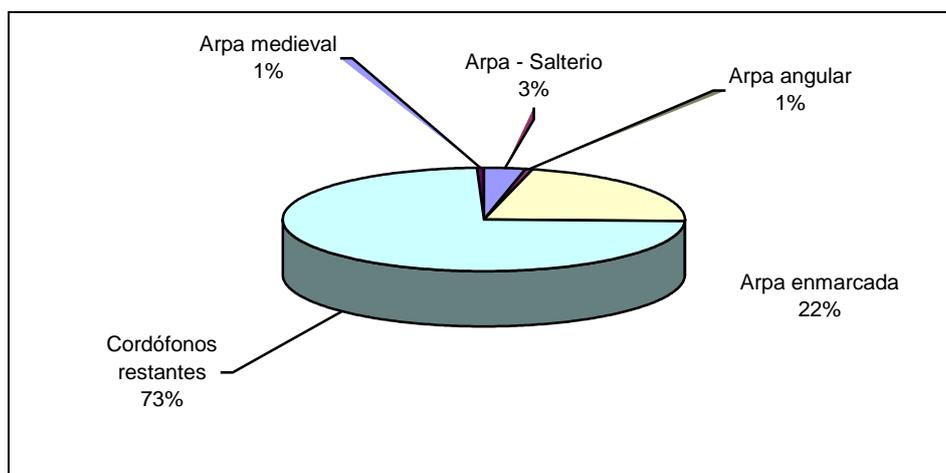


2.5.1.11.4. Arpas

En este grupo instrumental distinguimos entre las arpas abiertas [322.1] y las arpas enmarcadas [322.2]. Las arpas abiertas pueden ser arqueadas o angulares, mientras que al segundo grupo pertenecen las 'arpas enmarcadas' propiamente dichas, así como el 'arpa medieval' y el 'arpa-salterio'.

A continuación procedemos a analizar los datos obtenidos en relación al arpa a partir del trabajo de campo en el marco geográfico y cronológico objeto de este estudio.

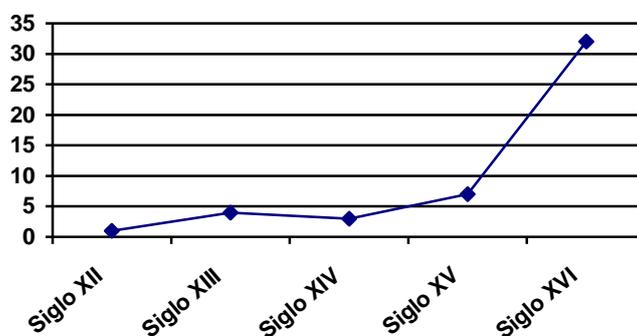
Tal y como se puede apreciar en el gráfico que adjuntamos a continuación, el subgrupo de las arpas [322] supone casi el 26% del total de los cordófonos que componen nuestra colección. Por otro lado, además del 'arpa-salterio', uno de los tipos de arpa al que haremos referencia más adelante, se conservan representaciones del 'arpa angular' (arpas abiertas), del 'arpa medieval' (con un único ejemplar) y del 'arpa enmarcada', que es uno de los instrumentos que aparece en mayor medida en nuestro catálogo de Iconografía musical en el País Vasco. Sin embargo, como era previsible, no se ha localizado ningún ejemplar del 'arpa curvada'.



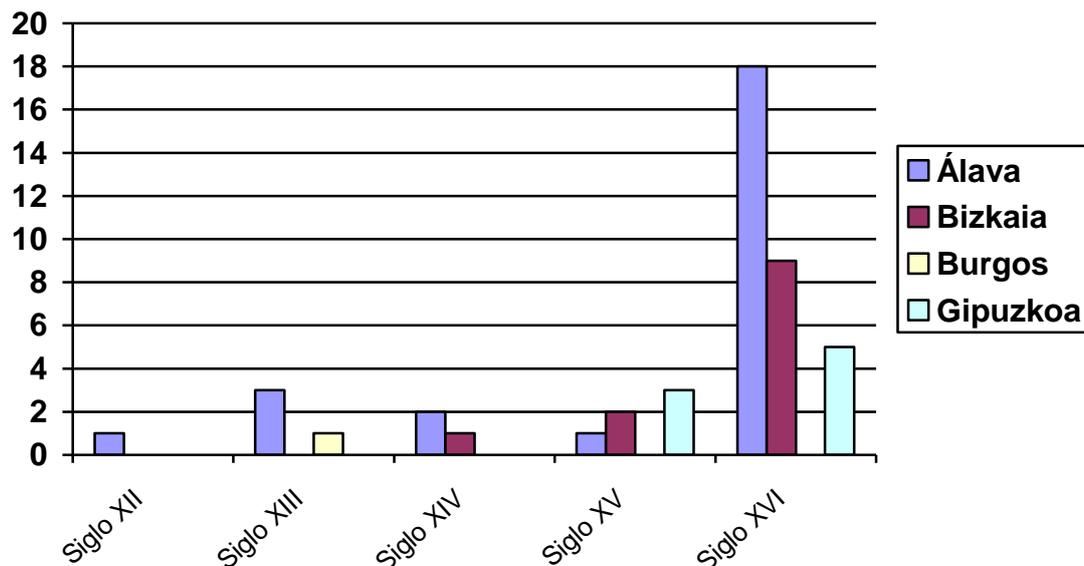
La combinación de los datos obtenidos en los campos referidos al grupo de las arpas [322] y las provincias en las que se conservan representaciones, no ofrece, tal y como se puede observar en el gráfico significativo datos relevantes. Nuevamente es el Territorio

Histórico de Álava el que proporciona el mayor porcentaje de ejemplares, más de la mitad del total estudiado (53%). En segundo lugar le sigue, con más de la cuarta parte del material localizado (28%), Bizkaia y, con aproximadamente el quince por ciento, el territorio de Gipuzkoa (17%). Un *ítem*, correspondiente a un ‘arpa enmarcada’ (2%), se encuentra en la Diputación Provincial de Burgos, en la tabla de San Andrés que procede de Añastro (Condado de Treviño).

El grupo de las arpas [322] representadas en el País Vasco atendiendo a su datación ofrece una gradación más o menos escalonada, tal y como se puede apreciar en el cuadro significativo, observándose que tiene un pequeño retroceso en el siglo XIV, pero que, como en otros ejemplares estudiados anteriormente, su número aumenta progresivamente hasta “eclosionar” en el siglo XVI.

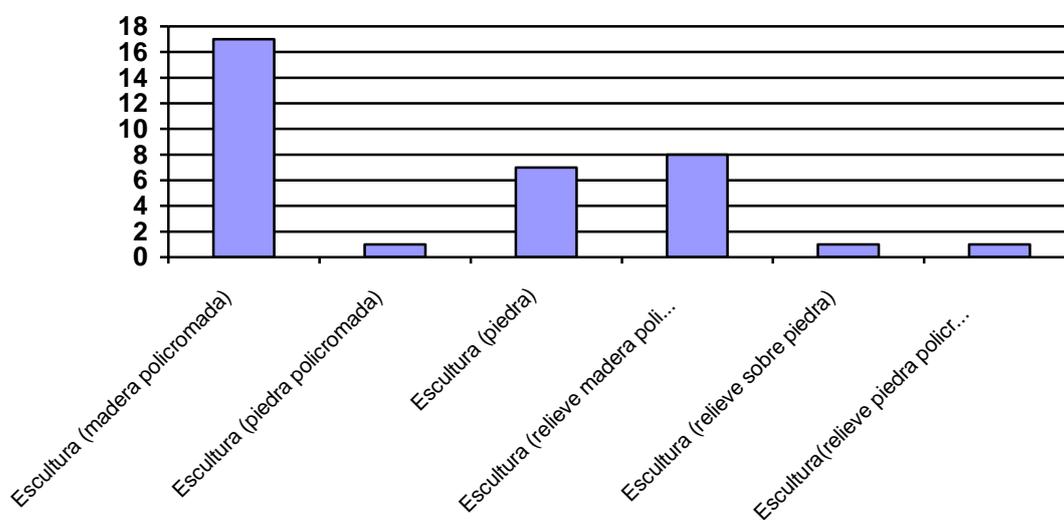


La combinación de los datos obtenidos en relación a la datación de las representaciones así como al Territorio Histórico en el que se conservaban en el momento en el que realizamos el trabajo de campo, nos ofrece unos resultados que, tal y como se puede apreciar en el gráfico que adjuntamos a continuación, resultan un tanto paradójicos. En un primer momento, según se avanza en la línea cronológica desde el siglo XII, al que pertenecen las primeras representaciones del instrumento que se han localizado en el País Vasco, puede observarse cómo se inicia en el territorio alavés una curva ascendente que se ve bruscamente frenada en los siglos XIV y XV, centurias en las que los otros dos territorios la superan en número de ítems. Esta tendencia, se vuelve a ver interrumpida en el siglo XVI, en el que, como se puede observar, se produce una verdadera eclosión desde el punto de vista del número de ejemplares estudiados. En el territorio alavés, y en obras plásticas que datan del siglo XVI, se encuentra casi el cincuenta por ciento del total de las representaciones que se han localizado del arpa, que, como se ha señalado anteriormente, pertenecen al tipo ‘arpa enmarcada’.



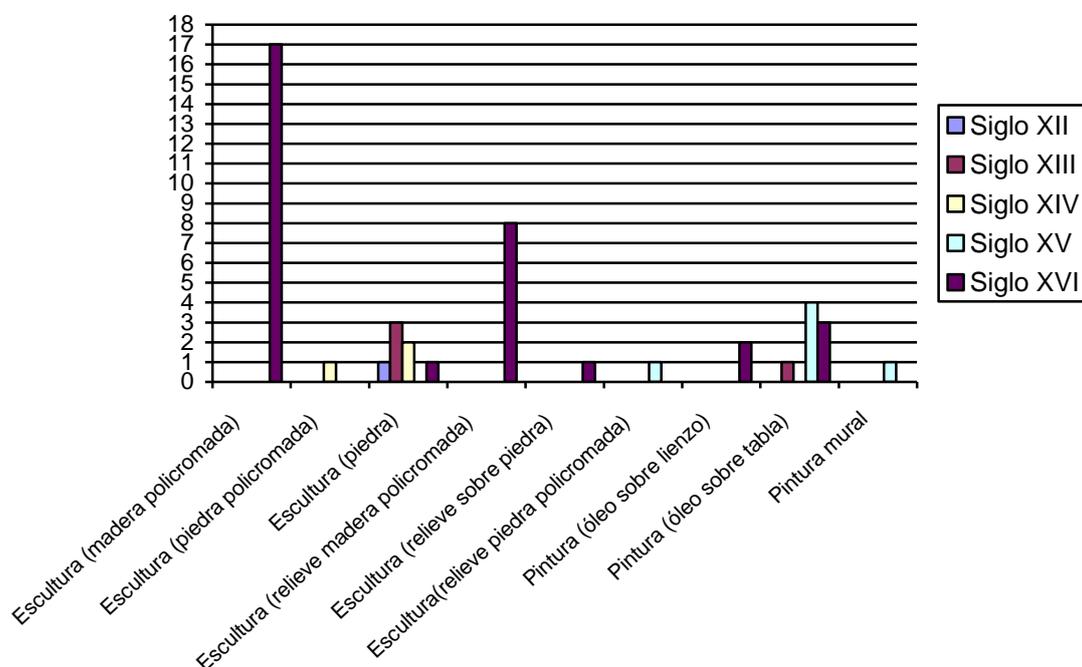
El soporte o medio en el que los artistas plasmaron con mayor predilección este cordófono fue la escultura, con más de las tres cuartas partes del total estudiado (76%). El resto aparecen representadas en obras pictóricas (24%).

Las representaciones que se encuentran realizadas en obras plásticas escultóricas se realizaron en diferentes medios, tal y como observamos en el gráfico siguiente, en el que destaca por el número de ítems estudiados, la talla en madera policromada, con casi el cincuenta por ciento del total, seguido por el relieve en madera también policromada, y en un menor número las tallas en piedra sin policromar. Las esculturas en las que se ha representado el arpa en piedra policromada, en relieve de madera policromada y en relieve sobre piedra policromada, presentan cantidades insignificantes.



Las representaciones conservadas en el País Vasco del arpa en obras plásticas pictóricas ascienden a once ejemplares. Los soportes empleados en este caso, no presentan cantidades reseñables, siendo el óleo sobre tabla, con ocho ejemplares, el medio más empleado. En óleo sobre lienzo únicamente hemos localizado dos especímenes y otro ejemplar en pintura al fresco.

La combinación de los datos que hemos obtenido con respecto al soporte-medio empleado, junto con la datación en que se realizaron dichas obras, nos ofrece unos resultados muy significativos, dado que más del setenta y cinco por ciento de las cuarenta y siete representaciones del 'arpa' que se conservan en la C.A.P.V. datan del siglo XVI, y se encuentran en tallas realizadas en madera policromada, así como en relieves elaborados también en madera policromada.



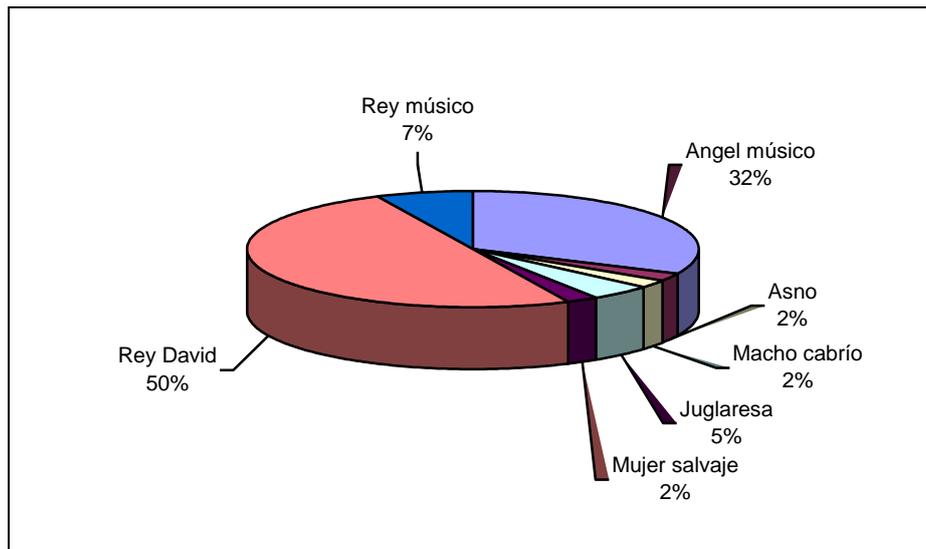
La ubicación en la que se encontraban las distintas representaciones del arpa en el momento en el que se realizó el trabajo de campo pertenecen, como se puede observar en el gráfico adjunto, a edificaciones del ámbito religioso, destacando por el número de ítems estudiados los ejemplares que se encuentran en los diferentes retablos conservados en el interior de los templos religiosos, así como en el exterior, concretamente en las portadas. Los únicos ejemplares que se encontraban en lugares no dependientes de edificios religiosos son cinco representaciones que se hallaban en diferentes instituciones museísticas del territorio, así como un ítem localizado en un escudo nobiliario.

ARPAS-UBICACIÓN	
UBICACIÓN	PORCENTAJE
Retablo	64%
Portada	13%
Museo	11%
Cornisa	4%
Bóveda	4%
Capilla	2%
Escudo	2%

Las representaciones del ‘arpa’ aparecen en una gran variedad de escenas, que en su gran mayoría pertenecen al Antiguo y al Nuevo Testamento, relacionadas con la vida de Jesús en su mayor parte pero, tal y como se puede apreciar en la siguiente tabla, con más del cuarenta por ciento de las representaciones que aparecen incluidas en el catálogo, es la escena del rey David la que aparece en un mayor número de ocasiones con el instrumento musical a modo de atributo. La escena que clasificamos como “figura del rey David”, con dieciocho ejemplares, se encuentra vinculada al Antiguo Testamento y, en cierto modo, a la vida de Cristo, ya que, del mismo modo que la escena del Árbol de Jesé, está también directamente relacionada con la genealogía del Mesías. Como se puede advertir, todas las escenas pertenecen al ámbito religioso, con excepción del asno y el macho cabrío, y el ejemplar que se encuentra formando parte del escudo heráldico de Lezo (ficha 393).

ARPAS-ESCENAS	
David	18
Ángeles músicos	4
Asunción	4
Anunciación	3
Virgen con el Niño	3
Coronación de la Virgen	2
Reyes y Ancianos del Apocalipsis	2
Virtudes	2
Asno músico	1
El Arbol de Jessé	1
Figuras de monstruos	1
Heráldica	1
Macho cabrío y contorsionista	1
Presentación de Jesús en el Templo	1
San Andrés	1
Visitación	1

A tenor de lo señalado anteriormente, se puede presuponer qué intérprete o intérpretes son los más representados en las obras plásticas que se han conservado en el País Vasco en relación con el ‘arpa’. Así, tal y como se puede apreciar en el gráfico que se presenta a continuación, en veintidós de los ejemplares que forman parte de esta colección el instrumentista o el personaje que aparece junto al cordófono es el rey David. A continuación, encontrándose en escenas como conciertos angélicos, pertenecientes a la vida de Jesús o relacionadas con la Virgen María, se observa que es la figura del “ángel músico” la que en un mayor número de ocasiones aparece representada tañendo el ‘arpa’. Por último, cabe destacar el hecho de que no se haya localizado ninguna representación de músico o ministril haciendo uso del ‘arpa’, pero que sin embargo se conserven en un pequeño porcentaje –cuatro en total- figuras de mujeres, ya sea juglaresa o mujer salvaje como la conservada en Artziniega (ficha nº 32) pulsando las cuerdas de un ‘arpa enmarcada’. Las dos representaciones del asno y del macho cabrío (fichas 592 y 597), relacionadas con las fábulas de Esopo y Fedro, responden a la mentalidad medieval de catequizar mediante la proyección de imágenes comprensibles para un pueblo iletrado en su mayor parte. No obstante, conviene precisar en lo que se refiere a los dos casos localizados, que en ambos casos los “intérpretes” se presentan pulsando las cuerdas de un ‘arpa-salterio’.



2.5.1.11.4.1. 'Arpa angular'

El 'arpa angular', como es de suponer, al carecer de columna, no dispone de muchas cuerdas ya que no podría soportar una excesiva tensión. Es un tipo de arpa que tuvo un uso muy extendido en la Antigüedad, por lo que la única representación que hemos localizado, que data del siglo XVI, tiene una presencia testimonial que muy posiblemente sea fruto de una búsqueda de esquematismo formal por parte del artista o de una reconstrucción arqueologizante. El instrumento que tañe un ángel músico forma parte de la escena de la Asunción de la Virgen que se conserva en Lekeitio (ficha 384). No es posible encontrar una explicación satisfactoria para justificar su presencia en un retablo realizado ca. 1514 conservado en la localidad vizcaína de Lekeitio, y en el que además aparece formando parte en la misma escena, concretamente en la Asunción de la Virgen, junto con otro arpa, en este caso un 'arpa enmarcada'. El instrumento, como es lógico, carece de una de las piezas fundamentales como es la columna, si bien en este ejemplar se podría considerar que dicha pieza no resultaría imprescindible ya que el instrumento dispone únicamente de tres cuerdas. También podría ser posible que el artista quisiera dar muestra de la "variedad" de cordófonos pulsados que acompañaban a la Virgen en su ascenso a los cielos, ya que no se puede obviar que además de la ya citada 'arpa enmarcada' también se representa un 'rabel'. Los tres cordófonos, dos pulsados y uno friccionado, hacen sospechar que se podría estar ante la elaboración de un trabajo por encargo a un artista foráneo, probablemente del norte de Europa quien utilizaría algún tipo de modelo o cartón de su lugar de procedencia y que le habría servido como referencia para la talla del retablo de Lekeitio, intentando transmitir con estos instrumentos –'arpa angular' y 'rabel'- la antigüedad de la escena que se representa, ya que a comienzos del siglo XVI no se tiene constancia del uso del 'rabel', no ya en el País Vasco, sino en prácticamente toda la Europa occidental. Por último, señalar la posibilidad de que el artista pudiera haber cometido un error o simplemente haberse dejado llevar por su fantasía, algo que

en principio parece bastante improbable, dado que el resto, no solo de los instrumentos musicales, sino de múltiples detalles relativos a la vestimenta, objetos domésticos y escenas religiosas, están realizados siguiendo un plan perfectamente calculado y que, por si fuera poco, da muestras de un gusto por el detalle y de una pericia estilística que lo convierten en una de las mejores muestras de la retablistica no solo peninsular sino de occidente de principios del siglo XVI.

El instrumento representado, originariamente contaría con otras dos cuerdas más, a tenor de los orificios que pudimos observar en los dos montantes del bastidor, en los que irían alojados dos finos cilindros de madera y que harían las funciones de las cuerdas. El ángulo superior aparece rematado con una voluta, como en muchos de los ejemplares que hemos localizado del 'arpa enmarcada'. El intérprete es un ángel músico que pulsa "las cuerdas" solo con los dedos de la mano derecha, ya que la mano izquierda aparece sujetando el montante inferior del bastidor.

2.5.1.11.4.2. 'Arpa enmarcada'

A este grupo pertenecen la mayor parte de las representaciones conservadas del arpa en el País Vasco, por lo que podemos considerarla como la tipología de referencia de las arpas en los límites cronológicos de nuestro estudio.

Covarrubias en su Diccionario de autoridades (1611) hace referencias muy interesantes sobre la morfología y el tipo de los materiales empleados en la voz "harpa": *es de figura casi triangular, cuyo cuerpo es compuesto de un número de costillas de madera, formando una manera de ataúd, que se une por encima de una tabla delgada, hechos en ella algunos agujeros grandes para que salga la voz, y en el medio otros agujeros chicos. Donde se afianzan las cuerdas con unos botoncillos, las cuales van a parar à la cabeza que está unida a lo más estrecho del cuerpo, y por la parte opuesta sostenida de un mástil, que remata en el lado más ancho, con que forma la figura. La cabeza es de madera más fuerte, y tiene tanto número de agujeros en una, dos o tres hileras (según las órdenes del harpa) quantas ha de tener cuerdas, que se afianzan con unas clavijas de hierro, que movidas con el templador ponen el instrumento acorde, el qual se toca con ambas manos, abrazándose con él por la parte del cuerpo más estrecha.*

Las referencias del uso del arpa en el País Vasco son, como en otros casos estudiados anteriormente, prácticamente inexistentes y, nuevamente, es preciso recurrir a referencias documentadas en territorios próximos. Es el caso de la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, quien se hallaba por aquellas fechas (1255) en el monasterio riojano de San Millán, zona todavía de gran influencia vasca, en opinión de Arana Martija¹⁵¹, donde junto a otros instrumentos señala la 'rota' ("nin giga, nin salterio, nin mano de rotero"). La mención de esta expresión "mano de rotero" ha sido motivo de muchas controversias, de las cuales la más extendida es la que interpreta que se trataría muy probablemente de un tipo de arpa. En los documentos de la cancillería de la corte de Navarra aparece explícitamente el

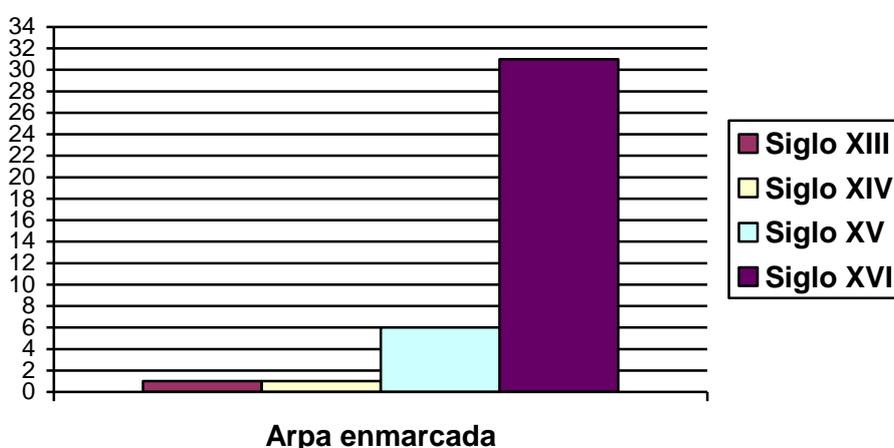
151 Arana Martija, José Antonio, *Música Vasca*, Caja de Ahorros Vizcaína, Editorial Elacuría, Bilbao, 1987, p. 54.

término “arpa” en un contrato fechado en 1439 en el que se nombran “sonadores de órganos, arpa y laud a favor de los hermanos Esperambou”. En la Cámara de Comptos de Pamplona hay documentos que revelan el trasiego de músicos que había en el siglo XIV en esta ciudad en dirección a otras cortes, es el caso de los pagos efectuados a juglares que se hallaban de paso, y que debieron de ofrecer sus servicios en la corte navarra como: *borgoñones, alemandes, de Aragón, del conde de Valentinois; a una inglesa “juglarsa de arpa”*¹⁵².

Las ‘arpas enmarcadas’, uno de los cuatro tipos de arpas a los que ya hemos hecho referencia anteriormente, son las que se representan prácticamente en su totalidad en este catálogo. Este instrumento presenta una caja de resonancia más o menos voluminosa, una consola donde se hallan las clavijas y una columna a modo de refuerzo, que es en definitiva la pieza que permite distinguirla del ‘arpa angular’ y del ‘arpa curvada’.

Tipología instrumental	Porcentaje	Número de ejemplares
Arpa enmarcada	85%	39
Arpa-salterio	13%	6
Arpa angular	2%	1
Arpa medieval	2%	1

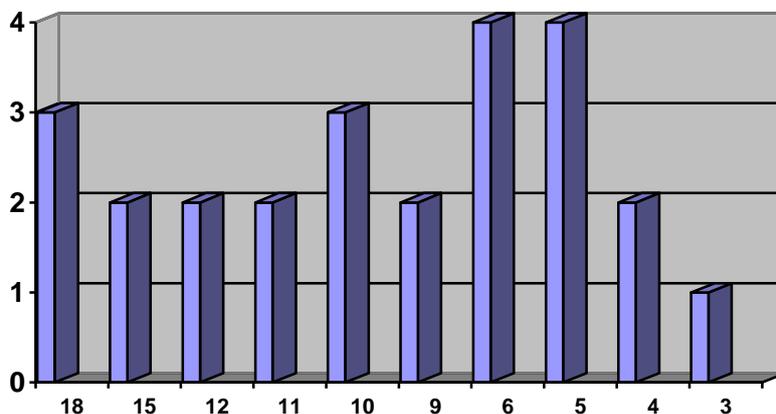
La datación de los ejemplares que hemos localizado del ‘arpa enmarcada’ es, como se puede apreciar en el gráfico adjunto, muy similar a los datos que hemos obtenido para las “arpas” en general, esto es, las primeras representaciones datan del siglo XII, con un número de especímenes muy reducido que se va ampliando a partir del siglo XV y fundamentalmente en el siglo XVI, que es a la centuria a la que pertenecen más del cincuenta por ciento del total estudiado.



152 -Anglés, Higinio, *Historia de la Música Medieval en Navarra*, (Obra Póstuma), Dip. Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1970, p. 141-143.

La totalidad de las ‘arpas enmarcadas’ que forman parte nuestra colección presentan un bastidor en forma triangular, si bien, en algunos de los ejemplares localizados no han sido representadas todas sus partes. El bastidor triangular puede haber sido representado con diferentes tipos de ángulos, pudiéndose observar en el catálogo cómo algunas de las arpas presentan forma de triángulo equilátero, isósceles y diversas variantes. Esta aparente variedad de los remates de los ángulos de los marcos del ‘arpa’ está en relación directa con el tipo de soporte o medio empleado, antes que con una plasmación o recreación de instrumentos extraídos de la realidad.

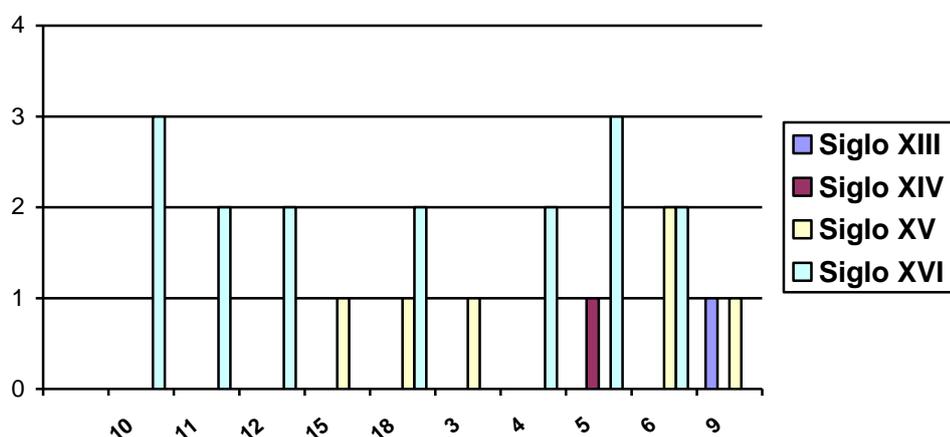
En el interior del bastidor es donde van tensadas las cuerdas, tal y como hemos indicado anteriormente, cuyo número presenta también una gran variedad que, como se puede apreciar en el gráfico adjunto, oscila desde los ejemplares que presentan un total de dieciocho cuerdas tendidas, disminuyendo su número hasta un ejemplar que presenta únicamente tres cuerdas. Los especímenes localizados en el País Vasco que aparecen en un mayor número de ocasiones son aquellos que disponen de cinco o seis cuerdas en el bastidor, con ocho ejemplares en total. En este sentido, los datos obtenidos con respecto al número de cuerdas del ‘arpa enmarcada’ en este territorio son, en gran medida, congruentes con los estudios realizados hasta la fecha sobre representaciones iconográficas del instrumento en Occidente durante la Edad Media. Sin embargo, no se han localizado ejemplares que superen la veintena de órdenes y, por otro lado, no deja de ser llamativo el hecho de que se conserven muy pocos ejemplares con número de cuerdas reducido, como son los ejemplares que cuentan únicamente con tres y cuatro órdenes.



Estos datos referidos al número de cuerdas de las ‘arpas enmarcadas’, puestos en relación con la datación de las obras en las que se conservan, ponen de manifiesto que son las arpas con mayor número de cuerdas –concretamente las que disponen de quince y dieciocho órdenes- las que datan del siglo XV. Así, como que los ejemplares que aparecen incluidos en esta colección con un número más reducido de cuerdas, datan también de los siglos XV y XVI. En este sentido no se aprecia que los artistas reflejaran el aumento progresivo de los órdenes

de las 'arpas enmarcadas' en las diferentes obras de arte según se va avanzando en las diferentes centurias.

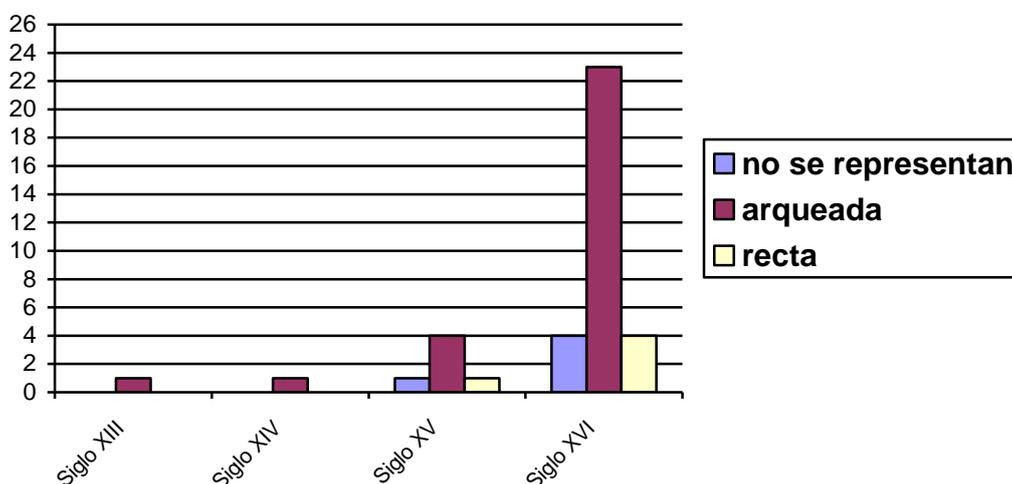
Por otro lado, tenemos que reseñar el alto porcentaje de ejemplares en los que no se han representado las cuerdas, o bien, no se han conservado. En este caso resulta significativo, no solo por el número que se ha incluido en la colección –quince en total-, sino porque todas ellas pertenecen al siglo XVI. Esta “anomalía” tenemos que ponerla en relación con el apartado anterior, así como que en muchos de los casos, como explicaremos más adelante, se debe al uso por parte de los artistas de clichés y estereotipos que deberían estar claramente fijados en el imaginario colectivo, de modo que la representación o no de elementos imprescindibles del instrumento pudieran ser obviados ya que tenían en muchos casos la función de servir como atributo o elemento alegórico, antes que de la representación de un instrumento extraído de la música real, de la música práctica.



Como se indicaba anteriormente, el contorno de la práctica totalidad de las 'arpas enmarcadas' que forman parte de la colección es triangular, más o menos alargado. Sin embargo, tal y como procedemos a analizar a continuación, cada una de las partes que conforman el batidor puede adoptar diferentes formas. Así, por ejemplo, la consola, que es el lugar en el que van alojadas las clavijas, presenta en todos los casos en los que ha sido representada dos formas: ligeramente arqueada o curvada, con casi el setenta y cinco por ciento del total estudiado (74%), o recta, con cinco ejemplares recogidos en nuestra colección (13%). Los ejemplares en los que no ha sido representada son principalmente aquellos en los que el artista, haciendo uso del cliché al que hacíamos referencia anteriormente, oculta la parte superior del instrumento mediante la vestimenta del intérprete (13%).

La combinación de los datos con respecto a la forma de la consola y la datación de las obras en las que se hallaban conservadas en el momento en el que se realizó el trabajo de campo no arroja, como se puede advertir, resultados significativos. Son las consolas que presentan forma recta las que, como se puede apreciar en el gráfico que incluimos más abajo,

comienzan a representarse a partir del siglo XV, aumentando progresivamente su número en la siguiente centuria. Las consolas de forma curvada son, como ya hemos señalado anteriormente las que alcanzan un mayor porcentaje en esta colección, alcanzando el 75% del total estudiado. El resto de formas, así como los instrumentos que no presentan dicha pieza, también aumentan progresivamente su número desde el siglo XIII.



Las clavijas, en los casos en los que aparecen representadas, alcanzan hasta un total de dieciocho frente a otros ejemplares en los que no contabilizamos más de cinco clavijas. No obstante, la fórmula más empleada a la hora de representar la consola por parte de los artistas fue la de no hacer referencia a las clavijas del 'arpa enmarcada', porcentaje que en esta colección alcanza prácticamente el ochenta y cinco por ciento del total estudiado.

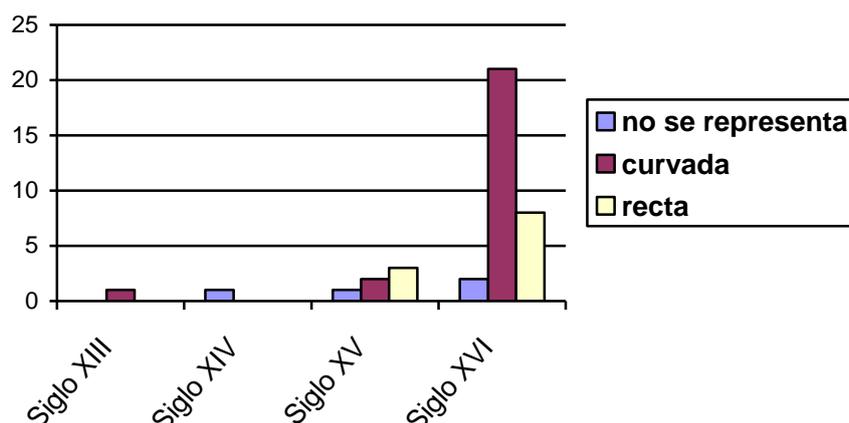
Las clavijas aparecen representadas fundamentalmente en aquellas obras en las que los artistas han empleado como medio la pintura, tanto el óleo sobre lienzo o tabla, como la mural. Este hecho no deja de poner de manifiesto la dificultad y, según los casos, la falta de necesidad de trabajar la piedra o la madera para detallar elementos que por otra parte no eran imprescindibles para una lectura alegórica o simbólica en la mayoría de los casos.

La columna, la pieza que resulta imprescindible para soportar la tensión de las cuerdas suele presentar también diferentes variantes, similares en todo caso a las observadas en la consola. Así, en nuestra colección, hemos podido comprobar cómo en los ejemplares conservados del arpa enmarcada en el País Vasco, los artistas optaron por hacer uso de dos tipos claramente diferenciados: aquellos en los que la columna presenta un trazo recto y, aquellos que, por el contrario, muestran un trazo curvado o ligeramente curvado. Como en los tipos anteriores, también hemos localizado un número significativo de ejemplares en los que los artistas no creyeron necesario la representación de dicho elemento para que fuera posible la identificación del 'arpa enmarcada'. De este modo, tal y como se puede apreciar en el gráfico que presentamos a continuación, el tipo más abundante que aparece conservado en la C.A.P.V. es aquel que, además de presentar un bastidor de forma triangular, muestra una columna curvada o ligeramente curvada, lo que se aprecia en un total de veinticuatro especímenes, frente al casi treinta por ciento del total (con once ejemplares), que presentan

una columna de trazo recto. Los ejemplares en los que no se ha representado la pieza en cuestión, en su mayoría por quedar ocultos por algún otro elemento del intérprete, no alcanza cantidades significativas, lo que en esta colección se traduce a un total de cuatro especímenes.

COLUMNA	NÚMERO	PORCENTAJE
Curvada	24	62%
Recta	11	28%
No se presenta	4	10%

La combinación de los campos referidos al tipo de columna con la datación de las obras de arte en las que se han localizado ofrece una serie de datos que en principio no resultan excesivamente significativos, si bien, tal y como se puede apreciar en el gráfico adjunto, y del mismo modo que se viene produciendo en los estudios anteriores referidos al 'arpa enmarcada', se observa una gradación que va aumentando en el tiempo, y que, en el siglo XVI, es cuando alcanza el mayor número de representaciones localizadas, fundamentalmente de aquellas que presentan la columna curvada o ligeramente curvada.



Finalmente, la caja de resonancia, entendida como una pieza de mayor grosor que las dos restantes, en la que puede presentar, o no, oídos o tornavoces y que tiene como función acústica potenciar o ampliar la sonoridad del instrumento, únicamente hemos podido constatar su existencia en dos de los ejemplares. En ambos casos el resonador tiene forma trapezoidal asimétrica y con sendos tornavoces en forma de "C", y son los que se conservan en Lezo (ficha 393) y Orduña (ficha 460), en este último caso, el tipo de soporte (pintura, óleo sobre tabla), ha influido notablemente en la precisión de dicho detalle organológico.

La mayor parte de las 'arpas enmarcadas' que hemos recogido en la colección presentan a modo de remates en los ángulos superiores del bastidor ciertos elementos decorativos que, como se puede apreciar en el gráfico adjunto, son los que muestran forma de voluta los más empleados por los artistas. En este sentido tendríamos que precisar que, en doce de los casos estudiados, se presenta una voluta en el remate de la consola con el clavijero, y que, en los catorce especímenes restantes, son dos las volutas representadas en el bastidor del

instrumento. En un porcentaje bastante significativo, no se representa ningún tipo de elemento decorativo, y en el resto, con cantidades prácticamente inapreciables, de los que tan solo se ha recogido un único ejemplar en el catálogo, la diversidad de motivos es mayor, pero en todos los casos, excepto en el ejemplar que presenta una cabeza de animal, son elementos pertenecientes al mundo vegetal.

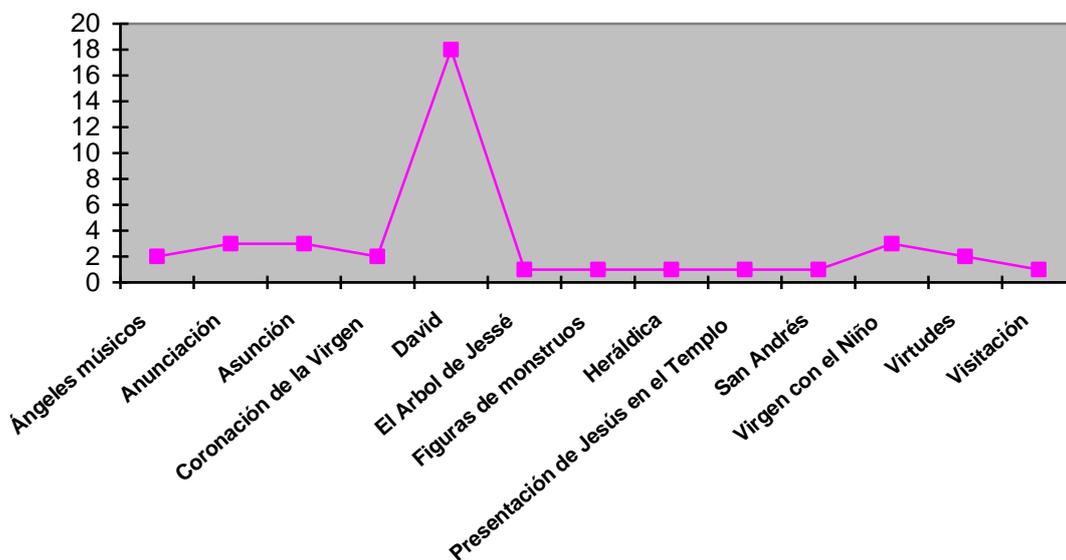
TIPOS DE REMATES EN LAS 'ARPAS ENMARCADAS'	PORCENTAJE
Voluta	66%
No presenta	22%
Cabeza de animal	3%
Flamiforme	3%
Triangular	3%
Vegetal	3%

En cuanto al sistema de ejecución que emplean los intérpretes en las representaciones que hemos incorporado en esta colección, tal y como se puede observar en la tabla que ofrecemos a continuación, con excepción de media docena de ejemplares en los que el instrumentista simplemente muestra el cordófono, en el resto, con casi el noventa por ciento del total estudiado, la forma de pulsar las cuerdas es directamente con los dedos de ambas manos. En ninguna de las representaciones localizadas hemos apreciado que el instrumentista pulsara las cuerdas con las uñas, por poner un ejemplo, o que lo hiciera con una sola de las manos. En casi todos los casos pulsa las cuerdas con ambas manos, situando la mano izquierda próxima al tórax del instrumentista, y la derecha en la parte de las cuerdas más próximas a la columna del instrumento, esto es, las que producirían una sonoridad más grave.

SISTEMA DE EJECUCIÓN DE LAS 'ARPAS ENMARCADAS'	PORCENTAJE
Pulsado directamente	89%
No se representa	11%

Las escenas en las que se han localizado los ejemplares estudiados correspondientes al 'arpa enmarcada' son, como se puede apreciar en el gráfico adjunto, de una relativa variedad, ya que, con excepción de un solo espécimen, el conservado en un escudo heráldico de Lezo (ficha 393), pertenecen todas al ámbito religioso, de las que el mayor porcentaje, con un 45% por ciento del total localizado, son las escenas correspondientes a la figura vetotestamentaria del rey David. Además, destacan por el número de representaciones, las que se hallan en las escenas pertenecientes al ciclo de la vida de Cristo, concretamente las escenas relativas a la

Virgen con el Niño, con un 8% y la Anunciación, Asunción y Coronación de la Virgen, con un 7% cada una de ellas. El resto de escenas en las que se ha localizado dicho instrumento aparecen en una sola ocasión, con excepción de los ángeles músicos que alcanzan el cinco por 5% del total incorporado en nuestra colección.



Finalmente, el intérprete que aparece tañendo el ‘arpa enmarcada’ en las representaciones en obras plásticas conservadas en el País Vasco en el marco cronológico en el que se desenvuelve este estudio, se trata en la mayor parte de los casos de la figura vetotestamentaria del rey David, quien, con veintidós ejemplares localizados, representa casi el 60% del total estudiado, tal y como se puede apreciar en el gráfico que ofrecemos a continuación. La segunda categoría en orden del número de representaciones estudiadas es la perteneciente a ángeles músicos, que, en su gran mayoría, forman parte de conciertos angélicos que acompañan las escenas de la vida de Jesús y, concretamente, las correspondientes a la Virgen con el Niño, Asunción y Coronación de la Virgen.

INTÉRPRETES DE ‘ARPA ENMARCADA’	PORCENTAJE
Rey David	58%
Ángel músico	29%
Mujer	5%
No se presenta	5%
Mujer salvaje	3%

Por último, procedemos a analizar las diferentes agrupaciones instrumentales que aparecen representadas en las escenas en las que se ha localizado el 'arpa enmarcada'. En casi el 65% de los casos estudiados, se observa que el 'arpa enmarcada' se presenta aislada, y que en los casos en los que aparece en combinación con otros instrumentos musicales, dichas "asociaciones" tienen mucho que ver con el tipo de escena en la que se encuentran. Así, por ejemplo, las escenas en las que dicho cordófono aparece junto con otros instrumentos son aquellas relacionadas con la Virgen, concretamente en la escena de la Asunción de la Virgen, en donde aparece asociada con: un 'laúd', 'vihuela' y 'viola de gamba'; 'laúdes', 'órgano portátil' y 'viola de gamba'; y con un 'rabel' y un 'arpa angular'. Así como en la escena de la Anunciación, en donde aparece asociada con: 'laúd', 'espineta', 'viola de gamba' y 'flauta de pico'. En la escena de ángeles músicos aparece asociada con: 'laúd', 'trompa curva' y 'chirimía'. El resto de combinaciones instrumentales no presenta cantidades significativas ni tampoco especiales afinidades tímbricas. En definitiva, se puede apreciar que, en la mayor parte de los ejemplos estudiados, las asociaciones se realizan con otros cordófonos, así como con instrumentos que en su gran mayoría pertenecen al grupo de los instrumentos "bajos", esto es, de baja sonoridad, que, como se ha señalado anteriormente, se halla en consonancia con la escena en la que aparece representada. Este estado de cosas es congruente con la historia del instrumento, ya que en las fechas en las que se enmarca nuestro estudio el arpa era un instrumento que era considerado como "bajo". Además, el hecho de poseer una baja sonoridad propició que su uso por parte de las familias reales y la aristocracia se realizase en interiores¹⁵³. El 65% del total estudiado correspondiente al 'arpa enmarcada' en la que aparece representada de forma aislada, son aquellas que se encuentran asociadas al rey David, figura que finalmente hemos decidido considerarla como escena, si bien, como es lógico, en la mayor parte de los especímenes localizados en la confección del trabajo de campo se encuentran formando parte de conjuntos artísticos de mayor complejidad, como suelen ser los correspondientes a la retabística de numerosos edificios religiosos.

2.5.1.11.4.3. 'Arpa-salterio'

El arpa-salterio es un cordófono compuesto que incluimos en este apartado, dentro del grupo de las arpas, con la clara intención de mantener la homogeneidad en cuanto al criterio de clasificación y ordenación del instrumentario localizado que se propuso al comienzo de este estudio¹⁵⁴. En realidad, dicho instrumento, si es que alguna vez existió, bien pudiera integrarse dentro del grupo de los salterios. Efectivamente, este instrumento es una especie de salterio de forma triangular con la peculiaridad de disponer de cuerdas tensadas en ambos lados de la caja. Entre las cuerdas se halla alojada una tabla acústica que suele contar con un oído o tornavoz en forma de roseta. Además, en la consola, precisa de una doble hilera de clavijas

153 -Bowles, Edmund Addison, "La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe Féodale", *Revue de Musicologie*, 42 (1958), pp. 155-169.

154. -Ford, Terence, *Lista de instrumentos de música occidentales. Anotada desde un punto de vista iconográfico*, traducción y adaptación de Koldo Ríos Álvaro, Cuadernos de Documentación Musical, AEDOM, Madrid, 1999.

que permitiría la afinación de las cuerdas. El sistema de ejecución debería ser similar al del arpa, de modo que el resonador se encontraría próximo al cuerpo del intérprete, manteniendo el soporte de forma vertical y pulsando las cuerdas directamente con los dedos las dos manos. Es por este motivo por el que en muchos casos este tipo de instrumentos han sido tomados como 'arpas enmarcadas'. Sin embargo, a diferencia de la mayor parte de las arpas pertenecientes a esta categoría no presenta ninguna de las piezas del soporte un trazo curvado, como suele ocurrir frecuentemente en lo que se refiere a la consola y a la columna de aquellas. Además, la doble hilera de clavijas se encuentra también en la consola, pero a diferencia de las arpas se halla en la parte superior y de forma frontal. La pieza más larga del soporte es la que equivale al resonador y tiene una forma similar a la que suele tener en las arpas, en cuya tapa también se fijaban las cuerdas del instrumento para acabar en las clavijas de la consola.

Es necesario señalar que todas estas precisiones en cuanto a la morfología de este cordófono han sido extraídas de las numerosas representaciones iconográficas que de él se han conservado, fundamentalmente en obras escultóricas y pictóricas. Como ocurre con gran parte del instrumentario que estudiamos en este trabajo no se ha conservado hasta nuestros días ningún ejemplar que presente similares características, si bien, algunos estudiosos creen que la 'arpaneta' o el 'arpa-cítara' que llegó a ser un instrumento bastante extendido en Europa Central durante los siglos XVII y XVIII, no sería sino la evolución de este cordófono medieval.

El número de cuerdas de este tipo de instrumentos es variable, hasta tal punto que los especialistas no acaban de ponerse de acuerdo en cuanto a si el modelo instrumental dispondría de órdenes simples, dobles e incluso triples¹⁵⁵. En este sentido es más que presumible que este estudio no vaya a servir para aclarar o aportar datos de cierta entidad que permitan dar con una respuesta a las múltiples incógnitas que suscita este instrumento.

Como se indicaba anteriormente son las fuentes iconográfico-musicales la base de partida de muchas de las consideraciones que los musicólogos vienen vertiendo en los últimos años en torno a este controvertido instrumento. Así, por ejemplo, la Dra. Rosario Álvarez¹⁵⁶ señala que el origen de este instrumento se halla en Bizancio, comenzándose a introducir en el continente europeo a partir del siglo XI, concretamente a partir del territorio español mediante los árabes. El uso de este instrumento quedaría constatado hasta finales del siglo XIV, en el que (y siempre a partir de las fuentes plásticas) se abandonaría su "uso" en los reinos cristianos.

155 -Panum, Hortense., *Stringed instruments of the Middle Ages, their evolution and developement*, Reeves Bookseller, London, 1971

-Luengo, Francisco, "Los instrumentos del Pórtico", en *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*, Santiago, 1988, p. 75

-Bruce-Mitford, Mirtle, "Rotte" en *New Grove Dictionary*, Ed. Stanley Sadie, 16, Londres, 1988.

-Dullin, Antoine, *L'Evolution de la harpe du haut Moyen-Age à l'aube des temps modernes, au travers des mentalités*, Université de Paris I (Memoired Maitrise), 1988

-Page, Christopher, *Voices and instruments of the Middle Ages: instrumental practice and songs in France, 1100-1300*, J. M. Dent and sons ltd, Londres, 1978

156 -Álvarez Martínez, Rosario, "La Iconografía musical del medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos", *Revista de Musicología* 25/2-3, (1992), pp. 582-623.

El hecho de que este instrumento, que tan difícil resulta de catalogar aún hoy en día y al que no es posible ofrecer una solución organológica, haya pervivido durante tanto tiempo en las artes plásticas, podría ser debido a la perdurabilidad y potencia que tienen ciertos símbolos. Si la mayor parte de los ancianos músicos que figuran en muchas de las portadas españolas y francesas de los siglos XII al XIV portan 'arpas' y 'arpas-salterios' se debería a una tradición que habría fijado un *topoi* iconográfico con el que se emitiría un mensaje en el que se hace referencia a la iglesia a partir de la forma triangular del instrumento e incluso, en opinión de otros estudiosos en el tema, por el número de cuerdas¹⁵⁷.

El número de ejemplares localizados en la C.A.P.V. que responden a la tipología anteriormente descrita asciende a un total de seis especímenes. En cuanto a su distribución resulta muy significativo el hecho de que todos ellos se encuentran en el Territorio Histórico de Álava. De igual modo también es relevante el hecho de que todas las representaciones se hayan realizado en piedra (escultura) sin policromar, con excepción de la que se conserva en la portada de Laguardia/Biasteri que conserva su policromía original. Además, tres de ellas, esto es, el cincuenta por ciento, se encuentran en la ciudad de Vitoria-Gasteiz o en sus alrededores y la que se conserva en la portada de la catedral de Santa María de los Reyes de Laguardia/Biasteri presenta una gran similitud con la de la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz.

Esta uniformidad en cuanto a su localización y tipo de soporte empleado no se produce sin embargo, en lo que se refiere a su morfología, los intérpretes, las escenas ni tan siquiera a las fechas en las que se elaboraron dichas piezas.

La datación de los ejemplares estudiados pertenece, como se puede observar en la tabla que se adjunta a continuación, a los siglos XII, XIII y XIV, no habiéndose localizado ningún ejemplar posterior a esta última centuria. En todo caso, los ejemplares que pertenecen al siglo XIV se realizaron en el primer tercio de la centuria.

ARPAS-SALTERIOS EN EL PAÍS VASCO	
DATACIÓN	PORCENTAJE
Siglo XII	17%
Siglo XIII	50%
Siglo XIV	33%

En cuanto al marco o soporte del instrumento representado se puede advertir que en todos los casos la forma corresponde con la tipología convencional de este instrumento, es decir, dispone de un soporte de forma triangular que, en casi todos los casos forma un triángulo isósceles.

¹⁵⁷ -Villanueva, Carlos, "El arpa-salterio en España a través de las representaciones en piedra de los siglos XII y XIII. Un ensayo de reconstrucción", *Alfonso X el Sabio impulsor del arte, la cultura y el humanismo*, María Rosa Calvo Manzano (Ed.) Arlu Ediciones, Madrid, 1997, p. 269.

En cuanto al número de cuerdas que se hallan alojadas en el interior del marco, la variedad es notable, ya que cada uno de los ejemplares estudiados dispone de un número diferente así como de una disposición diversa. No obstante, a pesar de esta gran variedad en cuanto al número de cuerdas, resulta significativo que el número de ellas pueden estar en relación con el aspecto que se mencionaba anteriormente en relación a la representación de este instrumento por su gran potencia simbólica. Así, el número de cuerdas oscila desde las cinco, que es el ejemplar que se conserva en Estíbaliz (ficha 592), pasando por el que tiene siete en Tuesta (ficha 528), y hasta el de diez cuerdas que muestra el de Armentia (ficha 597). Además, y confirmando en buena manera la hipótesis señalada anteriormente, la disposición de tres hileras de triples cuerdas de Vitoria (ficha 564) o la variante posterior de dos hileras triples y tres cuádruples de Laguardia/Biasteri (ficha 321), vuelven a estar en relación con el valor simbólico que el número tres tenía en la época medieval.

Las clavijas se hallan en los ejemplares en los que se han conservado en la parte superior del soporte o consola, presentando siempre forma circular o de botón y colocadas frontalmente y no lateralmente como venía siendo habitual en las arpas enmarcadas. El número de clavijas como es lógico también varía según los especímenes localizados y dependen del mayor o menor número de cuerdas de que dispone el instrumento. Así por ejemplo, en el ejemplar de Armentia (ficha 597) se contabilizan un total de veinte clavijas, mientras que en el de Vitoria (ficha 564) se presentan dieciocho frente a las doce clavijas que se pueden apreciar en el de Laguardia/Biasteri (ficha 321). En los ejemplos de Tuesta (ficha 528) y Estíbaliz (ficha 592) no se han conservado las clavijas debido al mal estado de conservación que presentaban las piezas en el momento en el que se realizó el trabajo de campo.

La tabla de resonancia que debería hallarse en el interior del marco resulta, dado el tipo de soporte empleado, prácticamente imposible de confirmar su existencia. En algunos casos, como en el de Vitoria o el de Armentia, hacen suponer la existencia de una doble tapa; una a cada lado del soporte, con lo que la resonancia de este cordófono aumentaría considerablemente.

Los oídos o tornavoces que deberían hallarse en la o las tapas de armonía no se han representado en los ejemplares que forman parte del catálogo iconográfico, con excepción de los singulares oídos que dispone la parte inferior del marco del ejemplar de Armentia, en el que se pueden observar tres orificios verticales y otros dos horizontales que configuran dos cruces.

El sistema de ejecución debería ser, tal y como aparece en otros ejemplares conservados, pulsando las cuerdas situadas en ambos lados del soporte con los dedos de las dos manos del intérprete. Sin embargo, en los especímenes que se han recogido en este catálogo se pueden observar diversas variantes. Así, por ejemplo, este sistema de ejecución es el que se observa en Armentia y Estíbaliz (fichas 597 y 592), en las que precisamente son dos animales, un macho cabrío (acompañado por una danzarina o contorsionista) y un asno, en cuyo caso pulsán las cuerdas con las dos pezuñas de las patas delanteras. En el de Tuesta no se aprecia con claridad si pulsa las cuerdas con ambas manos o si la mano izquierda del

instrumentista se encontraría accionando las clavijas, dado el mal estado de conservación de la pieza. Finalmente, los ejemplares de Vitoria y Laguardia/Biasteri (fichas 321 y 564), se presentan con el instrumentista accionando la llave de afinación en la consola del cordófono.

Los intérpretes que se representan junto a este instrumento son, como se ha señalado anteriormente, dos animales (el macho cabrío de Armentia y el asno de Estibaliz que se hallan muy próximos geográficamente). Los dos ejemplares conservados en Tuesta se presentan en manos de ángeles músicos que forma parte de un concierto angélico y que pulsa las cuerdas directamente con los dedos de la mano derecha apoyando el soporte del instrumento en el suelo y entre las dos piernas del intérprete. Por último, los dos ejemplares conservados en Laguardia/Biasteri y Vitoria-Gasteiz (fichas 321 y 564) son tañidos por el rey David, y tienen una gran similitud, no solo en la actitud del rey músico que se presenta afinando las cuerdas mediante una llave situada en la consola, sino también por la disposición de las cuerdas (triple y cuádruple encordadura) como por la forma del marco (triangular y muy estilizada) y el remate que se observa en la parte inferior, en la que se representa una cabeza de animal. El ejemplar de Vitoria-Gasteiz, a diferencia del conservado en Laguardia/Biasteri, pulsa las cuerdas con los dedos de la mano izquierda al tiempo que acciona la llave de afinación con la derecha, detalle que obedecería posiblemente a criterios escultóricos antes que musicales.

2.5.1.11.4.4. 'Arpa medieval'

El único ejemplar que hemos catalogado como 'arpa medieval' es el correspondiente a la ficha 168, conservado en la clave de la bóveda de Santa María la Real en Deba (Gipuzkoa), que muy posiblemente debido al tipo de marco arquitectónico en el que se ubica, presenta un marco de forma poligonal y no dispone de mecanismo de afinación. En puridad este ejemplar también podría formar parte del grupo de 'arpas enmarcadas', pero a diferencia de otros ejemplares, en este caso el tallista representó fielmente otros accesorios del instrumento, como la correa de sujeción o la funda para transportarla, omitiendo otras como es el sistema de afinación de las cuerdas. Sin embargo, esto es algo que se da prácticamente en la mayor parte de los ejemplares pertenecientes al grupo de las arpas, muy posiblemente debido al tipo de soporte empleado. En todo caso dejamos aquí constancia de la existencia de este ejemplar que data del siglo XV y que es tañido por la figura del Rey David.

2.5.1.12. Aerófonos

Este último gran grupo de instrumentos es el que realmente impone sus rasgos a toda la colección, pues es el mayor de todos, tanto en magnitud como en variedad, y en muy gran cantidad. Así, en este capítulo, de los 639 ítems catalogados nos vamos a referir a 264, es decir, a casi la mitad (41,31 % del total), que presenta, además, nada menos que 28 tipos diferentes de instrumento (frente a 23 entre los cordófonos, 3 entre los membranófonos, y 8 -2 en síntesis- entre los idiófonos).

Entre los aerófonos catalogados no figura ningún ejemplo de aerófono libres [41]. Esto no es nada de extrañar, ya que, por la sencillez y primitivismo de la mayoría de ellos, estos instrumentos no suelen representarse en el ámbito cultural en el que principalmente se desenvuelve esta investigación. Además, algunos, como el zumbador, pueden a veces confundirse con un juguete no musical. De hecho, el instrumentario popular del País Vasco es bastante prolífico en este tipo de instrumentos, tanto del tipo de zumbadores (firingila, furrufarra, burruma o reclamo de avefrías) como el caso de aquellos instrumentos que disponen de una o varias lengüetas que vibran libremente (acordeón diatónico, acordeón cromático o armónica). La iconografía no recoge ninguno de estos instrumentos, en este caso debido a ser posteriores al límite cronológico en que se ha enmarcado este trabajo.

La representación de este grupo de instrumentos provoca dificultades particulares de catalogación. Si bien ninguna representación visual puede rendir cuenta de todos los aspectos físicos de un instrumento, y además muchas veces no puede siquiera reproducir todas sus partes, en el caso de los aerófonos hay partes de los instrumentos que son decisivas para definir su tipología instrumental pero que por necesidad quedan fuera del campo visual. Por ejemplo, elementos que se encuentran en el interior del calibre, o la forma de éste, la tipología del conducto en los instrumentos de bisel, la forma de pequeños elementos como las cañas en los instrumentos esculpidos, u otros, que son imprescindibles para la producción del sonido así como para poder determinar el instrumento de que se trata en cada caso. Así pues, es necesario admitir una cierta ambigüedad catalográfica, o la posibilidad inevitable de algún error en la identificación de las tipologías aquí presentadas. Con todo, creemos que hemos sido prudentes en la adscripción de nuestros ejemplares a tipos de instrumentos, y no nos parece que los posibles errores, si existieran, modificarían sus características.

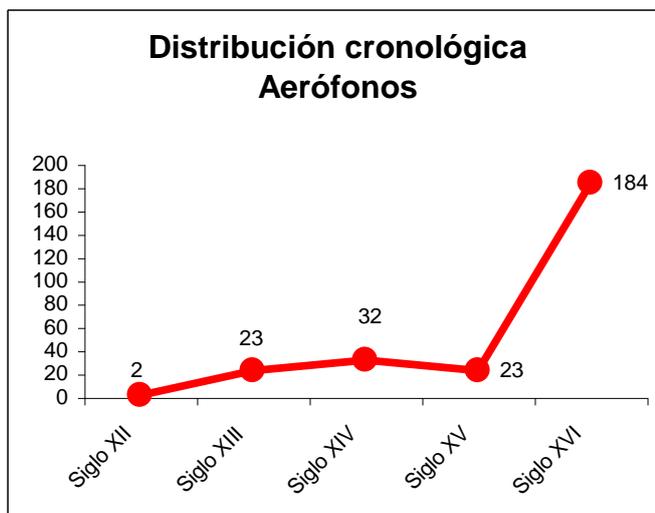
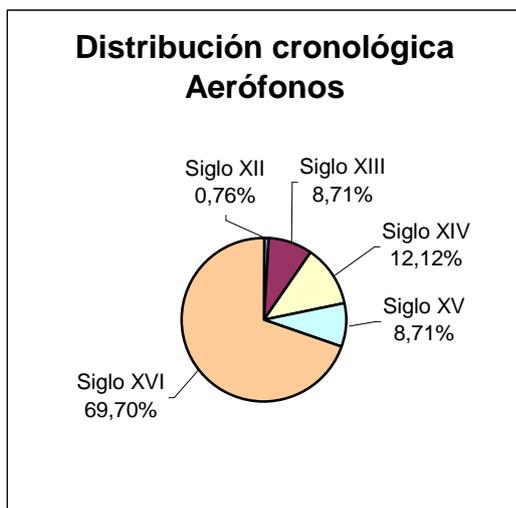
Los aerófonos recogidos en nuestra colección provienen de todos los intervalos cronológicos estudiados, y aunque aparecen tímidamente por primera vez en el siglo XII, con sólo dos ítems, llegarán a alcanzar una gran cantidad en el siglo XVI, con 184 ejemplares. Es decir, su reparto cronológico se encuentra muy descompensado hacia este último intervalo, algo que sucede en todos los grupos de instrumentos, pero nunca con tanta intensidad, hablando en términos absolutos. Hablando en términos proporcionales, el fortísimo incremento de aerófonos en ese último siglo de nuestra cronología, que pasa de 23 a 184, es decir, de un 8,71 a un 69,70 %, sólo es comparable, con el que también sufren los membranófonos, que

pasan de 2 a 31 (es decir de un 5 a un 77,5 %). También los idiófonos aumentan extraordinariamente entre los siglos XV y XVI, pero lo hacen partiendo solamente del siglo XIV, sin que, por tanto, se pueda valorar su progreso temporal con la misma firmeza.

Señalamos también el ya conocido descenso en la cantidad de ejemplares de aerófonos durante el siglo XV, que pasa de 32 a 23, como de forma similar sucede entre los demás grupos instrumentales. El conjunto dibuja, pues, la conocida curva "en forma de J" o "levógira" de manera aún más nítida que en el caso de los cordófonos.

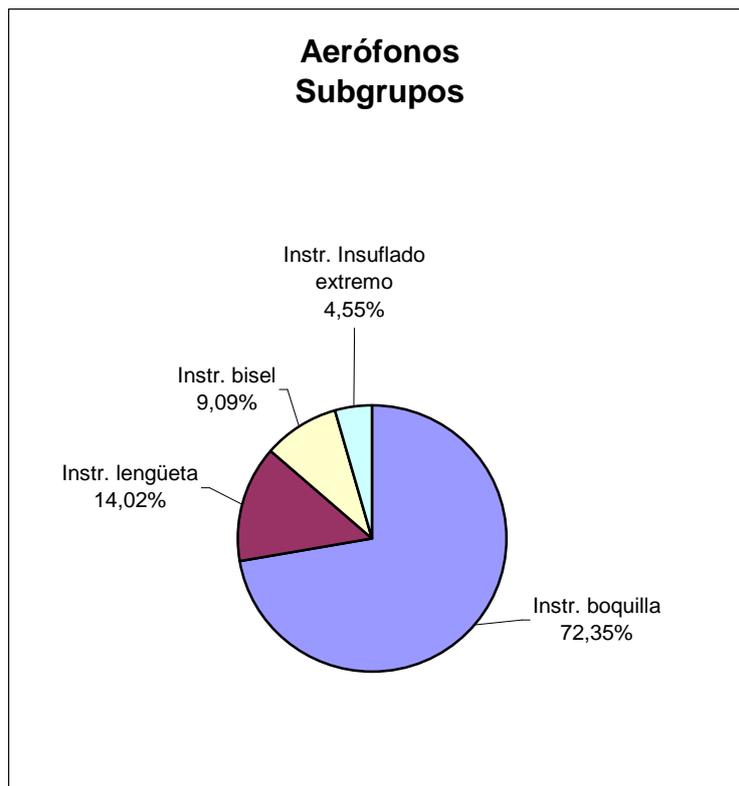
Distribución cronológica

Aerófonos



A efectos del análisis iconográfico-musical, estos 264 aerófonos han quedado subdivididos, de manera pragmática, en tres grandes subgrupos que se definen por la forma de producción del sonido: boquilla, lengüeta o bisel. A ellos se añade un impreciso grupo que en la vida real no tendría especial lugar, constituido aquí por los "instrumentos de viento insuflados por un extremo", simples o dobles, y que se hace necesario a la vista de que las imágenes no siempre consiguen representar con suficiente precisión ese mecanismo. Por lo tanto, muchas veces nos vemos ante un elemento sonoro de tipo tubular, en el que una figura está insuflando, sin que podamos percibir, sin embargo, embocadura ninguna.

El resultado de esta subdivisión es el siguiente:



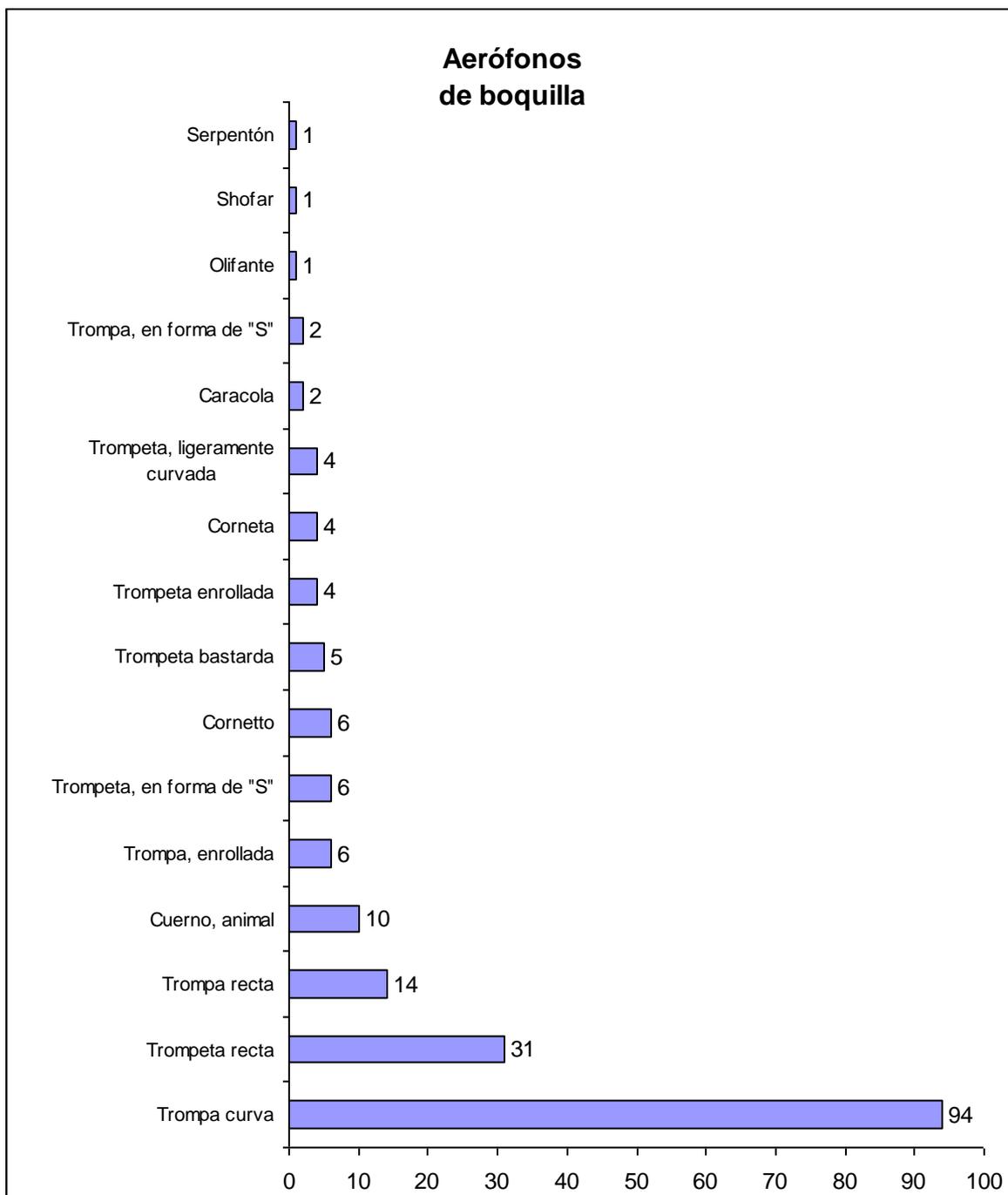
Aerófonos Subgrupos	
Instr. boquilla	191
Instr. lengüeta	37
Instr. bisel	24
Instr. insuflado extremo	12
Total	264

El gráfico evidencia el peso del subgrupo de los aerófonos de boquilla en el conjunto, con 191 ejemplares (que sobrepasan incluso el total del grupo de los cordófonos catalogados), y por supuesto, el de los restantes otros grupos. Es a estos aerófonos de boquilla, por tanto, a los que hay que atribuir la configuración final del grupo, y aún del catálogo, pues esos 191 instrumentos de boquilla ya suponen por sí solos el 29,9 % de la colección, es decir, prácticamente un tercio de ella.

La razón de este predominio de los instrumentos de boquilla se relaciona con la emergencia o intensificación de algunos temas iconográficos caros al Renacimiento: la Alegoría de la Fortuna, el Juicio final con sus trompetas, la Resurrección de Jesús y el Anuncio del mensaje evangélico, por una parte, pero también, y sobre todo, el Camino al Calvario (con la tácitamente preceptiva figura sonora del shofar de los judíos, o del cuerno o trompa militar de

los romanos) y las escenas heráldicas (con su alusión sonora a la Fama tanto como a los instrumentos militares) y fantásticas (en las que estos instrumentos se confunden con los cuernos de la abundancia o con resabios del tema petrarquiano del Triunfo).

En cuanto a los tipos de instrumento que ubicamos en esos cuatro grandes subgrupos de los aerófonos, presentamos los esquemas siguientes, bien comprensivos de la situación: En primer lugar, vemos el reparto de los instrumentos de boquilla en sus tipos instrumentales propios, de donde concluimos también que el peso de este subgrupo descansa a su vez en el peso de los instrumentos catalogados como 'trompa, curva', con 94 ejemplares que son más del doble del siguiente tipo ('trompeta recta').



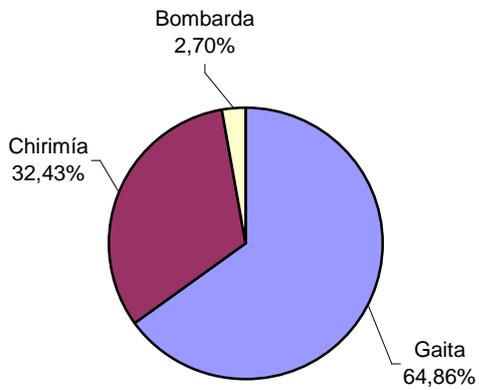
En cuanto a los instrumentos de lengüeta, están claramente dominados por la 'gaita', que representa aproximadamente dos tercios de este subgrupo, y la 'chirimía', que ocupa el tercio restante salvo un pequeño porcentaje dedicado a la 'bombarda'. Estas proporciones son verosímiles, ya que la 'gaita', como instrumento asociado a la figura de los pastores en la escena de la Anunciación, tiene muchas ocasiones de aparecer gracias a la alta frecuencia de

este tema iconográfico. En cambio, en el caso de 'chirimía' y 'bombarda', podemos tener una cierta reserva, ya que la representación de la doble caña en la iconografía, sobre todo en el caso de la escultura, es menos evidente y resulta muy dificultosa cuando el soporte es la piedra o la obra se ha conservado al aire libre o ha sufrido daños.

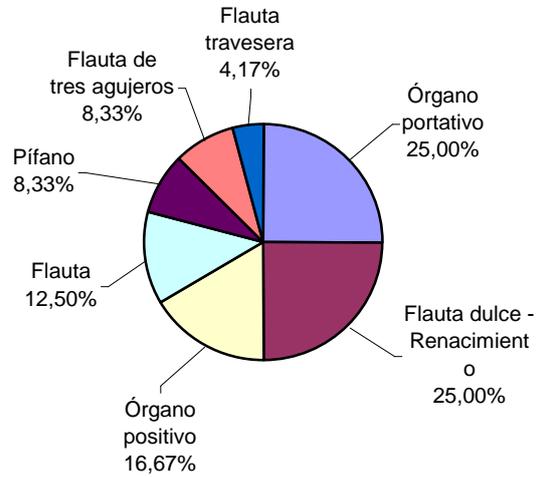
Entre los instrumentos de bisel hemos incluido los dos tipos de órgano localizados, portativo y positivo, considerando que sus tubos serían de bisel aunque pocas veces se aprecia con claridad el mecanismo de producción del sonido. De ellos, es importante señalar que el portativo ocupa la cuarta parte del total de este subgrupo, y que, junto con el positivo, alcanza el 41 % del mismo, es decir, que el órgano, tomado en conjunto, tiene una presencia que se hace notar claramente en el subgrupo de los aerófonos de bisel.

En cuanto a las flautas, señalamos que hemos añadido el tipo de instrumento 'Flauta' para aludir a las flautas que van acompañadas de tamboril o tambor de cuerdas formando un pequeño conjunto instrumental de un solo intérprete. Sin duda, se trata de flautas de tres agujeros, pero hemos preferido separarlas de las que figuran con este nombre porque en éstas la presencia conjunta del tamboril no es evidente (aunque se pueda presuponer con bastante probabilidad). Los dos ejemplares de 'flauta de tres agujeros' que hemos catalogado, en efecto, provienen de imágenes heráldicas, donde los instrumentos normalmente no aparecen representados en el acto de ser tocados; en estos dos (números 438 y 439 del catálogo) se percibe claramente la presencia de los tres agujeros frontales, pero también podría decirse que justamente la parte del instrumento donde podrían quizás presentarse agujeros de digitación adicionales, está tapada por un elemento ornamental. En cambio, cuando la flauta se toca con tamboril, la presencia de sólo tres agujeros frontales de digitación parece incontrovertible. Es por estas razones por las que nos ha parecido adecuado mantener esta diferenciación.

Aerófonos de lengüeta



Aerófonos de bisel



Aerófonos de lengüeta	
Gaita	24
Chirimía	12
Bombarda	1
Total	37

Aerófonos de bisel	
Órgano portativo	6
Flauta dulce - Renacimiento	6
Órgano positivo	4
Flauta	3
Pífono	2
Flauta de tres agujeros	2
Flauta travesera	1
Total	24

Podemos clarificar más la representación de los aerófonos de bisel, reduciéndolos a tipos genéricos, con lo que obtenemos el siguiente resultado:

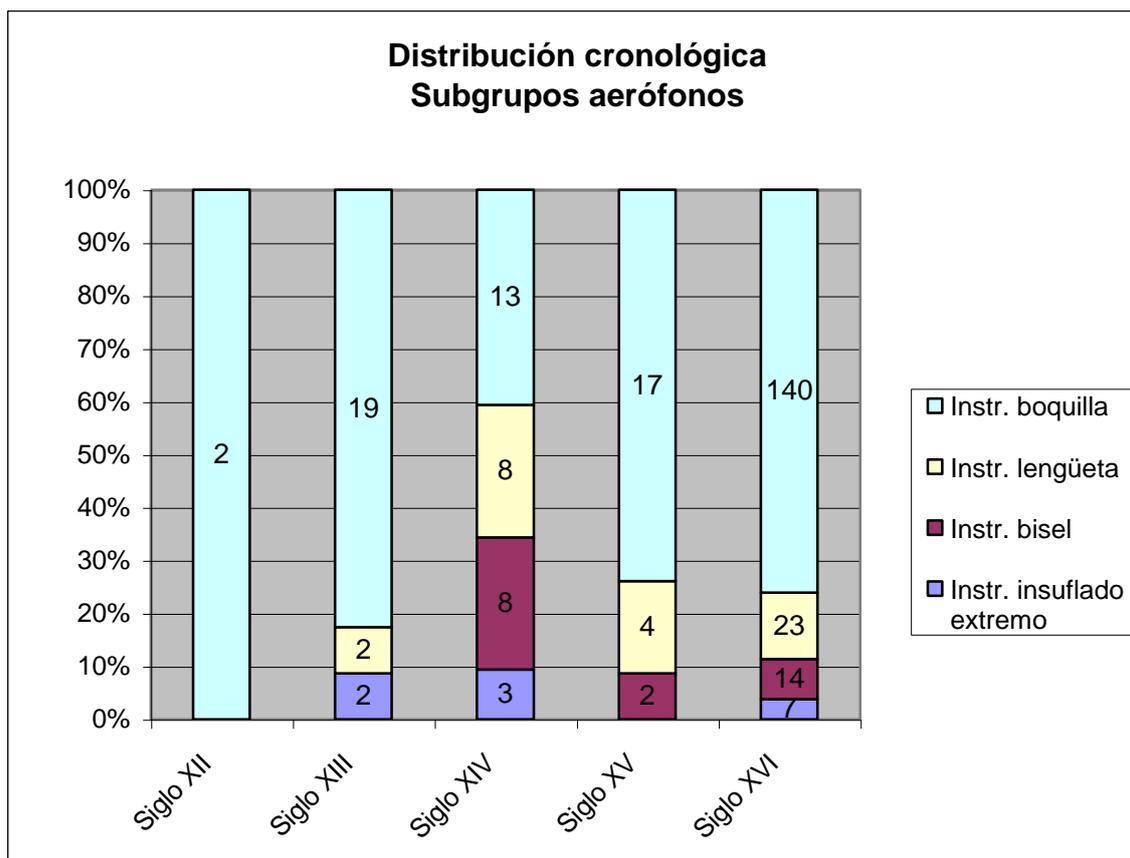
	Cantidad	Porcentaje
Órganos	10	41,67%
F	1	58

lautas	4	,33
T	2	10
total	4	0,00

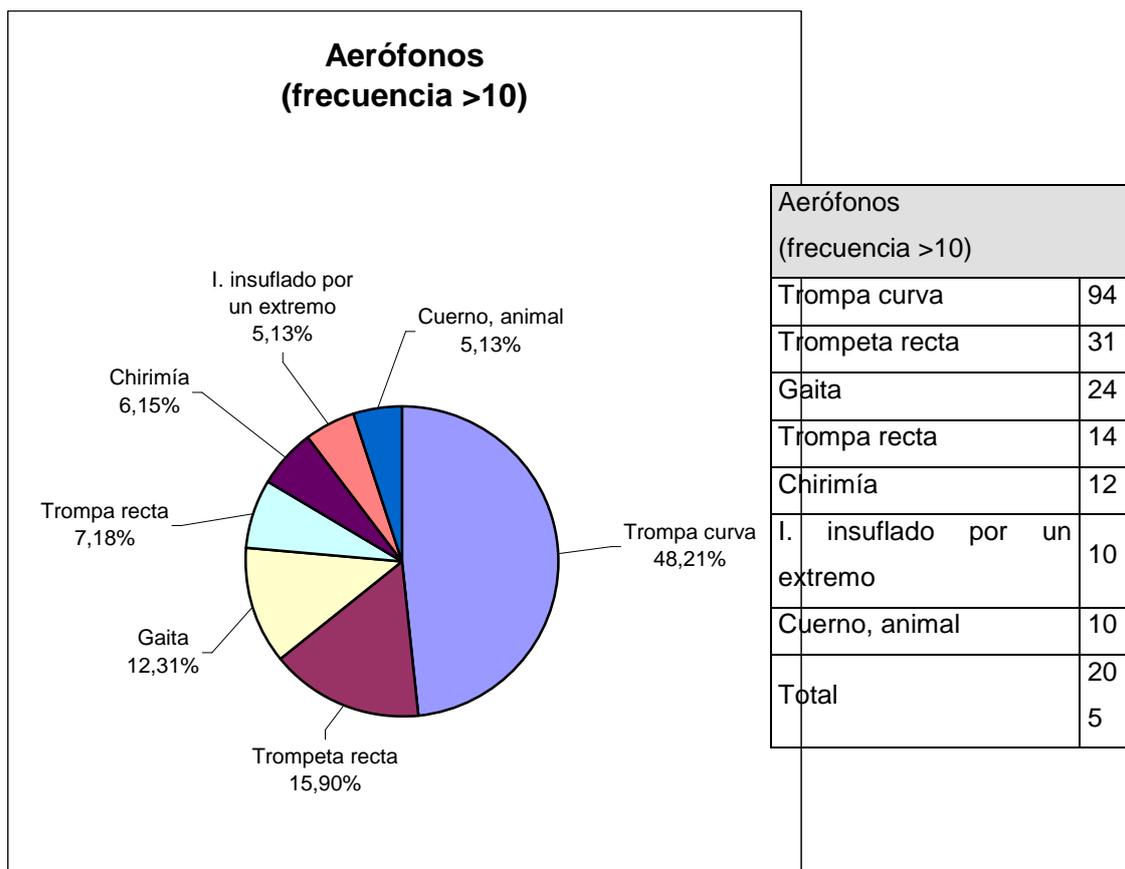
Desde el punto de vista cronológico, los subgrupos de aerófonos no han tenido siempre la misma distribución: el subgrupo de los de bisel aparece sólo en el siglo XIV, y el predominio de los instrumentos de boquilla es total en todos los intervalos, excepto en el siglo XIV. De hecho, la disminución en la proporción de aerófonos de boquilla en ese siglo coincide significativamente con la emergencia iconográfica de los instrumentos de bisel. Esto parece señalar un interés de la iconografía por sonoridades quizás más dulces y recogidas que las que proporcionan los instrumentos de boquilla, aunque no nos parece conveniente ni posible establecer taxativamente una relación causal entre el descenso de estos últimos y la simultánea aparición de aquellos.

Los instrumentos de lengüeta, por su parte, dibujan una curva de frecuencias que tiene su cúspide precisamente en el siglo XIV. En cuanto a los instrumentos insuflados por un extremo, no nos parece tampoco adecuado establecer ninguna generalización, ya que se trata de un subgrupo facticio que hemos establecido más para cubrir la imposibilidad de catalogación en especímenes con deficiencias de conservación o detalle en las embocaduras, que para acotar la existencia de instrumentos de música con mecanismos propios de producción del sonido.

El conjunto muestra una "personalidad" iconográfica muy variada para los diferentes intervalos cronológicos en que estudiamos la colección: un siglo XII uniformemente caracterizado por la presencia de los aerófonos de boquilla, y un siglo XIV en el que todos los tipos de aerófonos se encuentran presentes y en las proporciones más igualadas de todas. Entre estos dos límites, el resto de intervalos se polariza por la presencia imponente de las boquillas pero manteniendo la presencia aunque sea testimonial de los demás tipos de aerófono, como muestra el siguiente gráfico:



Al igual que sucede con los cordófonos, la variedad tipológica del gran grupo de los aerófonos dificulta representar visualmente el peso relativo de cada uno de los tipos de instrumento dentro de su subgrupo (como hemos visto más arriba), pero también dentro de su grupo y, aún más, dentro del propio catálogo. Por ello, de nuevo recurriremos a representar separadamente los aerófonos de mayor frecuencia (igual o mayor a 10 ítems, en este caso) de los de apariciones escasas (frecuencia menor de 10). Obtenemos así los siguientes gráficos, del que el primero representa los tipos de instrumento con mayor frecuencia de aparición:

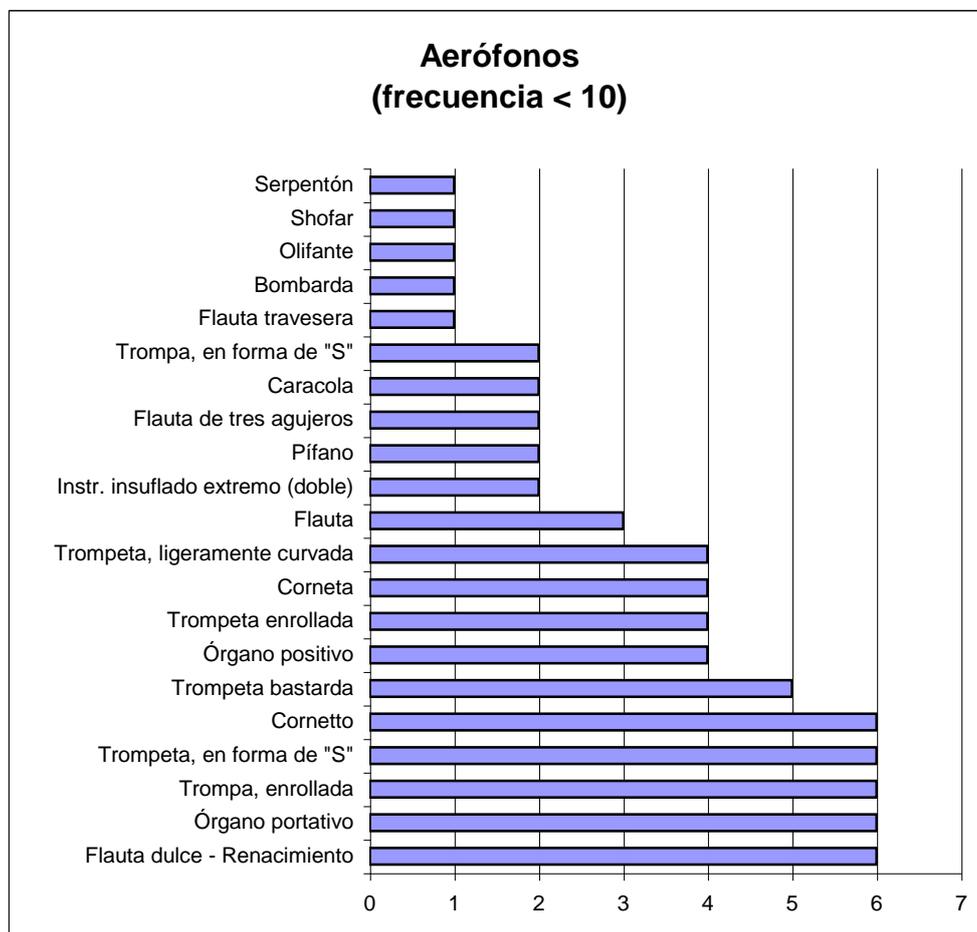


Lógicamente, la trompa curva, que es el instrumento de mayor presencia en este grupo, se hace notar con su elevada proporción, que la coloca a gran distancia del siguiente tipo, la 'trompeta recta'. El siguiente tipo en frecuencia es la 'gaita', con lo que estas tres primeras posiciones cubren las tres posibilidades de tipos instrumentales genéricos más frecuentes entre los instrumentos de boquilla: trompetas (de alesaje cilíndrico), trompas (de alesaje cónico), y lengüetas. El peso de cada uno de éstos es el siguiente, según deducimos al agrupar estos instrumentos según sus tipos genéricos:

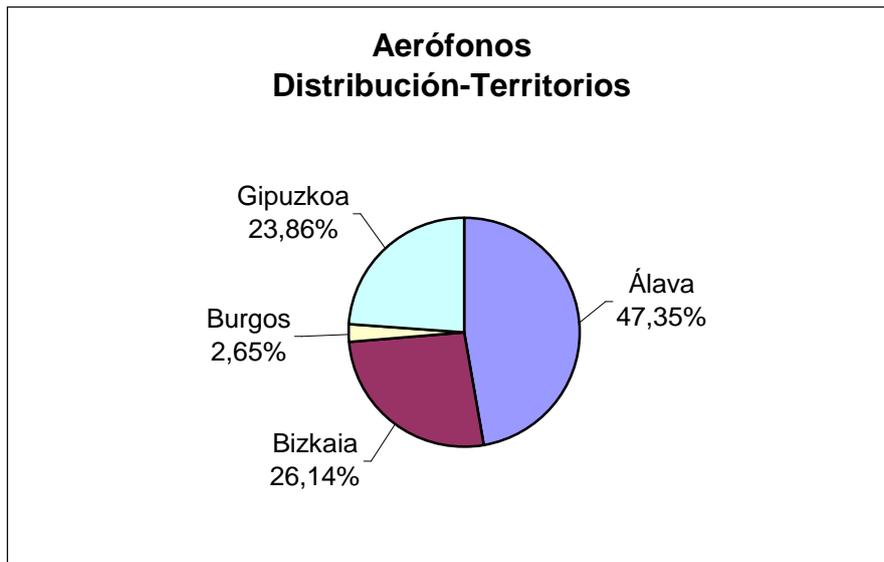
Tipo genérico	Fr euencia
Trompas	12
Lengüeta doble	36
Trompetas	31
Instrumento insuflado por un extremo	10
Total	20
	5

Para terminar, señalamos a este respecto el significativo hecho de que entre los tipos de aerófonos con mayor frecuencia en el catálogo no aparece ninguno con embocadura de bisel.

Los tipos de instrumento con frecuencia menor de 10 dentro del gran grupo de los aerófonos son los siguientes 69 ítems:



En cuanto a la distribución geográfica de los aerófonos catalogados, comprobamos el paralelismo entre los datos correspondientes a este gran grupo y los del catálogo en conjunto. Así, los procedentes del territorio de Álava alcanzan casi la mitad del total del grupo, mientras que la otra mitad se reparte casi a partes iguales entre Gipuzkoa y Bizkaia, con una proporción testimonial del enclave burgalés del Condado de Treviño:



Aerófonos Distribución-Territorios	
Álava	125
Bizkaia	69
Burgos	7
Gipuzkoa	63
Total	264

Al comparar los resultados de este gráfico con los datos del catálogo, verificamos la estrecha correspondencia entre ambos:

	Porcentaje en el catálogo	Porcentaje en los aerófonos
Álava	46,32	47,36
Bizkaia	29,89	26,14
Burgos	2,5	2,65
Gipuzkoa	21,28	23,86
	100	100

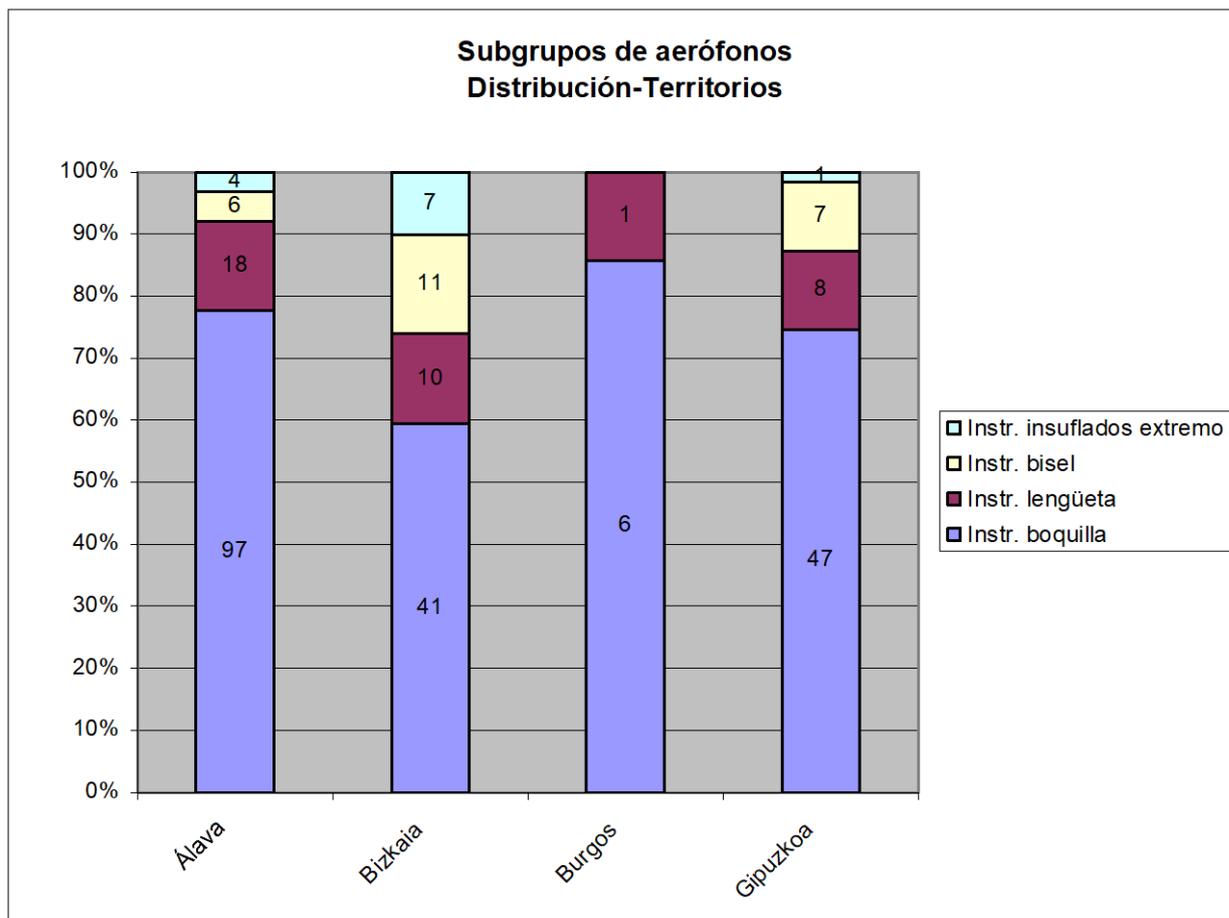
Las desviaciones de los porcentajes de aerófonos de cada territorio respecto a los porcentajes completos del catálogo son mínimas, con una ligera intensificación en Gipuzkoa y Álava (más, significativamente, el Condado de Treviño), y con una menor presencia en Bizkaia. Aunque no podemos establecer relaciones causales, no nos parece tampoco imposible pensar en una relación de este hecho con la correspondiente mayor variedad de cordófonos en Bizkaia que hemos detectado en el capítulo 2.5.1.11.

Los datos referentes a la densidad iconográfica permiten confirmar por otra vía esta misma constatación:

Territorio	Cantidad ítems	Extensión en km²	Densidad iconográfica Aerófonos
Álava	125	3.037,30	41,15
Bizkaia	69	2.217,20	31,12
Burgos (Condado de Treviño)	7	260,71	26,84
Cantabria (Valle de Villaverde)	0	19,53	0
Gipuzkoa	63	1.980,30	31,81
Total	264		

Vemos que la densidad iconográfica de Bizkaia en cuanto a sus aerófonos se encuentra cercana a la de Álava, que es algo que se produce también en el muy notable grupo de los cordófonos (con una densidad de 28,31 ítems/1000 km² en Álava y 27,96 ítems/1000 km² en Bizkaia) y en el de idiófonos (con una densidad de 13,17 en el primer caso, y de 13,98 en el segundo). Es decir, exceptuando el territorio de Gipuzkoa, y dejando aparte por su pequeña dimensión el de Burgos, en el grupo de aerófonos se manifiestan también los rasgos de relación entre los grupos de instrumentos y la superficie estudiada.

En cuanto a la distribución territorial de los subgrupos de aerófonos, encontramos que, a este nivel, los paralelismos se dan sobre todo entre los territorios de Álava y Gipuzkoa, con proporciones de reparto muy similares dentro de sus diferentes cantidades absolutas. Burgos, como es explicable por su pequeña extensión, presenta una distribución muy diferenciada, de la que están ausentes los instrumentos de bisel y los ambiguos instrumentos 'insuflados por un extremo', mientras que Bizkaia hace patente su mayor equilibrio en la distribución de los subgrupos de instrumentos (siempre conservando el predominio del grupo de los de boquilla que caracteriza todo el grupo).

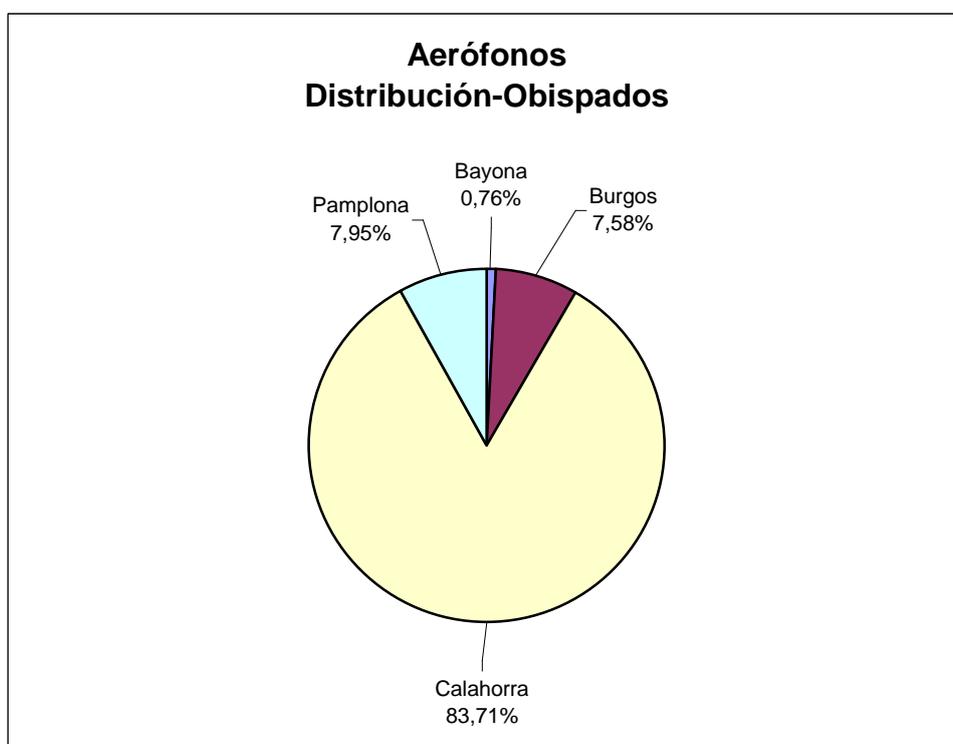


Para concluir la parte dedicada a la distribución territorial de los aerófonos, creemos interesante señalar los tipos de instrumento que aparecen como *única* en cada uno de ellos:

Alava	Á	Caracola Shofar
Bizkaia	B	Bombarda Flauta travesera Órgano positivo Serpentón
Burgos	B	Olifante
Gipuzkoa	G	Flauta de 3 agujeros Pífano Trompa curva

En cuanto a la distribución de los aerófonos desde parámetros eclesiásticos, comenzaremos por señalar que el paralelismo de la densidad iconográfica de este grupo de instrumentos en los territorios de Bizkaia y Álava puede tener que ver con el hecho de que ambos territorios forman parte del obispado de Calahorra de modo casi exclusivo. Es decir, que la distribución eclesiástica de los aerófonos es un aspecto importante que no podemos dejar de lado porque podría ser decisivo también sobre la caracterización instrumental de los territorios (pero, a la inversa, la información sobre la iconografía musical de estos obispados en ningún caso será completa, ya que la jurisdicción de estas demarcaciones eclesiásticas excede siempre el territorio vasco, y durante nuestra cronología no existieron obispados exclusivamente vascos).

La distribución general del grupo de aerófonos desde la perspectiva eclesiástica es la siguiente:



Aerófonos Distribución-Obispados	
Bayona	2
Burgos	19
Calahorra	222
Pamplona	21
Total	264

Como en casos anteriores, el obispado de Calahorra se muestra, ciertamente, como el espacio religioso más intenso en ejemplares. Para dilucidar hasta qué punto esto corresponde con su mayor extensión total o su mayor cantidad de ítems en términos absolutos, recurriremos de nuevo a comparar los porcentajes correspondientes. Llegamos así al siguiente cuadro:

Obispado	Porcentaje de ítems catalogados	Porcentaje de aerófonos catalogados
Bayona	1,72	0,76
Burgos	6,57	7,58
Calahorra	84,98	83,71
Pamplona	6,73	7,95
	100	100

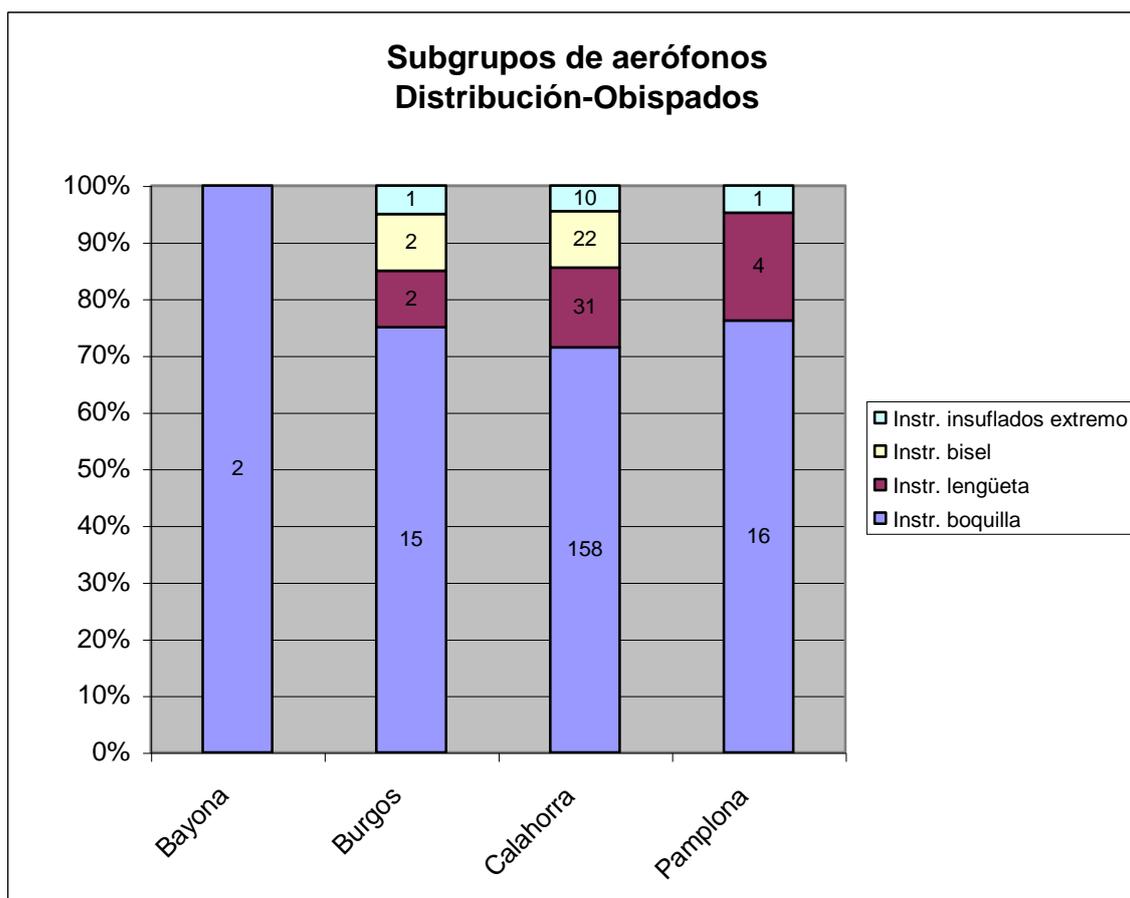
El resultado de esta comparación nos lleva a concluir que, al igual que sucede con los cordófonos, los porcentajes son muy similares, es decir, que a mayor cantidad de ítems en una determinada zona, mayor cantidad de aerófonos (o cordófonos). Con los idiófonos también se da el mismo paralelismo, pero no sucede igual con los membranófonos (en Pamplona y Bayona). Así, a medida que avanzamos en el estudio cuantitativo de nuestros datos, vamos detectando la posible especificidad de cada grupo instrumental, o bien de cada unidad de observación (en este caso, obispados). Pero el hecho de que este paralelismo sea casi total en el caso de los grupos más abundantes de instrumentos nos permite considerar, de todos modos, la posibilidad de que los resultados discordantes se deban más a la pequeña dimensión de la muestra que a hechos históricos concretos, y que los rasgos de mayor envergadura sean los que realmente nos den las pautas más generales.

En todo caso, la comparación de porcentajes nos parece un parámetro muy útil para un primer acercamiento cuantitativo a la estructura de nuestro catálogo. En cuanto al siguiente parámetro que estudiamos, la densidad iconográfica, los resultados muestran comportamientos diferenciados en algunas de nuestras demarcaciones eclesiásticas:

Obispado	Cantidad ítems	Extensión en km ²	Densidad iconográfica total	Densidad iconográfica Aerófonos
Bayona	2	150,6	73,04	13,28
Burgos	19	733,1	57,29	25,92
Calahorra	222	4.849,41	111,97	45,78
Pamplona	21	1.312,2	32,77	16,00
Total	264	7.045,31		

Vemos, efectivamente, que Calahorra no solamente conserva más ejemplares en términos absolutos, sino que, además, también presenta más ejemplares por unidad de superficie. La riqueza iconográfica de este obispado, que como avanzábamos más arriba, corresponde aproximadamente con los territorios de Álava y Bizkaia, es patente desde todos los ángulos en que la comprobamos. En el caso del obispado de Burgos, obtenemos una densidad de aerófonos de 25,92 ítems/1000 km², mientras que, con un número similar de ejemplares, Pamplona sólo llega a 16. El obispado de Burgos, en todo caso, destaca en el grupo de los aerófonos, ya que su densidad de 25,92 supera también la de Bayona, que en conjunto es mucho más denso que Burgos. Más adelante volveremos sobre esta cuestión y compararemos estos datos reagrupados. Por el momento, concluimos una vez más señalando la preponderancia del obispado de Calahorra sobre todo el espacio estudiado.

Nos parece conveniente añadir ahora un gráfico sobre la distribución de los subgrupos de aerófonos en las demarcaciones eclesiásticas, gráfico que no hemos realizado en los capítulos correspondientes a idiófonos, membranófonos o cordófonos. La razón es que solamente aquí nos parece contar con suficiente cantidad de ítems como para obtener unos resultados razonablemente significativos.



El gráfico muestra cómo sigue predominando el subgrupo de los instrumentos de boquilla, con unos porcentajes en torno al 75 % en todos los obispados (salvo el 100% de los ejemplares procedentes de Bayona), y la sorprendente ausencia de instrumentos de bisel en el de Pamplona (tan sorprendente como su ausencia también en el territorio de Burgos, lo que define los biseles como unos instrumentos de distribución cuanto menos irregular o al menos, lagunar, en el territorio vasco). La estructura del reparto de aerófonos entre Burgos y Calahorra es muy similar (dentro de las diferencias en las cantidades absolutas), lo cual define a este respecto la franja vertical central de nuestro territorio como un espacio continuo sin diferencias reseñables, y deja a los extremos como zonas con características propias (bien por tratarse realmente de zonas diferenciadas, o bien porque su extensión no permite obtener suficientes datos para aquilatar los efectos del azar).

Por último, señalamos los tipos de instrumentos exclusivos de cada una de estas demarcaciones episcopales:

B ayona	Ninguno ¹⁵⁸
B urgos	Olifante
C alahorra	Caracola Flauta de tres agujeros Flauta dulce-Renacimiento Flauta travesera Instr. de viento insuflado por un extremo-doble Órgano positivo Pífono Serpentón Shofar Trompa en forma de S Trompa recta Trompeta bastarda Trompeta en forma de S
P amplona	Ninguno

2.5.1.12.1. Aerófonos de bisel

A este grupo pertenecen los instrumentos sin conducto que son insuflados lateralmente [421.121], de los que hemos localizado varias representaciones del 'pífono' y de la 'flauta travesera'. También pertenecen a este grupo los instrumentos que disponen de conducto y que

¹⁵⁸ -Su único tipo de instrumento, la trompeta recta, aparece también en otros obispados.

pueden disponer de un solo tubo como la 'flauta de tres agujeros y tamboril', la 'flauta y tambor de cuerdas' y la 'flauta dulce-Renacimiento' [421.221] así como los que disponen de varios tubos, categoría a la que pertenecen el 'órgano portátil' y el 'órgano positivo' [421.222]. Los instrumentos que hemos localizado pertenecientes al grupo de aerófonos de bisel suponen el 3,9% del total estudiado, y el 9,4% del total de los aerófonos que forman parte de nuestra colección.

2.5.1.12.1.1. 'Flauta'

En este grupo se han incluido diferentes tipos de flautas: tanto las flautas de tres agujeros (acompañadas o no de tamboril), las denominadas dulce o de pico y las traveseras. Además, se incorporan también en este apartado otros dos ejemplares a los que ya se hizo referencia anteriormente, en los que el intérprete se representa tañendo un tambor de cuerdas y acompañado de un instrumento de viento (indudablemente, una flauta de tres agujeros). De este modo, se contabilizan un total de dieciséis ejemplares, que suponen escasamente el cinco por ciento del total de los aerófonos que se han recogido en esta colección. Esta cifra resulta bastante exigua si se tiene en cuenta el marco geográfico estudiado así como algunas referencias a ciertas representaciones iconográfico-musicales conservadas que fueron señaladas en su día por autores como J. A. Donostia o José A. Arana Martija¹⁵⁹. Y por supuesto, si se compara con la pujanza que han tenido algunos instrumentos del tipo de las flautas en la historia y el folklore vascos de tiempos recientes.

El término 'flauta', de forma genérica, hace referencia a un aerófono que dispone de un tubo por lo general de sección cilíndrica o muy ligeramente cónica en cuyo interior se halla la columna vibratoria que es activada al insuflar el instrumentista el aire contra el bisel o directamente en el borde del tubo. La columna de aire modifica la altura de la emisión del sonido mediante unos orificios que se practican tanto en la parte frontal como en la posterior del tubo.

Esta aparente sencillez a la hora de producir sonidos convierte a la flauta en uno de los instrumentos musicales más difundidos por todo el mundo, y desde más cantidad de tiempo. En este sentido, se han producido numerosos descubrimientos en investigaciones arqueológicas llevadas a cabo en diferentes partes del mundo, en las que han salido a la luz toda suerte de silbatos construidos en hueso y en los que se habían practicado unos orificios que podrían haber servido para la digitación de este "instrumento"¹⁶⁰. Estos aerófonos elaborados con huesos de aves y otros animales siempre habían llegado hasta nuestros días muy deteriorados y en un principio los arqueólogos no los catalogaban como tales flautas. La pervivencia de la amplia difusión que tuvieron este tipo de instrumentos se puede observar en

159 -Donostia, Jose Antonio de, *Música y músicos en el País Vasco*, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, San Sebastián, 1951.

-Arana Martija, Jose Antonio, "Iconografía Musical En La Rioja", *Txistulari* 49, (1967), pp. 8-12 y 18.

-Arana Martija, José Antonio, *Música Vasca*, Caja de Ahorros Vizcaína, Editorial Ellacuría, Bilbao, 1987

160 -Baena Preysler, Javier; González Casarrubios, Consolación; Rubio de Miguel, Isabel, "Etnoarqueología y música: flautas y silbatos primitivos", *Revista de Musicología*, 20/2 (1998), pp. 867-874.

el registro folklórico de su uso como instrumentos musicales infantiles: los niños se las fabricaban con huesos de pájaros.

En el País Vasco está documentada, además, la existencia de algunos de los instrumentos de este tipo más antiguos conocidos, y en mayor cantidad. Desde que en 1921, el profesor de la Universidad de Estrasburgo E. Passemard descubrió en el yacimiento de Isturitz, en Baja Navarra, uno de los mayores conjuntos de instrumentos musicales prehistóricos conocidos hasta la fecha, compuesto por un total de veintidós fragmentos de flautas, no se dudó en calificar el haberse encontrado la flauta más antigua al hallarse en un estrato perteneciente al Auriñaciense¹⁶¹. Desde entonces y, hasta fechas recientes, estos hallazgos arqueológicos tendrían una amplia repercusión entre ciertos sectores de los folkloristas vascos, pretendiendo en algunos casos, establecer una línea sin solución de continuidad desde la prehistoria hasta el txistu actual¹⁶². Así, por ejemplo, en fechas relativamente cercanas tenemos varios trabajos publicados en los que, manteniendo ciertas cautelas, se vuelve a hacer mención a ésta prehistórica tibia prehistórica¹⁶³. Sin embargo, estudios arqueológicos más recientes han venido a demostrar que la datación que se había marcado en un principio no es tan antigua como se creía y además se ha descubierto en Eslovaquia un hueso de oso con cuatro orificios que data del 43.000 a.C¹⁶⁴. Además, entre esos ejemplares de flautas de hueso, y los ejemplares de épocas posteriores hay una distancia cronológica muy grande, pues éstos últimos datan solamente del siglo XIX. Se trata ya de flautas construidas en madera, de tres agujeros, reforzadas con anillos, es decir, flautas del tipo conocido como "txistu". Y, por otro lado, la posibilidad de esa continuidad de estos huesos agujereados hallados en la cueva de Isturitz y su parentesco directo con el "txistu", resultan hipótesis que a día de hoy no tienen la menor consistencia, sino que, como veremos más adelante, la tesis más defendida es la que apunta que el origen de la flauta de una mano se produjo en algún lugar de la Europa del siglo XIII, que es cuando alcanzó una gran difusión¹⁶⁵.

Las flautas que disponen de una embocadura transversal, las flautas traveseras, no parece que tuvieran una gran aceptación en occidente, si bien, se conservan numerosos documentos iconográficos que pueden servirnos para demostrar su empleo desde el siglo X, como es el caso de miniaturas griegas de los siglos X y XI, o en las Cantigas de Alfonso X el Sabio (Monasterio de El Escorial)¹⁶⁶. La escasa aceptación que tuvo por parte de los músicos

161 -En la actualidad estos restos se encuentran en le *Musée des Antiquités Nationales* de Saint Germain en Laye, localidad próxima a París.

162 -Olazarán de Estella, Padre Hilario, *Tratado de txistu y gaita*, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1972, pp. 92-103.

163 -Arana Martija, José Antonio, *Música Vasca*, Caja de Ahorros Vizcaína, Editorial Ellacuría, Bilbao, 1987.

-Beltrán Argiñena, Juan Mari, *San Telmo Museoko soinu eta hots tresnak*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1998, p.53

164 -Buisson, Dominique, "Les flutes paleolithiques d'Isturitz (Pyrénées-atlantiques)", en *La pluridisciplinarité en Archéologie*. IVe rencontres internationales d'archéologie musicale de l'ICTM, St. Germain-en-Laye, 8-12 octobre, 1, (1990), pp. 259-275.

165 -Sánchez Ekiza, Karlos, "La "basca tibia": el mito de prehistoricidad del txistu vasco", en Sánchez Ekiza, Karlos, ed, *Actas del IV Congreso de la Sociedad de Etnomusicología*. Granada, 9-12 de Julio de 1998.

166 -Sachs, Curt, *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1947, p. 42.

medievales pudiera guardar relación con la colocación oblicua con la que se ha de sujetar, así como el hecho de que en las fuentes literarias en las que se hace mención a este tipo de flauta sean juglares moros los que las tañían. Así, en la casa real catalano-aragonesa figuran entre la larga lista de juglares que prestaron sus servicios en el año 1337, los de “Azicha, juglar de xabebe de casa del senior rei”, así como que de la ciudad de Játiva “salían los artistas moros para recorrer, no sólo el reino de Aragón, sino los de Castilla y Navarra”. En 1337 Pedro IV de Aragón tenía a sueldo dos juglares moros de Játiva tañedores de rabel y de la exabebe, y en 1439 varios moros y moras de Játiva fueron a Navarra para actuar en las bodas del príncipe de Viana celebradas en Olite¹⁶⁷. En los siglos XIV y XV, su uso, aparece estrechamente vinculado al mundo militar, y, más concretamente a la infantería, siendo muy empleado por las tropas alemanas, hasta tal punto que se la conoció con los términos “german flute” en inglés o “flauta alemana”. En la mayoría de las ocasiones iba acompañada de tambores de considerables dimensiones y tenían como función principal conducir y estimular a la tropa. A esta categoría pertenecen los dos ‘pífanos’ que no sin ciertas precauciones hemos incluido en nuestra colección (fichas 444 y 445) conservados en un escudo heráldico en Oñati (Gipuzkoa) de finales del siglo XVI junto con una pareja de trompetas bastardas y timbales–europeos.

Por otro lado, fundamentalmente durante los siglos XV y XVI, serán las flautas que disponen de una boquilla en su embocadura a través de la cual se dirige la columna de aire contra un bisel que se encuentra en un orificio situado en el extremo superior, las que cuenten con una gran aceptación por los músicos. Este subgrupo perteneciente a las flautas de sopro vertical es el que conocemos con el nombre de flauta renacentista o “flauta de pico”. Esta flauta presenta una morfología muy parecida a la de tres agujeros, pero para su ejecución el instrumentista precisa usar de los dedos de ambas manos dado que su número de orificios de digitación es mayor. Se ha conservado un instrumento medieval de estas características en el foso del castillo de Merwede (Gemeentemuseum de La Haya) que los organólogos (Horace Fitzpatrick y Rayner Weber) han datado en torno a finales del siglo XIV y comienzos del XV¹⁶⁸. Las primeras representaciones de este instrumento pertenecen a los siglos XII y XIII, mostrándose prácticamente con la misma morfología que adopta en la actualidad la música folclórica de diferentes partes del mundo¹⁶⁹. Será a partir del siglo XIV, coincidiendo con el auge de la música polifónica, cuando se comiencen a construir flautas de pico de diferente tamaño, con la finalidad de tañerlas agrupadas¹⁷⁰. De este modo es como se consolidará la familia de las flautas de pico en torno al siglo XVI, y constituyendo un timbre homogéneo formado por una

167 -Menéndez, Pidal, Ramón, *Poesía Juglaresca y Juglares: aspectos de la Historia Literaria y Cultural de España*, Espasa Calpe, Madrid, 1969, pp. 132-138.

168 -Fitzpatrick, Horace; Weber, Rayner, “Recorder”, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, London, 1984.

169 -Ballester, Jordi, Iconografía, “Iconografía y Organología: representaciones de la primitiva flauta dulce en la Corona de Aragón a finales del siglo XIV”, Campos interdisciplinarios de la Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000) / coord. Por Begoña Lolo, 2, 2002, pp. 1257-1266.

170 -Mansfield Thomson, John (ed.), *The Cambridge Companion to the Recorder*, Cambridge University Press, 1995, pp. 17-43

flauta soprano, contralto, tenor y bajo¹⁷¹. Además, y a diferencia de las flautas medievales, se han conservado hasta nuestros días magníficas colecciones de flautas renacentistas que se encuentran en los museos de Viena, Nüremberg, Frankfurt, Bruselas o París¹⁷². Estas flautas de pico tuvieron una gran acogida en las principales cortes y casas de la nobleza europea a tenor de lo que se desprende de los inventarios de algunas de ellas, como es el caso de la corte de Eduardo VI de Inglaterra en donde se menciona que contaba con cinco flautistas, o en el inventario de la reina Isabel la Católica en 1503 en el Alcázar de Segovia y en el que se hace referencia a una flauta forrada de cuero y otras dos flautas de madera.

Las primeras representaciones iconográficas españolas de este instrumento se encuentran en dos pinturas catalanas atribuidas a Pere Serra que datan en torno a 1390 y que aparecen tañidas por ángeles músicos en sendas escenas de la Virgen con el Niño en el retablo de la iglesia de Santa Clara y en un retablo del monasterio de San Cugat del Vallès. En este sentido resulta de gran interés el estudio realizado por Jordi Ballester a partir de un total de 141 retablos en los que ha localizado un total de 18 ángeles músicos insuflando una flauta de pico, de los que únicamente tres de ellos son del siglo XIV y el resto del XV. En todos ellos se observa el doble orificio en el extremo inferior del tubo así como la colocación de las muñecas de los instrumentistas hacia abajo para facilitar el movimiento del dedo pulgar¹⁷³.

El P. Donostia hace alusión a una flauta que supone podría ser una flauta de tres agujeros. Se trata de una de las primeras referencias escritas a la flauta que se encuentra en el manuscrito de Roda. En ella se describe un desfile procesional de las Cortes de Navarra y se indica que iban precedidas de *tibia vasconum*. Esto fue lo que llevó al P. Donostia a sugerir que muy posiblemente fuese ya en el siglo X cuando aparece la primera referencia que se conserva del txistu¹⁷⁴. Por otros documentos literarios posteriores, pero siempre dentro de la cronología objeto de este estudio, podemos comprobar que esa flauta iba asociada con un membranófono debido al léxico empleado (“tambor”, “tamboril”, “tabor”, “tamborín”). Este instrumento solía tener importante participación en ciertas festividades religiosas en muchas localidades del reino de Navarra así como en la actual C.A.P.V.

Así, encontramos que en 1480 un tal Juan Valero, tañedor de “tamborín”, tocó en la procesión del Corpus Christi en la localidad de Tudela al que se sumó un segundo tamborín en la procesión del año siguiente¹⁷⁵. En una procesión celebrada en esta misma festividad en la localidad de Xemein (Bizkaia) en el año de 1552, se menciona a un “tamborino” que venía todos los años para las procesiones del Corpus y que “su octava era Pedro Gorosarri, tamborilero de Berriatúa”. En los libros de cuentas del Ayuntamiento de Balmaseda (Bizkaia) se

171 -Rowland-Jones, Anthony, “La flauta de pico en el arte catalán: 1ª parte. Alrededor de 1400: la ‘invención’ de la flauta de pico”, *Revista de Flauta de Pico*, nº 6 (1996) pp. 15-20.

172 -Lasocki, David, “Recorder”, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, London, 2001.

173 -Rowland-Jones, Anthony, “Iconography in the history of the recorder up to 1430”, 34 (2006), p. 17.

174 -Donostia, José Antonio de, *Historia de las danzas de Guipuzcoa, de sus melodías antiguas y sus versos. Instrumentos musicales del pueblo vasco*, Editorial Icharopena, Zarauz, 1969, p.23.

175 -Fuentes, Francisco, “La música religiosa y profana en Tudela”, *Príncipe de Viana*, 22/7, p. 6.

señala que en el año de 1549 fue contratado Pedro de Figueroa para el empleo de “ministril y tamborino”¹⁷⁶. La documentación que ha llegado hasta nuestros días en la que se hace mención directa o indirecta al uso de la flauta y tamboril en el País Vasco podría continuar, ya que es bastante amplia, pero será suficiente con estas muestras significativas. Gracias a ellas se puede comprobar que el uso de esta asociación instrumental estaba íntimamente relacionada con las fiestas populares, y especialmente con las danzas, tradición que se ha venido manteniendo hasta bien entrado el siglo XX.

Su uso era frecuente en ciertas celebraciones religiosas, así como en desfiles o procesiones civiles, porque eran actos representativos con los que se manifestaba la teoría del origen divino del poder y la práctica de la vinculación entre poder político y poder religioso. El “txistu” intervenía en todos esos casos porque su música y sus capacidades rítmicas y organizativas eran reconocidas como la forma sonora de todos esos “rituales” representativos¹⁷⁷.

Además, la flauta y el tamboril, aparecen asociados a otro tipo de funciones no estrictamente musicales sino casi podríamos decir terapéuticas, como el dato que aparece consignado en el Archivo Municipal de Lekeitio en el que se hace constar que en el año de 1573 se hizo necesario el uso del txistu para reanimar el espíritu del pueblo que por aquel entonces vivía aterrado por la peste: “pagué a Domingo de Licon, tamborín, por lo que sirvió con el dicho oficio de tamborín todo el tiempo de la dicha enfermedad para que no la sintieran, 8 reales”¹⁷⁸. En otras ocasiones servía como atalayero en los puertos, avisando a los marineros con sus toques concertados del paso de las ballenas y formaba parte prácticamente de todas las actividades colectivas vascas: desfiles, procesiones, alboradas, alardes de armas, guerras...¹⁷⁹ En 1560 el Ayuntamiento de Bilbao contrató a Pero López para trabajar como pregonero, pero como tenía el oficio de “pífano atambor”, se le obligaba también a servir como tal a la corporación “en todas sus solemnidades”¹⁸⁰. El uso del pífano y el tambor relacionado con el ámbito militar aparece consignado en otras localidades del País Vasco, como en la que se hace constar la adquisición de mosquetes, una bandera nueva y la “búsqueda de un pífano y tambor” en el año de 1597 en la localidad de Bergara (Gipuzkoa)¹⁸¹. En sentido contrario podemos advertir cómo también desde fechas muy tempranas se prohíbe expresamente el tañido de este instrumento en ciertas ocasiones, tal y como figura en el Archivo Municipal de Lekeitio en el año de 1571: *mandamientos de los Alcaldes, justicia y regimiento de la Villa de Lequeitio, expedido en 11 de Febrero de 1571 para que ninguna persona andubiese con la cara cubierta con ropa, ni mascara, de traer armas secretas ni publicas de noche; de hacer draos ? ni ruidos: de andar por las calles de noche, desde las diez adelante; de besar*

176 -Apuntamiento del Archivo libro II de Escrituras, Archivo del Ayuntamiento de Balmaseda

177 -Rodríguez Suso, Carmen, *Los Txistularis de la Villa de Bilbao*, Temas Vizcaínos, 296, BBK, 1999, pp. 10-33

178 -Donostia, José Antonio de, *Historia de las danzas de Guipuzcoa, de sus melodías antiguas y sus versos. Instrumentos musicales del pueblo vasco*, Editorial Icharopena, Zarauz, 1969, p. 57.

179 -Donostia, José Antonio de, *Ibidem*.

180 -Rodríguez, Carmen, *Los Txistularis de la Villa de Bilbao*, Colección Temas Vizcaínos, 296/25, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1999, p. 40.

181 -Archivo Municipal de Bergara . Fondo municipal de Bergara. Vaciados de documentación histórica. Administración municipal. Libros de Actas del Ayuntamiento. L/200

*publicamente en las calles a ninguna moza, y de andar con los brazos tendidos sobre ellas; de estar jugando y beviendo en las tabernas desde la procesion asta concluir la Misa Combentual; de tener tablaferia de Juego de Naipes; de estar jugando en viñedos y heredades a naipes y bolos; de que no hubiese tamboril en el Adviento y Quaresma, y que no tañiesen de noche por las calles publicas*¹⁸².

Las representaciones de la flauta y el tamboril son bastante tempranas (Cantigas de Alfonso X el Sabio, siglo XIII) y mucho más frecuentes que las de la flauta travesera, y es posible que esta asociación se originase con la intención de acompañar la melodía con un bordón que podía ser realizado con una ‘campana de mano’, o como ya se señaló anteriormente con un ‘tambor de cuerdas’.

En nuestro catálogo figuran un total de 16 ejemplares que responden a algunas de las distintas tipologías de la flauta desde el punto de vista organológico: travesera, de pico y de tres agujeros (con o sin tamboril). Del total de 16 ejemplares, la mitad son flautas de tres agujeros (si bien con diferentes instrumentos de acompañamiento), y 6 son flautas de pico del tipo que se ha convenido en denominar ‘flauta dulce-Renacimiento’. La flauta travesera tiene una casi testimonial presencia. El instrumento que figura como “no identificable” se conserva en Oñati (ficha 435) y cuyo estado de conservación impide observar partes imprescindibles del instrumento. No obstante, a tenor del modo de sujeción por parte del instrumentista así como la forma de sujetarlo y de insuflarlo, hacen sospechar que muy posiblemente se trataría de un ‘pífano’. La única flauta travesera que se ha localizado a partir del trabajo de campo es la que se encuentra en el óleo sobre tabla que se conserva en el Museo de BB. AA. de Bilbao, del que ya se han venido señalando sus problemas de datación y su procedencia exógena.

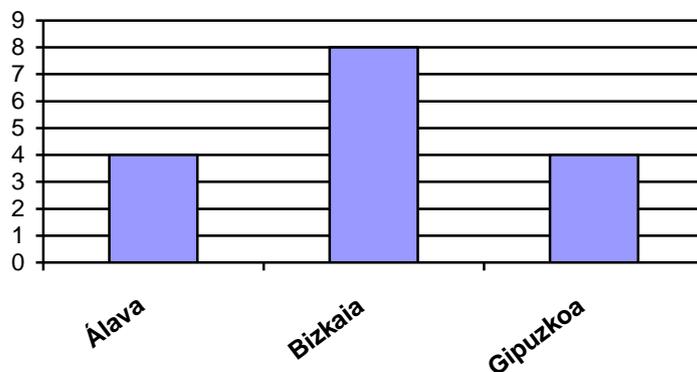
GRUPO DE LAS FLAUTAS		
TIPOLOGÍA	NÚMERO DE EJEMPLARES	PORCENTAJE
Flauta de tres agujeros	8	50%
Flauta de pico	6	38%
Flauta travesera	1	6%
No identificable	1	6%

De modo similar a otros estudios realizados en el resto de Europa, el uso de la flauta travesera, así como el abandono de la flauta de pico se produjeron con posterioridad al siglo XVI, que es precisamente el límite en el que se ha acotado cronológicamente este trabajo de investigación. De este modo, el hecho de que la flauta travesera no aparezca en la colección iconográfica quedaría justificado.

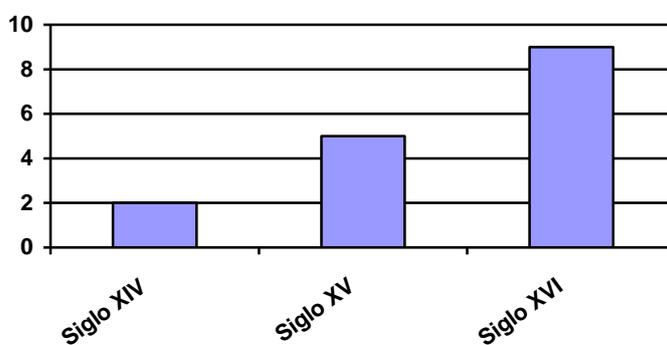
La localización de estas representaciones de la ‘flauta’ ofrece unos resultados que difieren en gran manera de los que se vienen obteniendo con relación a otros instrumentos

182 -Archivo Municipal de Lekeitio. Fondo Municipal de Lekeitio. Histórico - Iturriza. Registro 17, nº 52.

musicales, de tal modo que, como se puede apreciar en el gráfico adjunto, es en Bizkaia, con el 50% del total estudiado, donde se concentra el mayor número, repartiéndose el resto con similares cantidades en los otros dos territorios.

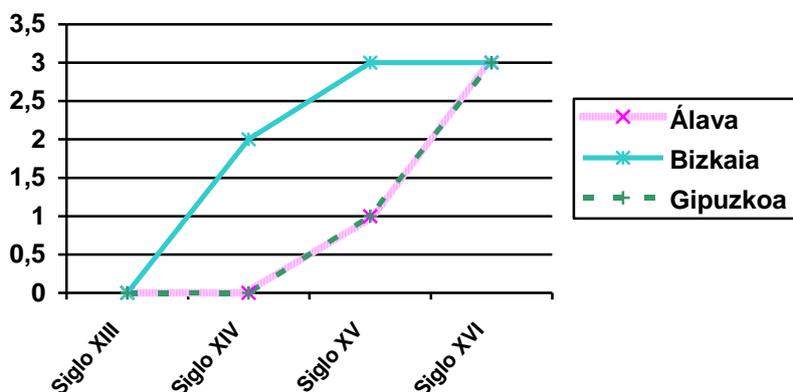


La datación de las representaciones que hemos localizado van desde el siglo XIV, al que pertenecen los primeros ejemplares localizados, hasta el siglo XVI, con un ascenso progresivo, tal y como se puede advertir en la gráfica ilustrativa, que da como resultado el contabilizar el 56% del total estudiado precisamente en esta última centuria. Si tuviésemos en cuenta los “instrumentos de viento propiamente dichos”, en los que puede figurar alguna flauta mal o incompletamente representada, esta gráfica podría presentar alguna variación.

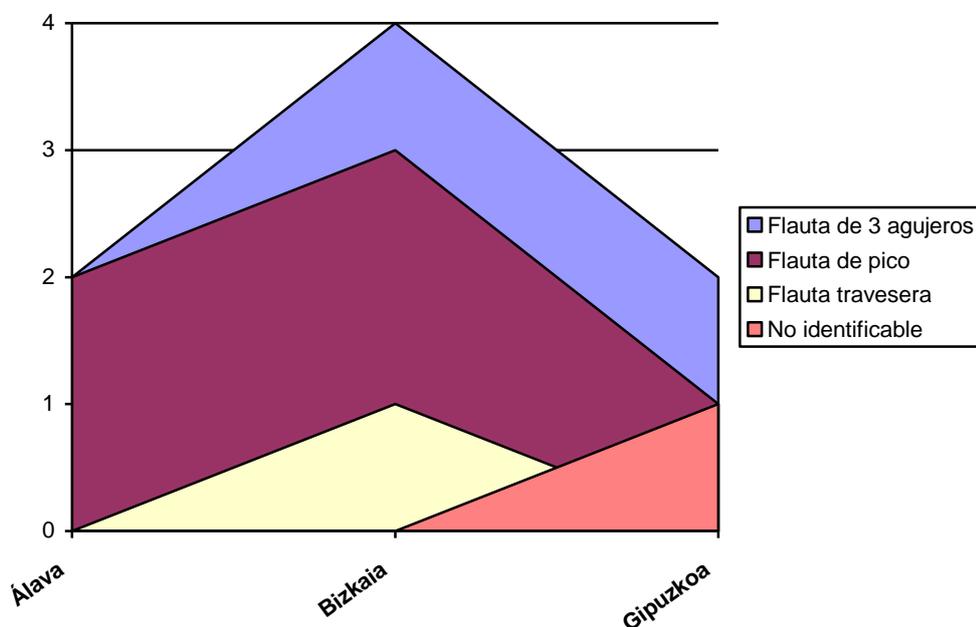


El resultado de combinar los datos obtenidos referidos a su localización así como a su datación no ofrece datos de gran relevancia, salvo que, como ya se apuntaba más arriba es en el territorio de Bizkaia donde hemos localizado representaciones de este instrumento a lo largo de tres centurias, así como el hecho de que las representaciones pertenecientes al siglo XVI se encuentran por igual número en los tres territorios. Como se puede apreciar en el siguiente gráfico, es en Bizkaia donde se encuentran las primeras representaciones de la flauta, así como el hecho de que en este territorio se sigue manteniendo la delantera tanto cronológicamente como en cuanto al número de imágenes de este instrumento hasta el siglo XVI. Es precisamente en esta última centuria, límite cronológico de este trabajo cuando los

otros dos territorios le alcanzan en número de representaciones, pero sin llegar nunca a superarla.



Más interesantes resultan los datos resultantes de relacionar las distintas tipologías de flautas con el territorio en el que se encuentran que, como podemos observar en el gráfico que se muestra a continuación, parecen concentrarse mayoritariamente en el territorio vizcaíno para todas las tipologías de este instrumento. Únicamente el ejemplar que aparece clasificado como no identificable (posible pífano) se encuentra en distinto territorio.



En cuanto al medio empleado para representar los distintos tipos de flauta, es en la escultura en donde se localizan el mayor número de ejemplares, con un total de catorce (88%), frente a los escasos dos ítems en los que aparecen representadas en pinturas (12%).

Mucho más variada resulta su ubicación que, con excepción de dos ítems conservados en el Museo de BB. AA. de Bilbao (ver fichas 85 y 118, Concierto Angélico y Anunciación de El Greco) y otros dos ejemplares localizados en el escudo de los Lazarraga en Oñati (fichas 438 y 439), se halla en lugares muy variados de diversas edificaciones religiosas, destacando, con todo, los retablos (24%) y las portadas (19%).

Ubicación	Número de ejemplares
Arco	2
Bóveda	1
Columna	1
Escudo	2
Fachada	1
Museo	2
Portada	3
Retablo	4

En cuanto a la morfología que presentan los 16 ejemplares que venimos estudiando, hay que señalar que todos los ejemplares pertenecientes a la categoría de las flautas de pico o dulces, con excepción del conservado en Deba (ficha 164), disponen de una ventana o luz en la que se hallaría alojado el bisel. Este tipo de flauta, según se deduce por la colocación de los dedos de las dos manos del instrumentista, contaría con un total de siete a ocho orificios, no percibiéndose en ningún caso un orificio doble donde obturaría indistintamente el dedo meñique del músico. El instrumento es de trazo recto y de forma cilíndrica, sin que sea posible distinguir, claro está, si su sección interna es también cilíndrica o ligeramente cónica, y finaliza con un remate ligeramente abierto en el extremo inferior. En todos los casos el instrumento parece estar confeccionado de una sola pieza.

Por otro lado, las flautas de una sola mano dispondrían de tres agujeros, extremo que en algún caso, como en el conservado en el retablo de Lekeitio (ficha 373), se puede apreciar sólo parcialmente. En este caso, el instrumento se sujeta con la mano izquierda y los orificios frontales se obturan con los dedos índice y corazón mientras que el orificio posterior se obtura, como es normal, con el dedo pulgar. En todos los casos, el instrumento es de trazo recto y sección cilíndrica, no apreciándose ningún tipo de orificios o ventana en la parte superior del tubo: para los artistas, lo que distinguía a este instrumento era el hecho de que se tocaba con una sola mano, no la forma de producirse el sonido. Esto lleva a suponer que las flautas de pico no necesitarían representar tampoco el bisel, ya que se las podría distinguir por el mero hecho de tocarse con las dos manos. En este caso, la presentación del bisel sí que tiene una clara intencionalidad organológica: de no hacerlo así, podría confundirse con algún tipo de instrumento de viento de lengüeta, que es una pieza difícil de representar en algunos casos y que, por tocarse igualmente con las dos manos, podría haberse confundido con la flauta.

Por lo demás, y al igual que en el caso anterior, el instrumento parece estar confeccionado de una sola pieza. Su mayor longitud respecto del tipo de una sola mano fue también destacada por los artistas, hasta tal punto que algunos de los intérpretes se representaron con uno de sus brazos (el izquierdo debería ser, según la práctica actual, el que estuviera más arriba) prácticamente en una posición recta con respecto al tronco de su cuerpo.

Las escenas en las que aparecen representadas las flautas (de pico o de tres orificios acompañadas de tambores) son muy variadas, destacando por su porcentaje las escenas de ángeles músicos, que alcanzan el 25% del total. El resto, tal y como se puede observar en la tabla que presentamos a continuación, no ofrece cantidades significativas, pero sí una enorme variedad en cuanto al tipo de escenas en los que aparecen.

Escenas	Número de representaciones
Ángeles músicos	4
Anunciación	2
Anuncio a los pastores	2
Bautismo de Jesús	1
Coronación de la Virgen	1
Cortejo	1
Fantástica	2
Heráldica	2
Virgen con el Niño	1

Del cuadro anterior se desprende que la mayor parte de las escenas en las que se incluyen estos instrumentos son religiosas y corresponden al ciclo mariológico o cristológico, mientras que tan sólo dos ítems pertenecen al ámbito civil, que son concretamente las dos representaciones que se hallan en la punta de un escudo heráldico. Esto parece reforzar las asociaciones que tradicionalmente se atribuyen a este instrumento, y quizás, la fecha en la que se hicieron más evidentes.

Efectivamente, los dos ítems a los que hacíamos referencia anteriormente, son de fechas tardías con respecto al resto del corpus del catálogo, de tal modo que el escudo heráldico en el que se hallan las dos representaciones de las flautas corresponde a finales del siglo XVI (no descartando que su fecha exacta, y, a falta de estudios más precisos, sea incluso posterior).

Los intérpretes que aparecen tañendo estos instrumentos son en su mayor parte ángeles músicos, seguidos porcentualmente por juglares o ministriles. En la tabla que se presenta a continuación se puede observar la relación entre los distintos intérpretes que aparecen tañendo la flauta, así como su número y el porcentaje que suponen del total estudiado.

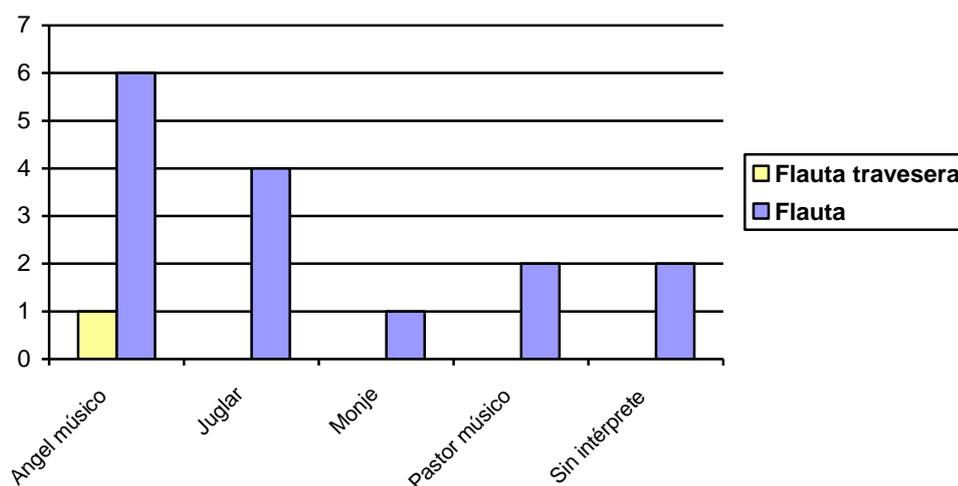
Instrumentista	Nº de representaciones	Porcentaje
Ángel músico	8	49%
Juglar	3	19%
Monje músico	1	6%
Pastor	2	13%
Sin intérprete	2	13%

Parece claro que, en las fechas en las que se ha limitado esta colección, la flauta era un instrumento de “ángeles”. Sin embargo, si observamos estos datos según fechas determinadas, el panorama es muy diferente. Así, el personaje de los ángeles músicos tañendo una flauta, se representa en mayor número hasta el siglo XV, declinando su aparición a partir de esta centuria, mientras que otros personajes como: juglares o pastores que no tenían ningún tipo de representación de este tipo, irrumpen con fuerza precisamente a lo largo del siglo XVI.

Instrumentista		Cantidad de imágenes	Porcentajes
Ángel músico	Siglo XVI	3	19%
	Hasta el s. XV	5	31%
Juglar	Siglo XVI	2	12,5%
	Hasta el s. XV	1	6,25%
Monje músico	Siglo XVI	0	0%
	Hasta el s. XV	1	6,25%
Pastor	Siglo XVI	2	12,5%
	Hasta el s. XV	0	0%
Sin intérprete	Siglo XVI	2	12,5%
	Hasta el s. XV	0	0%

La combinación de los resultados obtenidos a partir del trabajo de campo entre los intérpretes y los distintos tipos de flauta ofrece, tal y como se puede observar en el gráfico significativo datos de mayor interés, como es el hecho de que, por ejemplo, en manos de

ángeles músicos aparecen representadas prácticamente todos los tipos que se han venido analizando, incluido el instrumento que aparece catalogado como 'no identificable' y que muy posiblemente se tratase de un 'flautín'. Así, los ángeles músicos aparecen tañendo 'flautas de pico', 'travesera', 'flautas y tambor de cuerdas', 'flautas y tamboril' y el ya citado 'flautín'. Sin embargo, son los juglares, los que con mayor frecuencia se representan tañendo una 'flauta dulce-Renacimiento', además de un monje y dos ángeles músicos. Por último, la combinación de la 'flauta y el tamboril' y el 'tambor de cuerdas', no aparecen como cabría pensar de antemano tañidos por pastores sino por juglares o ministriles que forman parte de distintas escenas. Los dos pastores localizados aparecen tañendo una flauta de una mano y una flauta y tamboril, que es el conservado en Artziniega (ficha 28), y que se conserva a más de cinco metros de altura en el tercer cuerpo del retablo del Santuario de la Virgen de la Encina. La figura ha sido minuciosamente tallada, pudiéndose advertir partes del aerófono como el bisel y la colocación de los dedos de la mano izquierda del pastor de modo similar a la que se adopta actualmente para tocar el txistu. El instrumentista que forma parte de la escena del anuncio a los pastores se encuentra en el lateral izquierdo de parte inferior de la tabla, con unas dimensiones que no superan los doce centímetros (concretamente, la flauta mide siete centímetros) y resulta prácticamente imposible su observación a simple vista si no es con la ayuda de lentes de gran aumento y situándose en un lugar con cierta altura con respecto a la superficie de la nave.



Por último, es necesario señalar que, con excepción precisamente del pastor al que hacíamos referencia en el párrafo anterior, las imágenes de flauta que se han incorporado en este catálogo aparecen siempre junto a una gran variedad de instrumentos musicales. Con las reservas a las que ya se ha hecho referencia en ocasiones anteriores, sin lugar a dudas, es en

el *Concierto Angélico* del Museo de BB. AA de Bilbao, donde el ángel músico que tañe una 'flauta travesera' aparece acompañado de un mayor número y una mayor variedad instrumental, ya que en la tabla se contabilizan hasta un total de veintiocho instrumentos musicales. En la tabla que se incluye a continuación se puede observar cómo las flautas con o sin tamboril o tambor de cuerdas han sido representadas junto con una gran variedad de instrumentos musicales. Sin embargo, no se observa la existencia de ningún tipo de combinación instrumental estandarizada.

Instrumento	Junto a
Flauta y tamboril	Crótalos, viola de rueda, flauta dulce - renacimiento, trompeta en forma de "S", clavicordio, arpa medieval, trompeta recta
Flauta dulce- Renacimiento	Crótalos, viola de rueda, trompeta en forma de "S", clavicordio, flauta y tamboril, arpa medieval, trompeta recta, rabel, laúd
Flauta y tambor de cuerdas	Chirimía
Flauta	Gaita
Flauta y tamboril	Dos tamboriles, un aerófono tipo flauta, dos cajas y dos trompetas
Flauta dulce- Renacimiento	Flauta dulce- Renacimiento, gaita y trompa
Flauta dulce- Renacimiento	Guitarras, medievales, rabel
No identificable (posible flautín)	Trompa curva
Flauta y tamboril	Trompa curva, laúd, viola medieval, pandero
Flauta dulce- Renacimiento	Viola de gamba, laúd, arpa y virginal
Flauta dulce- Renacimiento	Viola medieval y renacentista, gaita, salterio

Finalmente, cabe señalar que, a pesar de que la cronología propuesta para este trabajo incluye todo el siglo XVI, en el caso de las flautas de pico no hemos localizado ningún caso en que aparezcan "familias" de diferente tesitura o tamaño (ni tan siquiera la combinación de dos flautas de pico en la misma escena). Sí que se ha localizado una flauta dulce junto a una flauta y tamboril en la misma escena. Este dato vendría una vez más a confirmar la dificultad para establecer si los instrumentos que aparecen en una misma escena fueron pensados como "conjuntos instrumentales". Por lo que sabemos gracias a otros tipos de fuentes, más bien parece que la proximidad visual de los instrumentos obedeció a criterios no estrictamente musicales, sino más bien mostrar la mayor variedad instrumental posible.

2.5.1.12.1.2. 'Órgano'

Tradicionalmente, se ha venido considerando que el órgano derivaría de la Flauta de Pan o *syrinx*, a la que se le habrían incorporado una serie de mejoras técnicas¹⁸³. Independientemente de que pudiera ser ésta la evolución del instrumento, lo que sí parece claro es que su presencia en Occidente pasa por una serie de avatares muy referenciados: el *hydraulos* antiguo, el órgano recibido como regalo por Pipino el Breve el año 757 desde Bizancio, y las sucesivas apariciones en la documentación de tipo contable o en la iconografía, así como su aumento de tamaño y su progresiva difusión. Su conversión en un instrumento eclesiástico es otro de sus hitos históricos que cae dentro de la cronología objeto de este trabajo, aunque no exista una fecha particular para señalarlo.

Sin que sea ahora el momento de repasar todos esos hitos, sí que conviene recordar que lo esencial del instrumento es que, siendo un instrumento policálamo, necesita algún dispositivo para generar una corriente de aire y distribuirla hacia los tubos, y, al mismo tiempo, de otro dispositivo para seleccionar cuáles de sus tubos en particular deben sonar en cada momento. La complejidad que estos dos dispositivos pueden llegar a alcanzar dependerá del tamaño del instrumento, que es muy variable, la cantidad de timbres distintos que pueden producir sus tubos, el sistema de almacenamiento y reparto del aire a presión, la forma en que se coordinen los dos dispositivos principales y un largo etcétera.

Será a partir del siglo XIV cuando el instrumento aumente notablemente de tamaño y comience a ser ubicado en lo alto sobre una tribuna en el interior de los edificios religiosos¹⁸⁴. Su extensión podía alcanzar entonces hasta dos y tres teclados. Lógicamente todos estos adelantos estaban estrechamente relacionados con el tipo de música que se practicaba. Así, de ser un mero instrumento acompañante del canto llano, pasaría con la incorporación de registros tímbricos a interpretar en solitario composiciones polifónicas como las que figuran en el famoso Codex Faenza. Se cree que estos órganos renacentistas pretendían que cada línea melódica pudiera distinguirse de las demás, por lo que al flautado –el primer registro en incorporarse- se le irían añadiendo más tarde otros que imitaban el sonido de diferentes instrumentos musicales tales como el ‘gemshorn’ (cuerno de gamuza o de otro tipo de animales), el ‘flageolet’, la ‘corneta’, el ‘orlo’ (cromorno), la ‘trompeta’, el ‘sacabuche’ e incluso un sonido de percusión indeterminado¹⁸⁵.

2.5.1.12.1.3. ‘Órgano portativo’

El ‘órgano portativo’, a diferencia del ‘gran órgano’ u órgano de iglesia, es de proporciones mucho más reducidas, disponiendo de una consola con un teclado que no supera las dos octavas y una o dos hileras de tubos cilíndricos, así como un fuelle en la parte posterior. El instrumentista lo tañe exclusivamente con la mano derecha (por lo general con dos dedos, el índice y el corazón) mientras que acciona simultáneamente con la mano izquierda el

183 -Owen, Barbara, “Organ”, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, London, 1984.

184 -Braun, Joachim, “The Iconography of the Organ: Change in Jewish Thought and Musical Life”, *Music in Art* 28/1-2 (2003) pp. 55-69.

185 -Owen, Barbara; Williams, Peter, “Organ”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, 18, London: Macmillan; New York: Grove’s Dictionaries, 2001, pp. 580-593.

fuelle. Además, suele disponer a modo de accesorio de una correa de sujeción gracias a la cual el músico puede tañer el instrumento a la vez que camina o desfila.

Los primeros instrumentos que responden a estas características parece que comienzan a incorporarse al instrumental occidental a partir del siglo XII, fecha a partir de la cual fue aumentando su uso hasta alcanzar su apogeo en el siglo XV. En el siglo XVI desapareció completamente, o así parecen confirmarlo las fuentes iconográficas que son a las que hacen referencia la mayor parte de los estudios que han tratado sobre este instrumento en particular¹⁸⁶, y en el supuesto de que aparezca representado en esta centuria es debido a un arcaísmo y nunca a una plasmación de la música práctica de aquel momento¹⁸⁷. Su uso parece estar confirmado en múltiples actividades realizadas al aire libre, motivado como es lógico, por su capacidad para ser transportado con suma facilidad, por lo que aparece en todo tipo de procesiones (religiosas y civiles), diversiones, escenas de cortejo, danzas, y un largo etcétera. Por lo general aparece en manos de músicos seculares, y muy posiblemente su uso estaría justificado para servir como guía de apoyo para la línea melódica de la música vocal profana¹⁸⁸.

El 'órgano portativo' tendrá una mayor acogida en las principales cortes europeas, siendo la catalano-aragonesa, la castellana y la navarra, las primeras en las que nos ha llegado constancia de su uso en la península ibérica, así como del gran aprecio con el que eran considerados sus instrumentistas. En este sentido, resultan de gran interés las referencias escritas que, como las de Philippe de Mézières en *Nova religio milicie passionis Jesu Christi* (1367-1368), hizo en torno al uso de la música que se practicó en tiempos de las cruzadas, en donde señala que el órgano portativo era destinado para las fiestas menores, el gran órgano para las fiestas solemnes y los bajos instrumentos para el servicio del culto divino¹⁸⁹. En la corte del reino de Pamplona, más próxima geográfica y culturalmente al área objeto de nuestro trabajo, existe documentación en los Archivos de Comptos en la que se señala de forma expresa que en el Palacio Real sito en Olite, tenía el rey "órganos grandes y chicos y portátiles"¹⁹⁰.

En el trabajo de campo de campo desarrollado por la geografía vasca hemos localizado un total de seis ítems de este instrumento, lo que supone el 1% del total estudiado y el 2,2% con respecto a los casi 300 aerófonos recopilados. Estos datos variarían ligeramente si tenemos en cuenta que los instrumentos que hemos catalogado como 'instrumento fantástico' en Oñati (fichas 447 y 448), muy bien podrían tratarse de 'órganos portativos'. A diferencia de

186 -Meeùs, Nicolas, "Keyboard", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edición a cargo de Stanley Sadie, 13, pp. 510-513, London, Macmillan; New York, Grove's Dictionaries. (2001)

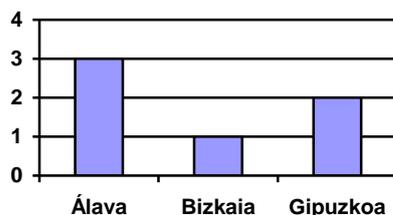
187 -Andrés, Ramón, *Diccionario de Instrumentos musicales: Desde la Antigüedad hasta J. S. Bach*, Bibliograf, Barcelona, 1995, p. 283.

188 -Montagu, Jeremy, *The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments*, David and Charles, London, 1977, p. 236.

189 -Bowles, Edmund Addison, "Were Musical Instruments Used in the Liturgical Service during the Middle Ages?", *The Galpin Society Journal*, 10, (1957), pp. 40-56.

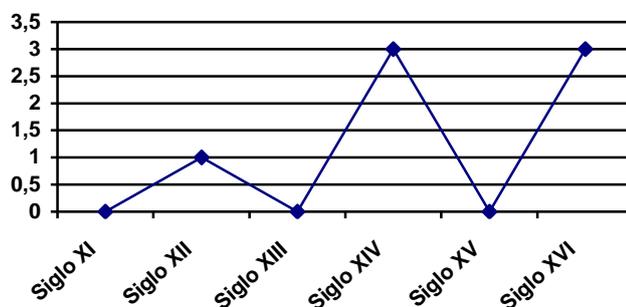
190 -Donostia, Jose Antonio de, *Música y músicos en el País Vasco*, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, San Sebastián, 1951, p. 37.

otros instrumentos musicales, estas ocho representaciones en total se encuentran repartidas con cantidades similares en los tres territorios de la C.A.P.V. Así, tal y como se puede apreciar en el gráfico adjunto, es en la provincia de Álava donde se conserva el 50% del total estudiado, mientras que el 33% se conserva en Gipuzkoa y escasamente el 16 % en Bizkaia.



La datación de las representaciones que de este instrumento se conservan en el País Vasco, tal y como se puede observar en el siguiente gráfico, ofrece unos resultados que en principio no se corresponden con lo que se sabe por otras fuentes de la historia de este instrumento. Resulta sorprendente que la mayor parte de estas imágenes provenga del siglo XVI, y que no se haya encontrado ninguna del siglo XV, precisamente el momento de mayor apogeo de este instrumento. Queda para la reflexión cuál o cuáles podrían ser las causas que condujeron a que los artistas que trabajaron en el País Vasco hicieran uso de estas “imágenes” arcaicas, así como qué función podría tener el uso de la representación de objetos que hacía ya tiempo que habían dejado de ser usados¹⁹¹.

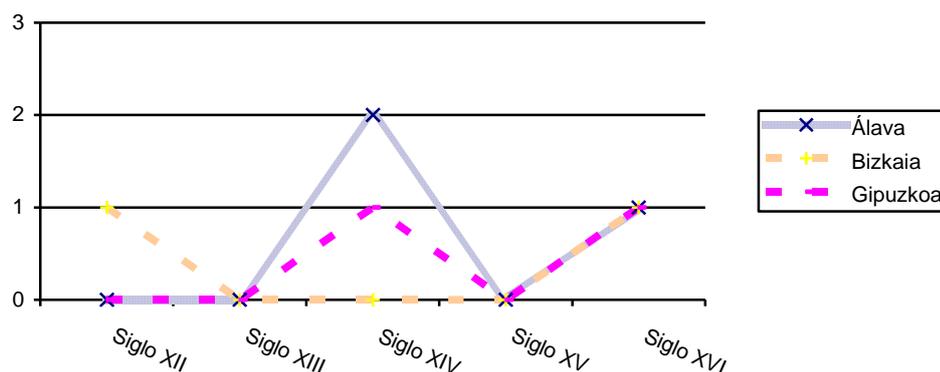
La primera representación que se ha conservado en la C.A.P.V., aun con ciertas reservas, data del siglo XII (finales) y se conserva en Fruiz (ficha 231), si bien, finalmente hemos optado por catalogarlo como ‘posible instrumento’ debido al esquematismo y tosquedad con que está realizada la pieza. Sin embargo, de igual modo que para el siglo XV, tampoco se ha localizado ninguna representación de este instrumento en el siglo XIII y son por tanto los siglos XIV y XVI a los que pertenecen el 90% del total estudiado.



¹⁹¹ -Homo-Lechner, Catherine, *Sons et instruments de musique au Moyen Age: Archéologie musicale dans l'Europe du VIIIe au XIVe siècles*, Editions Errance, Paris, 1996., p.106.

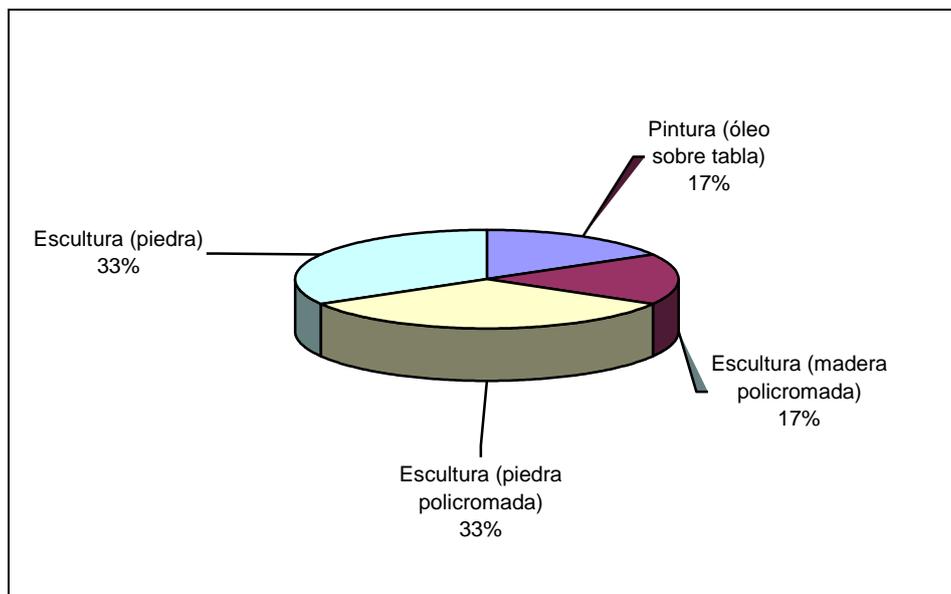
La cronología de este instrumento es muy irregular en la iconografía vasca. El primer ejemplar conservado proviene de Fruiz (Bizkaia), pero su ambigüedad visual impide confirmarlo como órgano con total certeza. En todo caso, se trata de un *unicum*, porque hay que esperar hasta dos siglos más tarde, en el siglo XIV, para volver a encontrar imágenes de él. La fecha de inicio de la iconografía del órgano portativo en el País Vasco es más probable que sea el siglo XIV, ya que incluso en el resto de Europa, el órgano portativo es bastante excepcional en el siglo XII. Por tanto, el ejemplar de Fruiz, aunque lo sigamos contemplando como un hipotético 'órgano portativo', pierde verosimilitud como tal; si se pudiera confirmar, en cambio, sería un ejemplar muy destacable de esta colección iconográfica.

Por el lado contrario, cabe indicar que, aunque la frecuencia de las imágenes de este instrumento siga una línea quebrada, la tendencia es claramente hacia el aumento progresivo y regular. Esta tendencia, sorprendentemente, culmina en el siglo XVI, que incluye él solo la mitad de toda la colección. Teniendo en cuenta que, como señala C. Homo-Lechner, el período de mayor cantidad de representaciones es el siglo XV, tendríamos que tomar esta información como prueba de un cierto arcaísmo en el repertorio de imágenes del País Vasco.



Si se atiende a la distribución cronológica del 'órgano portativo' por territorios, observamos que, dejando a un lado el ejemplar dudoso de Fruiz, es Álava la que marca las tendencias: es el territorio en donde se implanta antes y con mayor intensidad, y también donde antes empieza a declinar (esto confirmaría su mejor conexión con las corrientes culturales europeas). Gipuzkoa acoge al instrumento al mismo tiempo que Álava, pero lo hace con menor intensidad, y continúa aumentando su frecuencia todavía en el siglo XVI, aunque sin sobrepasar nunca las cifras (anteriores) de Álava. Bizkaia se mantiene en un papel muy discreto, con su primer y dudoso ejemplar, sus carencias posteriores, y sus presencias sólo testimoniales al final del período en el que se limita este trabajo. Eso sí, en todos los casos tenemos que considerar que estas cifras son siempre exiguas, y que es difícil decidir, por tanto, qué parte de lo que se ha señalado se debe al azar de la conservación de imágenes, y qué parte se debe a la realidad de los hechos históricos.

El tipo de soporte empleado para representar este tipo de órgano es en su gran mayoría la escultura, tanto en madera como en piedra, policromada y sin policromar; se ha localizado únicamente un ítem en pintura (óleo sobre tabla), que es el que se conserva en La Puebla de Labarca (ficha 298). El hecho de que prácticamente la totalidad de los ejemplares estudiados hayan sido reproducidos escultóricamente explica, como se verá más adelante, el hecho de que no se pueda presentar mucha información sobre algunas partes imprescindibles del instrumento.



El instrumento aparece tocado siempre, como es lógico, con una sola mano, que puede ser tanto la derecha como, en dos casos, la izquierda. Mientras tanto, la otra mano figura oculta tras el instrumento, es de suponer que accionando el fuelle. Este elemento solamente aparece una vez en el catálogo iconográfico en el ejemplar conservado en Vitoria (ficha 558). El dispositivo que permite que el aire a presión pase a uno u otro tubo aparece representado en cuatro de los ejemplares, en tres de ellos con forma de teclas rectangulares, en un número que oscila entre las cuatro (en los de Laguardia/Biasteri y Vitoria) y ocho (La Puebla de Labarca), y en un cuarto, con una forma un tanto inusual, que es el que se representa en Deba (dos filas de ocho botones que se hallan verticalmente en la consola y que podrían ser accionados con ambas manos). Este sistema de teclado es descrito por Homo-Lechner como una forma típica de estos instrumentos durante el siglo XV, esto es, cuando comienza a declinar su uso en la música occidental¹⁹².

Como es característico en este instrumento, la cañutería o cañería está formada por una o dos hileras de tubos de trazo recto y sección cilíndrica, cuyo material no se puede concretar a partir de las fuentes iconográficas de que disponemos. El número de tubos no parece haberse

¹⁹² -Homo-Lechner, Catherine, *Sons et instruments de musique au Moyen Age: Archéologie musicale dans l'Europe du VIIe au XIVe siècles*, Editions Errance, Paris, 1996., p.106.

estandarizado, aunque podemos observar que son más numerosas las imágenes que nos muestran un instrumento de cinco o diez tubos en hilera sencilla.

Número total de tubos		
En hilera doble	En hilera sencilla	Procedencia
12		Azquizu (ficha 33)
8		Deba (ficha 147)
	10	Laguardia/Biasteri (ficha 326)
	10	Vitoria-Gasteiz (ficha 558)
	7	La Puebla de Labarca (ficha 298)
	5	Santecilla (ficha 504)

Los instrumentos muestran los tubos colocados de forma escalonada aumentando progresivamente su longitud de izquierda a derecha, con excepción del que se conserva en Azquizu que lo hace de forma inversa.

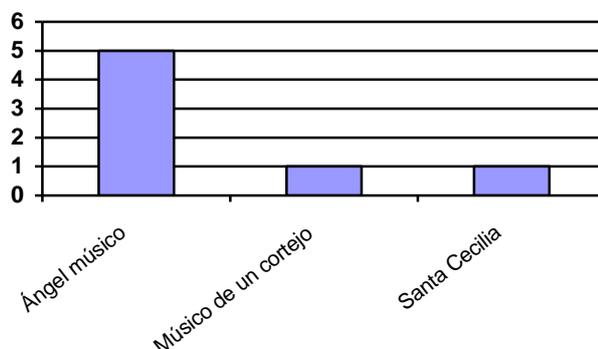
En relación al tipo de teclado que aparece representado en la consola del instrumento, hay que señalar que en ninguno de los especímenes estudiados se advierten teclas de diferente color o tamaño, motivado posiblemente por el grado de fidelidad por parte del artista, en el supuesto de que hubiese pretendido plasmar un instrumento extraído de la realidad¹⁹³. Al igual que como se viene observando en otras muchas representaciones iconográfico-musicales, no se sabe si el autor plasmó un instrumento extraído de la realidad o si adoptaron la forma de un modelo conocido al que pudieron idealizar o incluso estandarizar.

La correa de sujeción que llevaría el músico alrededor del cuello para permitir tañer el instrumento al tiempo que deambulaba, aparece únicamente representada en el ejemplar conservado en Laguardia/Biasteri (ficha 326). Precisamente, el ejemplar de la portada de Laguardia/Biasteri es uno de los que con mayor detalle nos muestra las partes del instrumento, sin embargo, su policromía es posterior.

En cuanto a la ubicación funcional del instrumento, es importante señalar que todos los ejemplares se encuentran en edificaciones religiosas (tanto en portadas como en retablos). Esto se puede deber a que la mayor parte de esta colección de imágenes, en general, procede de edificios religiosos, pero también a que en el País Vasco no hubo una vida cortesana ni un nivel de vida suficientes como para favorecer la imaginería amorosa o las escenas de cortejo en las que también puede aparecer el 'órgano portativo'. Más útil es considerar la personalidad de los intérpretes, que ayudará a situar al instrumento en su contexto práctico por otra vía. Los instrumentistas que aparecen tañendo el 'órgano portativo' son mayoritariamente ángeles músicos (71,4% del total de los órganos portativos estudiados); el resto, con un solo ítem para cada uno de ellos supone en conjunto el 14,2, %. Salvo un caso, el dudoso caso del órgano de Fruiz, en el que el músico forma parte de un cortejo regio, se trata siempre de personajes que

193 -Robledo, Luis, "El Órgano Portativo del Tríptico del Monasterio de Piedra (1390): Hipótesis sobre la disposición de su teclado", *Music in Art* 27/1-2 (2002) pp. 37-45. *Music in Art* 28/1-2 (2003) p. 40.

participan en escenas religiosas: ángeles músicos y una Santa Cecilia. De este modo se confirma que este instrumento estuvo estrechamente relacionado con el ámbito eclesiástico y que parece ausente de la esfera civil de la vida.



Por último, y a diferencia de otros instrumentos musicales, llama la atención el hecho de que más del 60% de las representaciones conservadas del 'órgano portativo' en la C.A.P.V. lo hagan en solitario, mientras que en el resto aparezca acompañado de otros instrumentos musicales.

Los instrumentos con los que aparece "acompañado" son de su misma "clase", esto es, por instrumentos bajos, tales como la 'viola medieval', el 'salterio' o el 'laúd'¹⁹⁴.

2.5.1.12.1.4. 'Órgano positivo'

El órgano positivo era también un instrumento de reducidas dimensiones con respecto al gran órgano actual de iglesia pero, a diferencia del portativo, se emplazaba "posado" en un lugar fijo (sobre un soporte expresamente habilitado para ello o bien sobre una mesa, o directamente en el suelo). El instrumento dispone de varias hileras de tubos cilíndricos y de un teclado en la consola de más de dos octavas, que llegaría hasta las tres octavas y media a partir del siglo XIV¹⁹⁵. En la parte trasera del mueble dispone de uno o varios fuelles que deberían ser accionados por una segunda persona, que es el encargado de "sostener" el aire y al que se conoce con el nombre de "entonador". El músico, al no tener que encargarse de la insuflación del aire, puede emplear ambas manos en el teclado del instrumento.

El uso de este instrumento, a diferencia de lo que se viene observando en este estudio en relación al instrumentarlo recogido, aparece reflejado en numerosos documentos, de los que por su proximidad geográfica con nuestro territorio destacan los pertenecientes al reino de Pamplona, en donde se habla por un lado de los órganos de la capilla real de Olite y de la

194 Bowles, Edmund Addison, "La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe Féodale", *Revue de Musicologie*, 42 (1958), p. 160.

195 -Marshall, Kimberly, "The organ in 14th century Spain", *Early Music*, 20/4 (1992), pp. 549-557.

iglesia de Santa María y, por otro, de los pequeños órganos portátiles¹⁹⁶. También han llegado referencias acerca del uso que se venía haciendo del órgano en la catedral de Pamplona desde el siglo XIII¹⁹⁷.

En otras fuentes se hace relación a los instrumentistas, tal y como recogía Higini Anglés en un documento fechado en enero de 1456 perteneciente a la casa real catalanoaragonesa en el que se señala que Alfonso el Magnánimo mandó comprar, por 300 ducados, un *organo di legno* a Gerardo di Flande: “un organo di legno alto circa VI palmi con LXXXIV canne con le armi di Aragone, il castello et il libro”¹⁹⁸. En los documentos de la casa real navarra queda constancia de que en 1392 se les pagaba regularmente a cuatro juglares de altos instrumentos, entre los que figura un “juglar de órganos”. En el año de 1439 aparece un nombramiento de “sonadores de órganos, arpa y laud a favor de los hermanos Esperambou”¹⁹⁹.

También nos han llegado referencias a los organeros (constructores o reparadores de los instrumentos) a finales del siglo XV en la ciudad de Vitoria, en donde consta que residía un constructor de órganos llamado Domingo Castelbón, quien parece que es el artífice del órgano de la catedral de Bayona²⁰⁰. Posiblemente, una de las referencias literarias en las que se hace mención expresa de la existencia de un órgano en el País Vasco es la que señala Garibay cuando dice que en Mondragón había órganos que fueron quemados en 1448, con ocasión de un tumulto en que se incendió la villa, aunque estos instrumentos, según el mismo cronista, ya estaban repuestos en 1507²⁰¹. En 1461 hay documentación relativa a la instalación de dos órganos en la catedral de Pamplona, a los que accede Gil de Borja como organista titular en 1483. En el año de 1485 figura Juan López de Larutaren como tañedor del órgano de Azpeitia. En los albores de la siguiente centuria sabemos por Martínez de Isasti que la localidad de Lezo tenía uno de los mejores órganos de Guipúzcoa, “traídos de Flandes hará unos 100 años”²⁰². Resulta llamativo el hecho de que en estas y otras muchas referencias se emplee el plural para referirse al instrumento, hecho que posiblemente pudiera ser debido a que en los templos religiosos se contase con más de un órgano o más bien al hecho de que junto al gran órgano de iglesia se hallase un órgano positivo²⁰³.

196 -Fernández-Ladreda, Clara, “Iconografía musical de la Catedral de Pamplona”, *Música en la Catedral de Pamplona*, 4, Capilla de Música, (1985), pp. 21-23.

197 -Goñi Gaztambide, Jose, “La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona”, *Música en la Catedral de Pamplona*, 2, Capilla de Música, (1983).

198 -Anglés, Higini, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días: catálogo de la Exposición Histórica*, Diputación Provincial. Biblioteca Central, Barcelona, 1942, p. 221.

199 -Arana Martija, José Antonio, *Música Vasca*, Caja de Ahorros Vizcaína, Editorial Ellacuría, Bilbao, 1987, p. 92.

200 -Donostia, Jose Antonio de, *Música y músicos en el País Vasco*, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, San Sebastián, 1951, p. 42.

201 -Garibay y Zamalloa, Esteban de, *Los Quarenta Libros del compendio de las Chronicas y Universal Historia de todos los Reynos de España*, Ed. Gerardo Uña, Lejona, 1988, p. 384.

202 -Martínez de Isasti, Lope, *Compendio historial de la Muy Noble y Muy Leal Provincia de Guipúzcoa*, (1625), Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1972, p. 293.

203 -En la localidad navarra de Sangüesa tenemos constancia de que en la iglesia de Santa María había dos órganos y un libro de órgano en 1361. Yndurain, Francisco, “Documentos de la iglesia de Santa María de Sangüesa (siglos XIV y XV). Estudio lingüístico”, *Pirineos*, 4, (1948), p. 346.

En Bizkaia habrá que esperar hasta el año 1528 para señalar la primera referencia en la que se hace constar la existencia de este instrumento, cuando aparece mencionado documentalmente el órgano de Valmaseda, y no será hasta 1556 cuando aparezca consignado por vez primera el nombre del organista y vicario de la parroquia: Lope de la Cruz²⁰⁴. A partir del siglo XVI aumentan las referencias a los organistas, así como a las condiciones de trabajo de los organeros, figuras difíciles de biografar ya que debido a los múltiples desplazamientos que se veían obligados a realizar, no tenían domicilio fijo y resulta prácticamente imposible averiguar su genealogía²⁰⁵. Por citar un ejemplo, en 1533 se estipulan las condiciones de trabajo del organero que intervino en la Iglesia de Santiago de Bilbao: "Fernando Ximenez horganista de la ciudad de Vitoria" [organista quiere decir organero] cobra 42.000 mrs "por los horganos menores que hizo e por adreçar e adobar los horganos mayores". "El 25 de agosto se pagan 234 mrs por 33 libras de plomo que eran para los fuelles de los horganos"²⁰⁶.

Probablemente en paralelo a esta abundancia de documentos escritos, las imágenes de este instrumento son muy numerosas. Entre ellas destacan las que se hallan en las catedrales de León y Burgos o la de la iglesia de Nieva en Segovia. El órgano positivo que figura en el lienzo de Tiziano (1477-1576) *Venus recreándose con el amor y la música* (Museo del Prado), nos muestra elegantes trabajos de talla y con la característica disposición de los tubos de la época, esto es, con los tubos mayores en el centro, tendiendo a decrecer progresivamente hacia los extremos.

En la C.A.P.V. se ha localizado la representación de cuatro órganos positivos, cifra que supone el 0,6% con respecto al total estudiado y el 1,51 % con respecto al grupo de los aerófonos. Estos cuatro ejemplares muestran entre sí grandes diferencias desde el punto de vista morfológico, si bien en todos ellos se puede apreciar que el instrumentista acciona las teclas con ambas manos y que, en los casos en los que se ha detallado el sistema de insuflación, aparece una segunda persona (el entonador) accionado un pequeño fuelle.

En cuanto a su localización, resulta llamativo el hecho de que todos estos ejemplares se encuentran en Bizkaia, a pesar de que este territorio es precisamente el menos rico en iconografía musical del ámbito geográfico objeto de este estudio. Pero lo cierto es que, efectivamente, no hay ni un solo ejemplar ni en Gipuzkoa ni en Álava. Dos de ellos están fechadas en el siglo XIV y otros dos en el XVI. No obstante, uno de ellos, el que aparece en el Concierto Angélico del Museo de Bellas Artes de Bilbao, como ya se ha señalado en otras ocasiones en las que se ha hecho referencia a esta tabla, plantea serias dudas en lo que se refiere a su datación así como a su autoría, y además es de origen exógeno.

En cualquier caso, los dos instrumentos datados en el siglo XIV se hallan en el reverso de los brazos de la Cruz de Kurutziaga sita en Durango (fichas 181 y 182). Ambos, presentan la hilera de los tubos con una peculiar disposición, disminuyendo progresivamente su longitud desde el centro hacia los extremos, debido muy posiblemente a exigencias espaciales. Los

204 Martín de los Heros, José Francisco, *Historia de Valmaseda*, Imp. Echeguren y Zulaica, Bilbao, 1926, p. 394

205 -Salaberria Salaberria, Miguel, "Catálogo de órganos", *Bizkaiko Organuak. Organos de Bizkaia*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1992, p. 14.

206 Bilbao, Iglesia de Santiago, Libro de Fábrica 1533-1554, fol. 4r

tubos son cilíndricos y de trazo recto, con un grosor aparentemente similar y con una cierta angulación en el extremo inferior. En ambos casos el cuerpo del instrumentista, que se halla a espaldas del espectador, imposibilita que se pueda apreciar la consola. En los dos ejemplares, dependiendo del brazo de la cruz en que se halle representado, aparece el entonador accionando un fuelle también con ambas manos.

El ejemplar que se encuentra en el *Concierto Angélico* del Museo de BB. AA. de Bilbao, presenta una hilera con un total de ocho tubos cilíndricos y de trazo recto que disminuyen progresivamente su longitud de izquierda a derecha con respecto al intérprete. Éste, como en los dos ejemplos anteriores, acciona las teclas con ambas manos y, en la consola se aprecian al menos un total de cuatro teclas, número que sería muy superior si la perspectiva adoptada por el pintor hubiera sido otra. Estos tubos se encuentran alojados en un marco aparentemente de madera en el que destacan los dos extremos, de forma rectangular y rematados con una bola, así como un listón que de forma oblicua conecta ambos extremos y que de modo similar a como aparece en algunos órganos portativos, tendría la función de sujetar la cañería del instrumento. En este ejemplar, a diferencia de los otros tres, se puede observar con todo detalle el soporte sobre el que se sitúa el instrumento, ricamente tallado y decorado con una figura del rey David en el extremo inferior y con dos patas a cada lado formando una especie de arco. En el lado opuesto en el que se halla el instrumentista se puede apreciar una figura de un ángel de menor tamaño que acciona un fuelle con ambas manos.

Por último, el ejemplar conservado en una de las claves del sotocoro de la iglesia de Santa María de Durango (ficha 186), debido precisamente a las limitaciones que le confiere el propio marco, no muestra la figura del entonador ni el sistema de insuflación empleado. En esta ocasión, el órgano dispone de una doble hilera de seis tubos que están dispuestos en orden asimétrico y con una consola o teclado en la que se pueden contabilizar hasta dieciséis teclas, algunas de ellas de menor tamaño, no pudiendo advertirse con claridad su disposición, (en todo caso, su número no guarda correspondencia con el total de tubos representados)²⁰⁷. El mueble o soporte parece formar una sola entidad con respecto al instrumento, si bien, debido al tipo de emplazamiento, no se ha representado la parte inferior de éste. No obstante y, a tenor de que la talla fue labrada a finales del siglo XVI, se puede observar que el mueble guarda muchas similitudes con algunos modelos de piano vertical.

Los intérpretes son, en todos los casos ángeles músicos, y, lo mismo hay que advertir en cuanto a los entonadores. Únicamente el ejemplar de la clave de Durango presenta otra tipología de intérprete: una Santa Cecilia que, como patrona de los músicos, tañe el instrumento que como atributo se le asocia en las artes plásticas desde finales del siglo XV. Aquí también, pues, como en el caso del órgano portativo, la asociación del instrumento con el ámbito religioso es total.

2.5.1.12.2. Aerófonos de lengüeta

²⁰⁷ -Robledo, Luis, "El Órgano Portativo del Tríptico del Monasterio de Piedra (1390): Hipótesis sobre la disposición de su teclado", *Music in Art* 27/1-2 (2002) pp. 37-45. *Music in Art* 28/1-2 (2003) p. 40.

En el grupo de instrumentos de lengüeta diferenciamos entre los instrumentos que constan de un solo tubo [422.11], y aquellos que presentan varios tubos [422.12]. Como ya hemos indicado anteriormente, a este grupo pertenece el catorce por ciento del total de los aerófonos del catálogo iconográfico, con un total de treinta y siete representaciones.

Al primer grupo, que totaliza el treinta y cinco por ciento del total de ítems correspondientes a esta categoría, pertenecen las 'chirimías' y las 'bombardas', instrumentos fácilmente documentables paralelamente en las fuentes literarias contemporáneas. Por ejemplo, en Bilbao, consta la presencia de un "corneta y chirimía" en la capilla de su iglesia matriz en 1643, y a partir de esa fecha se puede seguir con regularidad su presencia. Antes, en 1616, consta que el maestro de capilla Juan Chamizo, enseñaba a tocar ese instrumento a los ministriles municipales (Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya, Libros de fábrica de las fechas correspondientes). En Pamplona, la chirimía consta como instrumento de plantilla ya en 1530²⁰⁸. Mención aparte merece la referencia a la forma folklórica de este instrumento, la "dulzaina" o "gaita" (en el sentido de dulzaina), de gran aunque desigual difusión en el territorio vasco. Y también queda aparte, por supuesto, el uso de la palabra "chirimía" como registro de órgano, que probablemente llevaría a modificar las cronologías habituales.

De los diecisiete instrumentos estudiados, todos menos uno son 'chirimías'. Como ya se verá más adelante en la descripción organológica, en ninguno de los casos localizados ha sido posible apreciar las lengüetas, ni precisar su existencia, ya que normalmente se hallan ocultas en el interior de la boca del instrumentista. Sin embargo, la morfología del objeto representado, así como los gestos faciales de los instrumentistas que se representan tañéndolos, inducen a concluir que se trataría de dicho instrumento.

Al grupo de instrumentos de lengüeta que disponen de varios tubos [422.12], pertenecen las 'gaitas' que con 24 ejemplares recogidos supone el 64% del total perteneciente a esta categoría.

2.5.1.12.2.1 'Chirimía'

La 'chirimía' es un aerófono de un solo tubo de sección cónica con un número variable de orificios de digitación y provisto de una doble lengüeta, finalizando en su extremo inferior en un pabellón ligeramente abierto. Entre los siglos XIII al XVIII es el instrumento de doble caña más extendido en toda Europa occidental y tiene como antecedentes directos al 'aulós' griego y la 'tibia' romana. Han llegado hasta nosotros algunos ejemplares de plata hallados en el Cementerio Real de Ur (Irak) que datan del III milenio a. de C²⁰⁹. Los primeros "documentos" que hacen referencia al uso de este instrumento en la Europa medieval datan de finales del siglo XII y se hallan en diversas representaciones plásticas, como por ejemplo en las Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el Sabio (E-E T. j, b. I.2) o en las ilustraciones del código Manesse

208 -Kreitner, Kenneth, "Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600", *Early Music*, 20 (1992), pp. 532-546

209 -Remnant, Mary, *Historia de los instrumentos musicales*, Ma non troppo, Barcelona, 2002, p. 125.

de la primera mitad del siglo XIV y que actualmente se conserva en Heidelberg (Alemania)²¹⁰. En estas primeras representaciones se advierte que su longitud era considerablemente más corta, pero con el paso del tiempo fue creciendo su tamaño y, a partir del siglo XIV, el instrumento se tocaba en grupos generalmente de tres medidas, que describe Tinctoris hacia 1483 como “suprema”, “tenor” (comúnmente llamada bombardas) y “contratenor”²¹¹. Prueba de estas agrupaciones del instrumento en diferentes tamaños son las distintas colecciones que han llegado hasta nuestros días y que están fechadas entre los siglos XVI y XVII, como por ejemplo las de Berlín (Musikinstrumenten-Museum), Praga (National Museum) o las de la Catedral de Salamanca²¹².

La ‘chirimía’, muy posiblemente debido a su penetrante y característico timbre, fue rápidamente aceptada formando parte de la música corporativa que acompañaba todo tipo de ceremonias y cortejos, junto con otros instrumentos como ‘trompetas’, ‘atabales’ y ‘bombardas’²¹³. En los antiguos reinos peninsulares era tañida por los ministriles, tal y como se documenta en diversos archivos, como por ejemplo en los que se hace relación de los músicos de chirimía que se hallaban adscritos a la casa real aragonesa, en donde figura ya en el siglo XIV el nombre de Thomas Xaumont como juglar del rey²¹⁴.

El uso de la chirimía en todo tipo de actos sociales, no solo al aire libre sino en reuniones de carácter más restringido, queda perfectamente reflejado en la Crónica del condestable del rey Enrique IV de Castilla (mediados del siglo XV), en donde se lee: *al tiempo que cada manjar o potaje entraba en la sala non avia persona que non estuviere atronando del continuo zumbido de los muchos trompetas y atabales, tamborines, panderos e chirimías, voces e gritos de locos truanes*²¹⁵. De igual modo aparece también recogido en las *Ordenacions de Palau* de la corte de Pedro IV de Aragón, el Ceremonioso (1335-1387), en donde se especifica con sumo detalle los juglares que se hallaban adscritos a dicha corte así como los instrumentos que tañían, apareciendo moros con *xabebas* y *anafils*, *rabeus* (rabel), así como otros juglares con *xalamfes* (chirimías) y cornamusa. Para anunciar las fiestas Pedro IV tenía a su servicio un *trompador*, un *anafiler*, un *xeremella* y un *tambor*²¹⁶. En relación al País Vasco no se ha conservado ninguna referencia directa en relación a su uso en las fechas en las que se enmarca este estudio, y como en otras ocasiones, es preciso recurrir a los archivos del antiguo reino de Navarra en donde a diferencia del aragonés, no se recogen con tanta minuciosidad en

210 -Manessische Liederhandschrift, D-Hu Pal.germ.848.

211 -Tinctoris, *De inventione et usu musicae*, III, c1483.

212 -Pérez Arroyo, Rafael, “Los instrumentos renacentistas de la Catedral de Salamanca: Cromornos y Bombardas”, *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, 6/1- 2, (1983), pp. 373-422.

213 -Gómez Muntané, M^a Carmen, *La música en la Real Casa Catalano-Aragonesa, 1336-1442*, 1, Ed. Antonio Bosch, Barcelona, 1977, p. 182

214 -Gómez Muntané, M^a Carmen, *Ibidem*.

215 *Hechos del Condestable don Miguel de Luzas de Iranzo*, ed. y estudio de Juan de Mata Carriazo, Espasa-Calpe, Madrid, 1940, p. 39.

216 Calahorra Martínez, Pedro, *Historia de la música en Aragón*, Editorial Librería General, Zaragoza, 1977, pp. 86-88.

la sección de Comptos cada uno de los albañales referentes a los ministriles. En 1387 figura al servicio de Carlos III el nombre de “Michelet de la *bombarda* y Maugis, juglares”, que reciben un don para ir a Francia²¹⁷. En 1392, bajo el reinado del mismo rey, aparece consignado un pago por un total de 20 florines a un ministril alemán de *chalamía*²¹⁸. Y ya, en el año 1430, bajo el reinado de doña Blanca, se hace un pago a Pierres, Aniquín y Mateo, “*juglares de charamela*”, por los servicios prestados a su primogénito el Príncipe de Viana²¹⁹. Como se puede observar, en la corte Navarra se hace mención expresa a la chirimía en muy pocas ocasiones, a diferencia de los documentos de la cancillería aragonesa del siglo XIV, en los que se menciona en numerosas ocasiones haciendo diferencia entre la “*xelamia gran*” y la “*petita*”. El rey Alfonso el Magnánimo gustaba también de tener en su corte músicos de “*xalamía*”, que por lo general eran cuatro, de donde se desprende que ya por entonces este instrumento formaba un conjunto en función de sus diferentes registros. En España el uso de la chirimía parece que fue muy amplio, como lo demuestran las cifras que figuran en los inventarios de la reina María de Hungría (hermana de Carlos I), en donde aparecen consignadas un total de 14 chirimías y dos bombardas, así como en el de Felipe II, realizado en 1602 y en el que figuran ocho chirimías.

El uso de la chirimía se introdujo en las capillas catedralicias a partir del siglo XVI, que es cuando se incorporan como músicos estables formando parte del conjunto de ministriles, si bien queda constancia de su presencia de forma puntual con bastante anterioridad. Los instrumentos de viento tenían la función de doblar o suplir las voces en toda clase de música, pero será en las capillas catedralicias donde serán incluidos de forma estable hasta bien entrado el siglo XVIII. Una de los primeros documentos que hace referencia a la contratación de ministriles asalariados procede de la catedral de Sevilla (1526), en el que se especifica que la agrupación estaba formada por: tres chirimías, tiple, tenor y contratenor. El uso de este conjunto queda justificado en el mismo documento mediante los siguientes términos: “porque será muy honroso en esta santa iglesia y en alabanza del culto divino”. Posteriormente, en el año 1533 este acuerdo quedará ratificado, porque “pareció a todos que era cosa muy decente y conforme a la divina escritura que la dicha sancta iglesia fuese servida con todo género de música onesta, como son los dichos menestrales, porque siendo tan insigne y grande templo, como lo es, tiene mucha necesidad de la dicha música por su sonoridad, pues lo tienen todas las iglesias catedrales de España de mucho menos posibilidad”²²⁰. A fecha de hoy no está demostrado el hecho de que todas las catedrales españolas contasen con ministriles en sus respectivas capillas, pero de lo que no cabe duda es que su contratación estaba a expensas de sus posibilidades económicas y, evidentemente, en las fechas en las que se ratifica el

217 -Anglés, Higinio, *Historia de la Música medieval en Navarra*, Institución Príncipe de Viana, Ed. Aranzadi, Pamplona, 1970, p. 297.

218 -Anglés, Higinio, *Historia de la Música medieval en Navarra*, Institución Príncipe de Viana, Ed. Aranzadi, Pamplona, 1970, p. 292.

219 -Anglés, Higinio, *Ibidem*, p. 417.

220 -Fernández de la Cuesta, Ismael, “Los Instrumentos musicales en España durante el período 1450-1600”, en *Historia de la música española 2. Desde el ars nova hasta 1600*, Samuel Rubio, Alianza Editorial, Madrid, 1983, pp. 279-290.

mencionado acuerdo, la catedral de Sevilla no estaría precisamente a falta de recursos. La colección como la que se conserva en la catedral de Salamanca vendría a confirmar este uso dentro de los principales templos religiosos. Su función era la de acompañar a los cantores en la misa solemne, las procesiones y en ciertas partes del oficio cantado, siendo su repertorio primordialmente polifónico-vocal, si bien, no nos han llegado partituras con las partes que debían tocar los instrumentistas, ya que, como señalábamos más arriba su función era la de suplir o acompañar al coro²²¹.

En la capilla musical de la catedral de Pamplona figuran ya en su plantilla en 1516 los nombres de Juan de Redín y Miguel de Urrutia, "ministriles de chirimía". El resto de la plantilla estaba formado únicamente por cantores²²². A partir de esta fecha, se sabe que se potenció dicha capilla, y que estaba bastante nutrida cuando Carlos V residió en Pamplona unos días en 1523, pero en los decenios siguientes no se puede seguir con absoluta precisión su desarrollo, ya que en los distintos Libros de clavería del Archivo de la catedral de Pamplona se hacen constar los miembros que formaban parte de las capillas así como los sueldos que recibían, pero en el caso de los ministriles no aparece el instrumento al que se dedicaban. Sin embargo, en el *Liber statutorum* de la catedral de Pamplona de 1598, en el que se recogen todas las fiestas y oficios divinos que se han de realizar desde el 1 de enero, se mencionan en numerosas ocasiones las intervenciones de los ministriles, que alternaban en función de la fiesta o del oficio divino, con el organista o con los cantores. Así, por ejemplo, en la Misa a seis capas que se celebraba el día 1 de enero se especifica que: *En la Misa seis capas, las responsiones, Kyries, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus a canto de órgano y algún motete u otro género de música, a la elevación del Santísimo Sacramento. Los ministriles han de tañer en su facistol desde el ofertorio hasta el prefacio y, dicho el Ite Missa est, algún poco.*

A partir del siglo XVII el empleo de la chirimía comienza a decaer y paulatinamente será sustituida por el oboe a finales de este siglo, instrumento que acabaría imponiéndose en la música cortesana y civil. Sin embargo, bien entrado el siglo XVIII todavía se mantendría el uso de la chirimía en la música eclesiástica, tal y como lo describió Pablo Nassarre (1724) cuando señala que los instrumentos flatulentos "*practicáanse muschos de ellos en las Iglesias, para mayor armonía de la música, que compuesta con la variedad de instrumentos artificiales, y voces naturales, la hazen más armoniosa, y deleytable. Y como van unidos con las voces naturales, están en el tono natural los más; y sólo las chirimías lo están, porque están ordinariamente punto alto*" (IV, 18).

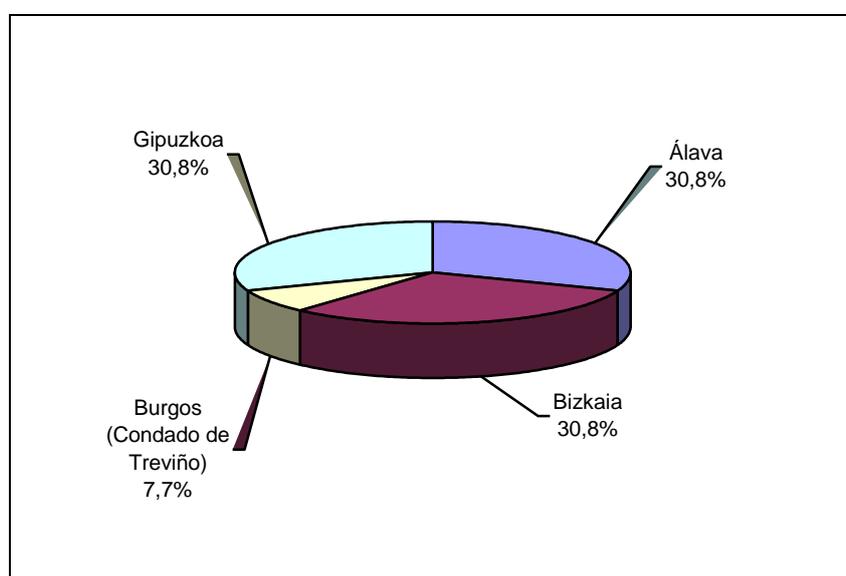
Las representaciones de instrumentos pertenecientes a la categoría de instrumento de viento propiamente dicho con lengüeta doble y de un solo tubo que forman parte de esta colección iconográfica corresponden, a excepción de un ítem de 'bombarda', a la 'chirimía'. Su identificación presenta en ocasiones grandes dificultades, ya que en función del medio o soporte empleado no siempre son visibles todos los elementos que conforman este

221 -Fernández de la Cuesta, Ismael, *Ibidem*, p. 283.

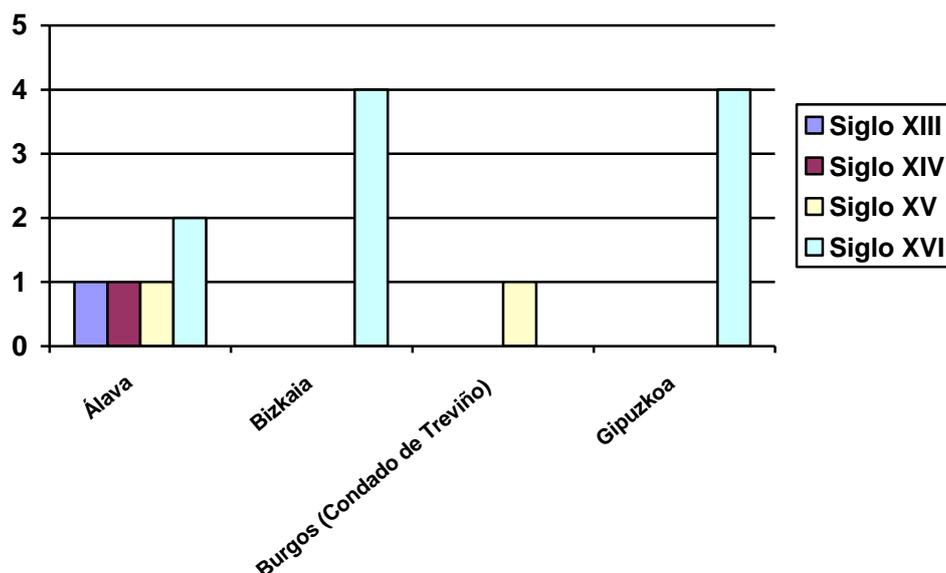
222 -Goñi Gaztambide, Jose, "La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona", *Música en la Catedral de Pamplona*, 2, Capilla de Música, (1983), p. 15.

instrumento, fundamentalmente las lengüetas, que pueden quedar ocultas en el interior de la boca del instrumentista o simplemente no haber sido representadas. Es por ello, por lo que algunos ejemplares, si bien presentan morfológicamente similitudes con este instrumento, han sido clasificados como 'instrumento de viento propiamente dicho, simple'. Es el caso de los dos aerófonos que aparecen representados en las fichas nº 100 y 101 del catálogo.

Los instrumentos que pertenecen a esta categoría y que se han incluido en la colección son un total de trece ejemplares (incluida la 'bombarda' a la que se hacía referencia anteriormente, dado que en definitiva no es sino una chirimía grave), lo que supone el 2% del total estudiado. Su reparto, tal y como se puede apreciar en el gráfico que se adjunta a continuación, es muy homogéneo en los tres territorios que conforman la C.A.P.V., de tal modo que el número de especímenes localizados es exactamente el mismo. También se ha localizado un ejemplar en la localidad burgalesa de Treviño, procedente de Arana (ficha 512).



La datación de estos ejemplares y su localización en función de los territorios en los que se conservan, señalan que es en Álava en donde se encuentra la primera representación de este instrumento (siglo XIII) y que a partir de aquí se mantiene de forma ininterrumpida hasta el siglo XVI. Es significativo que frente a lo que se observa en el territorio alavés, en Bizkaia y Gipuzkoa este instrumento aparezca representado únicamente en el siglo XVI y que además lo haga con unos porcentajes muy elevados.



Las escenas en las que se encuentran los especímenes localizados de este instrumento son todas de temática religiosa, con excepción del que se halla en el escudo nobiliario de Urarte (ficha 538). De este modo parecería confirmarse que la 'chirimía' estuvo estrechamente relacionado con el ámbito eclesiástico, antes que con la esfera civil de la vida, frente a lo que las fuentes documentales escritas señalaban en relación a su uso en la mayor parte de las actividades sociales. De todas ellas destacan por su porcentaje la 'adoración de los pastores' y el 'anuncio a los pastores' con un 37% del total. El resto, con excepción de las chirimías que forman parte de 'grutescos' de las que se han localizado dos ejemplares, no presenta cantidades significativas, hallándose en escenas tan variadas como: la 'coronación de la Virgen', escena 'fantástica', 'ángeles músicos' y 'músicos', todas ellas con un solo ejemplar.

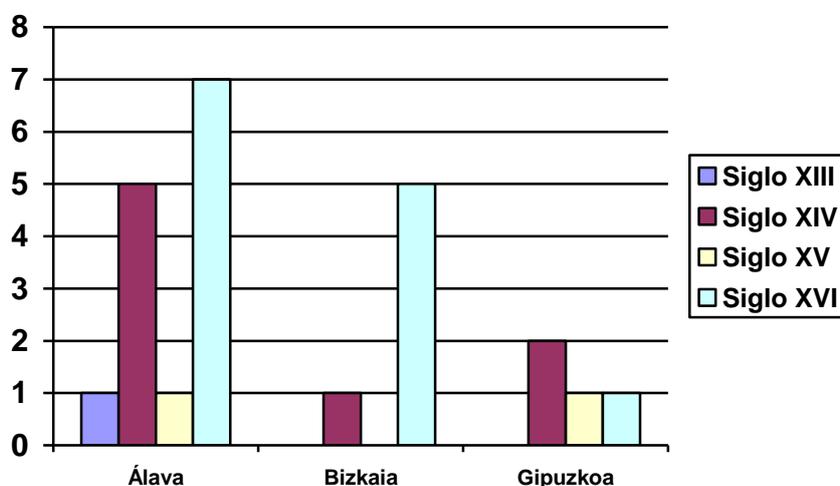
Los intérpretes que aparecen tañendo en un mayor número de ocasiones la 'chirimía' son ángeles músicos (30%) y pastores (28%). Además, se contabiliza un 21% en los que el instrumento aparece sin intérprete, así como un ejemplar de "putto" y otro de "músico". De los trece especímenes localizados únicamente en cuatro de ellos aparece el instrumento en solitario, mientras que en todos los demás casos lo hace acompañado de una gran variedad de elementos musicales: 'cuerno, animal', 'guitarra medieval', 'instrumento de viento doble', 'instrumento fantástico', 'laúd', 'tamboriles', 'trompeta en forma de "S"', 'vihuelas', 'gaita' (en dos ocasiones), y 'tambor de cuerdas'. Con excepción de los cuatro ejemplares a los que aludíamos anteriormente, se observa que la 'chirimía' es representada junto a una gran diversidad instrumental, pertenecientes a las principales categorías instrumentales, esto es, cordófonos (todos pulsados), aerófonos y membranófonos.

Sin embargo, en contra de lo que se ha visto al tratar del uso de la 'chirimía' como instrumento acompañante en las principales capillas catedralicias, no hemos localizado ningún ejemplar acompañado por músicos cantores.

Todos los especímenes tienen en común el hecho de disponer de un solo tubo de trazo recto y sección ligeramente cilíndrica, con una doble lengüeta en el extremo superior (en los casos en los que se advierte con claridad) y con un número de orificios de digitación que oscila de siete a nueve y que en la mayoría de los casos se hallan ocultos bajo los dedos del instrumentista. En algunos casos resulta difícil poder distinguir entre la representación de una 'chirimía' y la de una 'trompeta'. Para ello, y siguiendo las indicaciones apuntadas en la *Lista de instrumentos de Música occidentales*, cuando los dedos del intérprete se hallan cerca de la embocadura hemos optado por catalogarlo como 'chirimía'.

2.5.1.12.2.2. 'Gaita'

Las veinticuatro representaciones de la 'gaita' que se incluyen en nuestra colección suponen el 64,8% de los aerófonos provistos de lengüeta y el 9% del total de los aerófonos estudiados. Estas representaciones que hemos localizado de la 'gaita' a partir del trabajo de campo, se hallan desigualmente repartidas tanto desde el punto de vista geográfico como cronológico. No obstante, en el gráfico significativo que se incluye a continuación es posible observar que su representación ha sido bastante constante en el País Vasco, fundamentalmente en el territorio de Álava, donde se han catalogado ejemplares desde el siglo XIII hasta el siglo XVI, que es precisamente cuando se recoge el mayor número de ítems. En Bizkaia su representación queda puesta de manifiesto, pero de forma desigual, ya que no se ha localizado ningún ejemplar en los siglos XIII y XV. Y por último, en la provincia de Gipuzkoa, no se ha localizado ninguna representación de la 'gaita' en el siglo XIII, pero a partir del XIV y hasta el siglo XVI se continúa representando.



Como ya se ha visto en alguno de los apartados anteriores, las representaciones de la 'gaita' en esta colección son bastante numerosas. Este hecho contrasta con la práctica inexistencia que de esta tipología instrumental se da en la música real en fechas recientes a la elaboración de este trabajo. Sin entrar aquí en la más que polémica cuestión de la terminología y de la polisemia del término "gaita" en el País Vasco, así como el empleo de dicho término a la hora de referirse a todo tipo de chirimías, es por lo que finalmente optamos por dejar esta cuestión en manos de los filólogos. Además, independientemente de la terminología empleada, la tipología de la 'gaita' aparece tan claramente definida que es más que dudoso que los resultados obtenidos en dicho campo pudieran ofrecer elementos nuevos de estudio en lo que se refiere a la historia y evolución de dicho instrumento.

Las primeras referencias que se tienen de este instrumento en Occidente pertenecen al siglo IX, concretamente en una carta apócrifa que envía San Jerónimo a un tal Dárdanus y en la que describe las partes constitutivas de un instrumento al que llama *chorus*: un cuero, un tubo de latón por el que sopla el tañedor y un segundo tubo por el que se emite el sonido²²³. Este instrumento aparece además ilustrado en los numerosos manuscritos que contienen esta carta, y a partir del siglo XII lo podremos encontrar ya en fuentes independientes, como por ejemplo en una escultura de en la abadía de Ripoll²²⁴.

A partir de este momento, y sobre todo a partir de la Baja Edad Media, las referencias a la gaita se multiplican. El hecho de que este instrumento fuese empleado por los pastores mientras vigilaban sus rebaños, así como por juglares en los bailes y en múltiples actividades sociales como procesiones nupciales, funerales o peregrinaciones, e incluso por ministriles en muchas cortes occidentales a partir del siglo XV para distintos actos sociales, junto con su función como instrumento militar, podrían explicar la enorme expansión que ha tenido y en cierto modo aún hoy sigue teniendo prácticamente en toda Europa.

La gaita, según la clasificación de Hornbostel y Sachs²²⁵, pertenece al grupo de los aerófonos de lengüeta doble, varios tubos. No obstante, tal y como se puede observar en múltiples estudios sobre el instrumento, la adscripción a tal categoría no resulta fácil de constatar. En el clásico trabajo de Curt Sachs sobre la *Historia de los instrumentos musicales*²²⁶, ya a mediados del siglo pasado llamaba la atención sobre el hecho de que muchos catalogadores de museos de instrumentos musicales no hacían referencia al tipo de lengüeta o lengüetas de que disponía el tubo o tubos de las gaitas conservadas. Como es lógico, dicha observación facilitaría el hecho de que a este instrumento se le pudiese catalogar en el grupo de los aerófonos de lengüeta doble provistos de un tubo [422.11], así como en el de varios tubos [422.22]. Por otro lado tampoco queda clara su posible adscripción al grupo de los instrumentos provistos de una lengüeta como al de los de una doble lengüeta (o casos mixtos). No obstante, aun asumiendo tales posibilidades, continuamos manteniendo el criterio de

223 -Sachs, Curt, *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1947, p. 268.

224 -Remnant, Mary, *Historia de los instrumentos musicales*, Ma non troppo, Barcelona, 2002, pp. 27 y 140.

225 -Hornbostel, Erich Moritz von; Sachs, Curt, "Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann", *Galpin Society Journal*, 14 (1961), pp. 3-29.

226 -Sachs, Curt, *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1947, pp. 268-269.

Terence Ford y se clasifica la 'gaita' tal y como aparece reseñada en la *Lista de Instrumentos de Música Occidentales, anotada desde un punto de vista iconográfico*.

Las partes constitutivas de la 'gaita' son: un odre o fuelle confeccionado generalmente con piel de cabra u oveja (de ahí su relación habitual con el mundo pastoril). El tubo o tubos sonoros van insertados en la bolsa en una especie de alvéolos en los que además van insertadas la o las lengüetas. La bolsa u odre suele ir protegida mediante una funda confeccionada con distintos materiales y que previene de posibles "pinchazos" al depósito del aire. El instrumentista insufla el aire en el odre a través de un tubo llamado popularmente "soplete". En el extremo inferior del odre se encuentra alojado un tubo simple o doble, de trazo recto y sección cónica con varios orificios de digitación, habitualmente siete en la parte frontal y uno para el pulgar en la posterior. Este tubo recibe el nombre de "puntero" o "tubo melódico", y es el encargado de realizar la melodía. A partir del siglo XIII, y siempre atendiendo a las fuentes iconográficas, parece que se incorporaron a la 'gaita' uno o varios tubos, de mayor longitud que el puntero, de trazo recto y sección cónica, pero sin orificios de digitación. Este tubo recibe el nombre de "roncón" o "bordón", dado que emite siempre una sola nota, que suele tratarse de la fundamental una octava más grave o de la quinta de esta. El "roncón" o "bordón" lleva incorporado, como en el caso del puntero, una o dos lengüetas confeccionadas en muchos casos con madera de saúco. La madera de los tubos suele confeccionarse normalmente con madera de boj. Algunos bordones constan de varias piezas, lo que permite cambiar la nota pedal.

En este catálogo aparecen recogidas un total de 24 representaciones iconográficas de la 'gaita', si bien, este número podría elevarse ligeramente, ya que, dos de los de los ejemplares catalogados como 'instrumento no identificado', muy posiblemente se tratasen de 'gaitas', pero que debido a factores como la meteorización de las piezas ha sido imposible observar las partes más relevantes de dicho instrumento.

La datación de las representaciones localizadas en este trabajo de investigación corresponde, tal y como se puede observar en la tabla que presentamos a continuación, a las cuatro centurias que van desde el siglo XIII al XVI, si bien el número de *ítems* estudiados no conforman una progresión numérica continuada, ya que en el siglo XV se observa un menor número.

GAITAS	
DATACIÓN	PORCENTAJE
SIGLO XIII	4%
SIGLO XIV	41%
SIGLO XV	11%
SIGLO XVI	44%

En todos los casos localizados se presenta el fuelle o vejiga que haría la función de almacenamiento del aire. El instrumentista, independientemente del tipo de figura que se haya representado insuflando el instrumento, oprime en todos los casos el odre con el antebrazo del

brazo, tanto del derecho (en seis de los ejemplares) como del izquierdo (en dieciocho casos), aparte, queda un caso en el que el músico acciona el fuelle con ambos brazos.

De las veinticuatro representaciones que se han incluido en este trabajo catalogadas como 'gaita' únicamente diecisiete de ellas presentan el soplete. El soplete o portavientos presenta trazo recto y sección cilíndrica. En la mayor parte de los ejemplares que se han recogido no se ha podido precisar el tipo de embocadura, por quedar esta oculta entre los labios del instrumentista. En tres *ítems* la embocadura del soplete presenta forma de copa o embudo (fichas 376, 378 y 386)

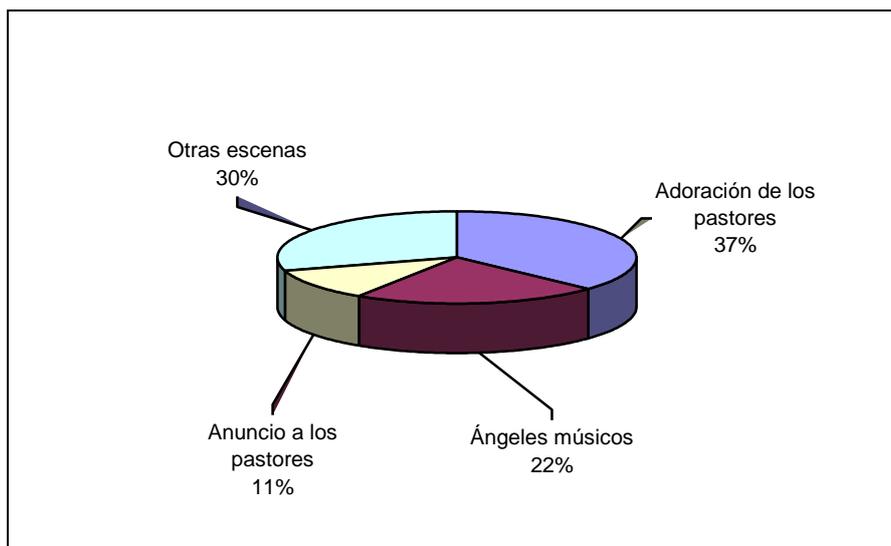
Con la salvedad de la 'gaita' representada en la pintura del retablo de Subijana-Morillas (ficha 508), todos los ejemplares que se han recogido en el catálogo presentan el puntero o tubo melódico y el trazo del soplete es recto y de sección ligeramente cónica. El puntero que presenta la 'gaita' de la portada de Santa María de los Reyes de Laguardia / Biasteri (Álava), resulta llamativo porque, a diferencia de todos los demás casos, su sección no es cilíndrica, ni siquiera cónica, sino que presenta una forma rectangular en cuyo interior se pueden observar dos calibres, es decir, un puntero doble, con orificios de digitación a ambos lados de la pieza (ficha 329). En este caso tampoco se puede descartar que uno de los "tubos" hiciera la función de bordón, ya que los orificios de digitación quedan ocultos por los dedos del instrumentista. Sin embargo, resulta muy significativo el hecho de que un tipo de gaita de doble puntero, que el propio Sachs relacionaba con la zona de los Balcanes, se conserva en la actualidad en la zona pirenaica navarra y concretamente en la zona de las Landas del País Vasco francés con el nombre de 'boha', que muestra, además, grandes similitudes con el instrumento representado en la portada de Laguardia/Biasteri. Las tres representaciones que se han localizado en la portada de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz, así como la anteriormente citada en Laguardia/Biasteri, llevan una talla en forma de cabeza de animal en el punto de ensamblaje entre el puntero y el saco u odre (fichas 329, 561, 572 y 574). Resulta significativo el puntero que presenta la talla conservada en Elburgo/Burgelu (ficha 200), ya que su longitud es casi el doble que la del roncón o bordón.

En siete de los ejemplares localizados no se representa el roncón o bordón, y entre ellos se encuentran precisamente los cuatro casos con talla de animal. Tan solo en dos casos encontramos dos roncones o bordones, mientras que el resto presenta uno solo. Las siete representaciones que no presentan roncón o bordón datan del siglo XVI en tres de los casos y las cuatro restantes son todas del siglo XIV, y corresponden a aquellos tipos con una talla de cabeza de animal a modo de ensamblaje del odre con el puntero. Dicho de otro modo, el ochenta por ciento de las gaitas que se han localizado presentan un roncón o bordón y se encuentran en representaciones que datan en uno de los especímenes del siglo XIII, dos *ítems* del XV, cinco del siglo XIV y en diez ejemplares del siglo XVI. El ejemplar conservado en Tuesta (ficha 525) que data del siglo XIII, muestra un pequeño roncón sobre el hombro izquierdo del instrumentista, lo que viene a confirmar lo que hasta ahora sabíamos sobre la historia del instrumento a partir de las fuentes iconográficas. Por último, cabe reseñar que solamente en dos de los ejemplares localizados se representan dos roncones o bordones, y

que se encuentran en obras plásticas que datan del siglo XVI (fichas 107 y 214). El instrumentista apoya el roncón en más del 75% de las representaciones sobre el hombro izquierdo (incluido uno de los ejemplares que presentan doble roncón o bordón), en cuyo caso oprime el odre o vejiga con el antebrazo izquierdo. Todos los roncones presentan trazo recto y sección cilíndrica, y en algunos casos finalizan en un pabellón ligeramente abierto y con una protuberancia o anillo a lo largo del tubo. Con la rara excepción del “roncón” que se representa en Elburgo/Burgelu (Álava), cuya longitud es menor que la del puntero, todas las demás representaciones estudiadas muestran un roncón de mayor longitud que el puntero.

La bolsa o malla protectora del saco u odre de la ‘gaita’ es posible apreciarla en aquellas representaciones en las que se ha conservado la policromía, como es en el caso de algunas tallas o relieves en madera policromada (fichas 200, 205, 214, 329, 371 y 486); destaca no solo por la policromía sino por haber detallado los escaques del odre la talla conservada en Elvillar (ficha 214). En este sentido parece hacer referencia el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de 1611, cuando al tratar de la gaita dice: “Díxose gayta de gayo que, como queda dicho, vale alegre; y lo es este instrumento en su armonía y también por la cubierta del odre, que de ordinario es de cuadrillas y escaques de diversos colores”, y subraya que Diego de Urrea: “dize ser nombre arábigo, *gaytetum* del verbo gayete, que significa incharse y ponerse colérico”. Esos vivos colores, tanto en los escaques del odre como en la vestimenta del pastor-músico, es lo que el tallista o grupo de tallistas parece que quisieron reflejar en uno de los cuadros del retablo mayor de Elvillar.

Las escenas en las que aparece representada la ‘gaita’ tal y como se puede apreciar en el gráfico que se adjunta a continuación, son aquellas que presentan la Adoración de los pastores, con casi el 40% del total y ángeles músicos con seis ítems localizados, así como el Anuncio a los pastores con otros tres ejemplares. El resto no presenta cantidades significativas, localizándose con dos representaciones en la escena de la Trinidad y tan solo con una en las escenas de: músicos, festín, fantástica, Coronación de la Virgen, Bautismo de Jesús y Asunción. En todos los casos estudiados, con excepción del Festín Burlesco del Museo de BB. AA. de Bilbao (ficha 107), las escenas son religiosas o se encuentran formando parte de programas religiosos, y están estrechamente relacionadas con el ciclo de la Vida de Jesús, fundamentalmente con lo que se refiere al Nacimiento e Infancia de Cristo.



En definitiva, la tipología de la 'gaita' representada en el País Vasco es la de un aerófono provisto de un odre que suele estar protegido con una malla a modo de accesorio que se insufla a través de un soplete de reducidas dimensiones y con embocadura en forma de copa o embudo. El puntero o tubo melódico tiene forma cilíndrica y ligeramente cónica y en él se hallan los orificios de digitación. Además, dispone de un roncón o bordón de trazo recto y sección ligeramente cónica. Es un instrumento que aparece estrechamente vinculado al mundo pastoril, si bien, es en la mayoría de las ocasiones insuflado tanto por pastores como por ángeles.

2.5.1.12.3. Aerófonos de boquilla

Dentro de la categoría de los aerófonos, el grupo más numeroso, con casi el 70% de las imágenes recogidas, corresponde a los instrumentos de boquilla [423.1]. Como se puede apreciar en el gráfico adjunto, este grupo es el más numeroso del total de la colección iconográfica, alcanzando el 53% del total. Esto no es de extrañar, pues como ya habíamos advertido anteriormente, uno de los instrumentos pertenecientes a esta categoría, la 'trompa' es, junto con la 'campana', el instrumento más representado en todo el repertorio.

En este grupo diferenciamos entre el grupo de las trompas y trompetas [423.1] y los aerófonos de boquilla cromáticos [423.2]. Con el término 'trompas' se hace referencia a un tipo de instrumento que dispone de un tubo de sección cónica y trazo, por lo general, ligeramente curvado, sin orificios de digitación, con embocadura de boquilla en forma de copa o embudo, y en muchas ocasiones finalizando en un pabellón abierto y ligeramente acampanado. Las 'trompetas', que al igual que en el caso anterior presentan diversas formas según el trazado del tubo, están representadas con su tubo de sección cilíndrica, con embocadura en forma de copa o embudo. En este grupo incluimos de igual modo el 'cuerno, animal'; un asta de res de trazo curvo y sección cónica.

A este grupo organológico [423.1] corresponden un total de 185 representaciones localizadas, lo que supone el 95% de los aerófonos de boquilla, mientras que de la categoría [423.2], tal y como se puede observar en el gráfico inferior únicamente se han localizado 7 representaciones que representan el 4% por ciento del total de instrumentos de este grupo.

Con el fin de estudiar estos dos grupos, se presentan en la siguiente tabla los porcentajes que hemos obtenido en esta colección, así como los instrumentos que forman parte de la categoría de aerófonos de boquilla cromáticos, que aparecen incluidos en el apartado de "otros", junto instrumentos musicales como: la 'caracola' con dos representaciones, la 'corneta' con cinco, el 'cornetto' con siete, el 'cuerno, animal' con diez, el 'olifante' con una, el 'serpentón' con una y el 'shofar' también con una representación localizada en la CAPV.

AERÓFONOS DE BOQUILLA	
INSTRUMENTOS	PORCENTAJE
Trompas	64%
Trompetas	22%
Otros	14%

Los instrumentos pertenecientes a este grupo organológico presentan una relativa variedad instrumental, llegando a constatarse la representación de diecinueve tipologías diferentes.

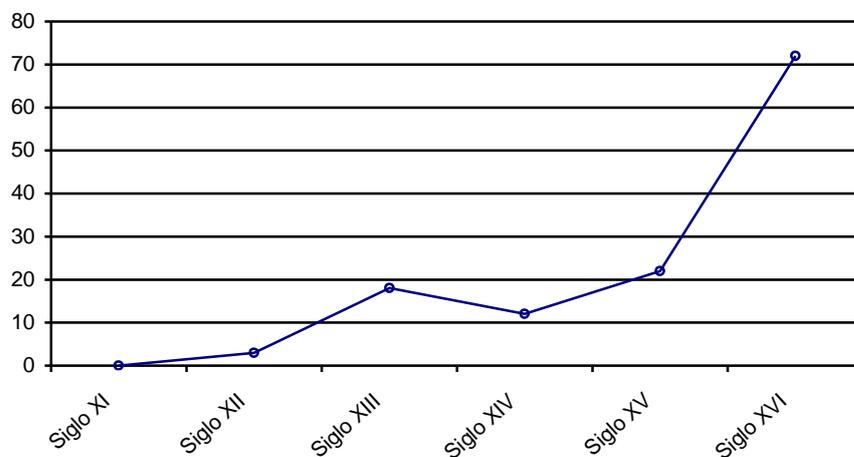
INSTRUMENTO [423]	N.º LOCALIZACIONES
'Caracola'	2
'Corneta'	4
'Cornetto'	6
'Cuerno, animal'	10
'Instrumento fantástico'	2
'No identificado'	1
'Olifante'	1
'Serpentón'	1
'Shofar'	1
'Trompa recta'	18
'Trompa, curva'	93
'Trompa, curva (en forma de "S")'	1
'Trompa, en forma de "S"'	1
'Trompa, enrollada'	6
'Trompeta bastarda'	5
'Trompeta, en forma de "S"'	6
'Trompeta, enrollada'	3
'Trompeta, ligeramente curvada'	3
'Trompeta, recta'	28

Esta diversidad tipológica está en relación con la diversidad visual de los instrumentos respectivos, pues todos ellos producen el sonido del mismo modo. Como ya hemos indicado en otras ocasiones, seguimos la lista de instrumentos elaborada por T. Ford, que, aunque se basa en las categorías del sistema clasificatorio de Hornbostel y Sachs, rinde cuenta de los aspectos de los instrumentos más sobresalientes en la iconografía.

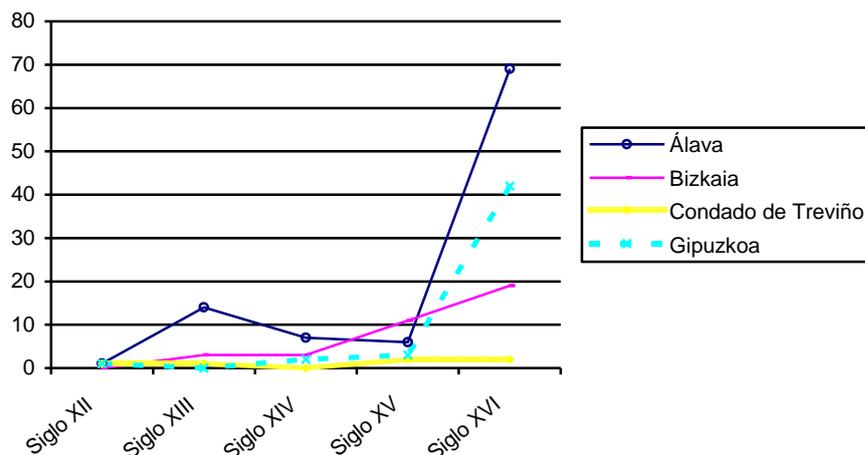
2.5.1.12.3.1. “Trompas y trompetas”

El grupo de imágenes de instrumentos de la categoría [423.1], formado como se ha visto en el apartado anterior por ‘trompas’ y ‘trompetas’ en su gran mayoría, se encuentra repartido de forma desigual por los tres territorios de la C.A.P.V., así como en el Condado de Treviño (Burgos).

Estos instrumentos parecen hacer su aparición iconográficamente en la geografía vasca en el siglo XI, y se mantienen en unos porcentajes más bien modestos, aunque con leves incrementos, durante toda la parte final de la Edad Media. En el siglo XVI, en cambio, se produce un importante salto cuantitativo que requerirá alguna explicación.



Esta tendencia al crecimiento moderado con un brusco salto final se da por igual en todas las partes en que está dividido la C.A.P.V. (con la salvedad del Condado de Treviño, que es demasiado pequeño como para ofrecer suficiente umbral diferenciador). Una vez más, es Álava el territorio que marca de manera más destacada la tendencia que los demás territorios siguen también, aunque con menos intensidad. Le siguen, también del modo ya habitual, Gipuzkoa y Bizkaia.



A continuación, procedemos a estudiar cada uno de los instrumentos pertenecientes a esta categoría que se han incorporado en nuestro catálogo iconográfico, siguiendo la ordenación planteada en la *Lista de Instrumentos de Música Occidentales*.

2.5.1.12.3.1.1. ‘Caracola’

A diferencia de los instrumentos pertenecientes al grupo de las flautas [421], en los que los labios del instrumentista no son los responsables directos de la generación de las vibraciones, el grupo de las “trompetas”, que incluye una gran variedad de subgrupos (trompetas, trompas, caracolas, etc....), se distingue porque los labios del instrumentista se convierten en parte activa del mismo al provocar la ondulación del aire que pasa entre ellos.

La ‘caracola’ es un objeto natural, que se emplea como un aerófono desde el Neolítico, posiblemente para la emisión de señales y toques bélicos²²⁷. De hecho, a pesar de lo que cabría esperar, su uso todavía persiste en la actualidad en distintas partes del mundo, manteniendo en cierto modo las mismas funciones que tuvo en épocas remotas y asociado en ciertas culturas con ritos mágicos o religiosos así como en los actos bélicos, como instrumento emisor de señales o como herramienta religiosa a través de la cual se pretende invocar a los espíritus.

La concha marina que contiene la columna de aire tiene que tener un tamaño lo suficientemente grande como para poder emitir sonidos; puede confeccionarse también de alabastro o de arcilla. En estos casos se tiende a imitar la forma natural que consiste en una espiral hueca con un extremo muy abierto y otro puntiagudo que se secciona para que pueda servir como boquilla. Su uso no solo está circunscrito a las zonas costeras, sino que también ha penetrado en el interior de ciertas regiones continentales, a donde llega mediante intercambios comerciales o, simplemente, de forma también natural, en donde en otros tiempos hubo suelo marino. En la actualidad el uso de este instrumento se mantiene en muy diversos

²²⁷ Schaeffner André, *Origine des instruments de musique, Introduction ethnologique à l’histoire de la musique instrumentale*, La Haye: Mouton, 1980, pp. 257-261.

lugares, de los que por su proximidad destacamos los países mediterráneos, donde suele ser insuflado por pastores²²⁸. El hecho de que su uso se mantenga en los países de la cuenca mediterránea pudiera deberse a la tradición occidental que desde la antigua Grecia atribuyó la invención de este instrumento a Tritón. En efecto, en algunos lugares todavía se le conoce con el nombre de 'trompa de Tritón'. Sea como fuere, el caso es que la imagen de este instrumento es asociada indefectiblemente con la del dios Tritón, y que, de igual modo que aparece representado en el arte de la antigua Grecia, es a partir de los siglos XV y XVI, cuando al intentar hacer "renacer" el arte grecorromano, se "recupera" esta figura mitológica en numerosas obras de arte. Problema aparte es si, paralelamente, continuó existiendo un uso vivo del instrumento independiente de estas asociaciones mitológicas propias de estamentos eruditos de la sociedad, y, en ese caso, cómo ambas tradiciones se reencuentran posteriormente.

Ciertamente, su uso era bastante frecuente en el mundo rural. Pero también lo encontramos en actos religiosos, incluso en épocas muy tardías, como, por ejemplo, en el siglo XVIII. Así, por ejemplo, el Diccionario de Autoridades (1726), refiere el uso que hacían los religiosos franciscanos de él desde comienzos del siglo XVII: "llaman los religiosos descalzos de san Francisco al caracol marino que tocan en el choro los días solemnes: y también al religioso que sabe tocarle". Este uso, sin duda, tiene que ver con las asociaciones, menos mitológicas, pero más reales, de otro instrumento visual, sonora y funcionalmente similar utilizado ancestralmente por el pueblo hebreo: el 'shofar'. Pero lo referente a éste lo veremos en el capítulo siguiente.

Con todo, la 'caracola' aparece muy pocas veces representada en este material de trabajo. Es posible que esto se deba a que, como tal objeto natural y de uso sencillo, no fuera considerado como un instrumento musical, por lo que pudiera haber pasado desapercibido a los ojos del iconógrafo. A esto habría que sumar que la mayor parte de los trabajos dedicados al origen y evolución de los instrumentos musicales desde un punto de vista organológico, tampoco lo incluyen, y, cuando lo hacen, es desde una perspectiva exclusivamente etnográfica.

Por tanto, no se puede resaltar como un hecho significativo el exiguo número de representaciones de caracolas "musicales" que se han localizado en el trabajo de campo. Por el contrario, los dos ítems que figuran en él no carecen de interés. El porcentaje de 'caracola' que se ha localizado en relación con el total de los aerófonos pertenecientes al grupo de las trompetas naturales [423.1] supone el 1,1%.

Estos dos ítems (fichas 226-227) se encuentran formando parte de los grutescos que se hallan en el friso inferior de la calle central del retablo de Etxabarri Urtupiña (Álava), que se han datado en el siglo XVI. En ambos casos, los personajes que los tañen o hacen el ademán de tañerlos están estrechamente relacionados con el mar, pues se trata de dos sirenas dispuestas simétricamente la una con respecto a la otra. No cabe dudar que el autor o autores que intervinieron en la talla de estas imágenes tuvieron presente o habrían estado en contacto con obras de arte foráneas en las que se habrían representado personajes mitológicos o

228 -Tranchefort, François-René, *Los instrumentos musicales en el mundo*, Alianza Ed, Madrid, 1985, p. 269.

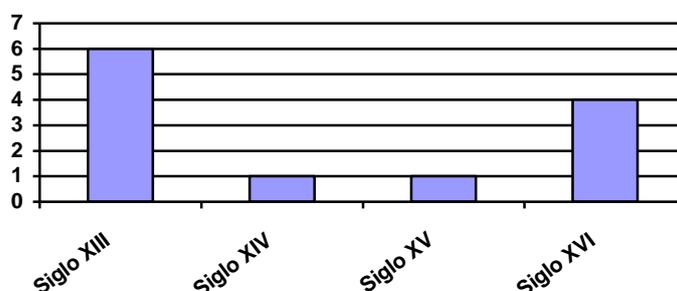
fantásticos, pertenecientes en su gran mayoría a la mitología grecorromana. Puesto que la población en la que se conserva el retablo se halla en el interior del territorio, y no consta el hallazgo de especímenes similares en el registro arqueológico, ni un uso de ellos tradicional o folklórico, la elección de estas figuras sin duda tuvo como objeto decorar la escena con una temática propuesta o comprendida por personas de formación humanística. En todo caso, la formación intelectual de estas personas muestra haber recogido la herencia del gusto por los temas clásicos del Renacimiento.

2.5.1.12.3.1.2. 'Cuerno, animal'

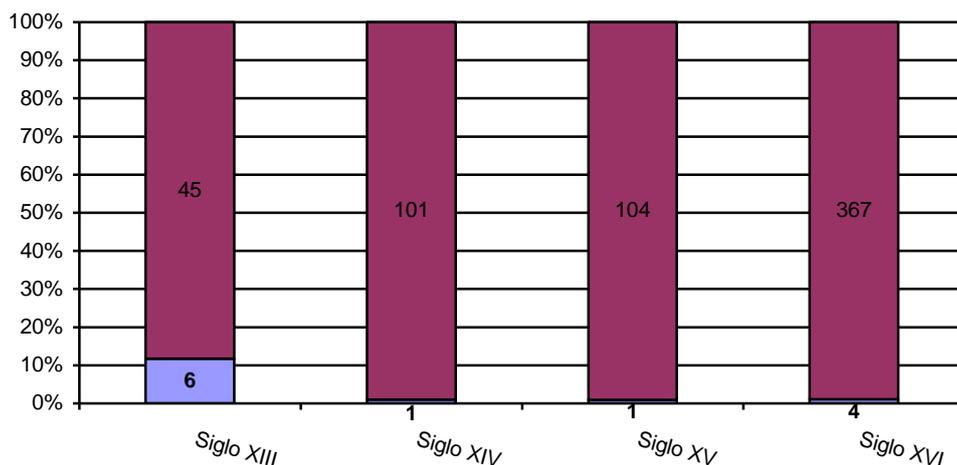
Junto a las 'caracolas' a las que hacíamos referencia en el epígrafe anterior, los cuernos de animal ('cuerno, animal', 'olifante' y 'shofar') alcanzan el 6,9% del total de los aerófonos pertenecientes al grupo que conforman la categoría de las "trompetas".

Estos instrumentos, reaprovechados al igual que las caracolas, a partir de un objeto animal, disponen de un solo tubo de trazo curvado y sección cónica en cuya embocadura, según las imágenes estudiadas, no se aprecia la existencia de la boquilla. No resulta tarea fácil poder distinguirlos de las 'trompas', por lo que aspectos como el contexto o la escena en la que se hallan enmarcados han resultado decisivos para que hayamos podido adscribirlos y catalogarlos en uno u otro grupo.

La distribución cronológica del total de instrumentos presumiblemente confeccionados con asta de res o colmillo de animal que forman esta colección, en cifras absolutas, comienza en el siglo XIII, con una presencia muy significativa, cae durante los siglos XIV y XV, y recupera su presencia en el siglo XVI.



Esta llamativa curva en forma de campana de Gauss invertida es poco habitual en esta colección, en la que abundan formas más lógicas (campana de Gauss, línea ascendente, línea descendente, y dientes de sierra que equivalen a una línea horizontal de media). Por eso, convendría reducir estos datos a porcentajes, para comprobar si la notable disminución de imágenes del 'cuerno, animal' en los siglos XIV y XV se debe a una caída en el interés del instrumento, o, sencillamente, a que durante ese período también se hicieron menos pinturas y esculturas.

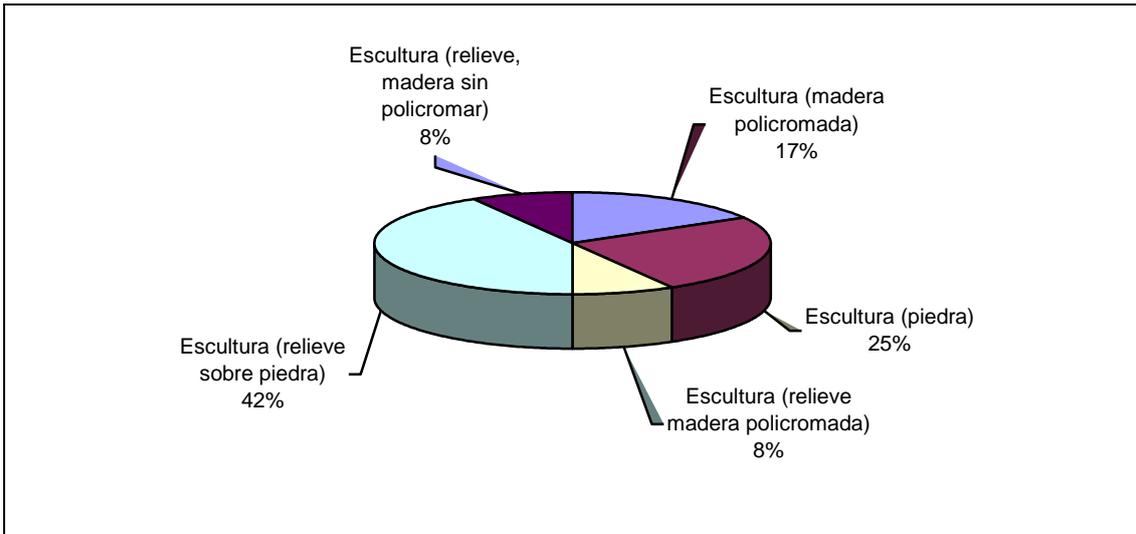


Este gráfico, que muestra el porcentaje que representa cada una de estas imágenes respecto al total de imágenes en cada período considerado (un siglo), ofrece una explicación que, sólo con el dato de las cantidades absolutas, habría conducido a conclusiones erróneas. Así, el 'cuerno, animal' pasa de explicarse cronológicamente por un proceso de aparición, caída y reaparición, a explicarse por un proceso de aparición y caída, mucho más lógico: el aumento de su presencia en el siglo XVI no se debe a que interesó más, sino a que en ese período se hicieron más imágenes en general, y donde su presencia es destacable es en el siglo XIII, donde ocupa el nada despreciable porcentaje del 13 % del total. Teniendo en cuenta que ese 13 % se calcula sobre todos los instrumentos posibles, no cabe duda de que este instrumento hiciera su aparición en la iconografía musical del País Vasco de un modo muy significativo.

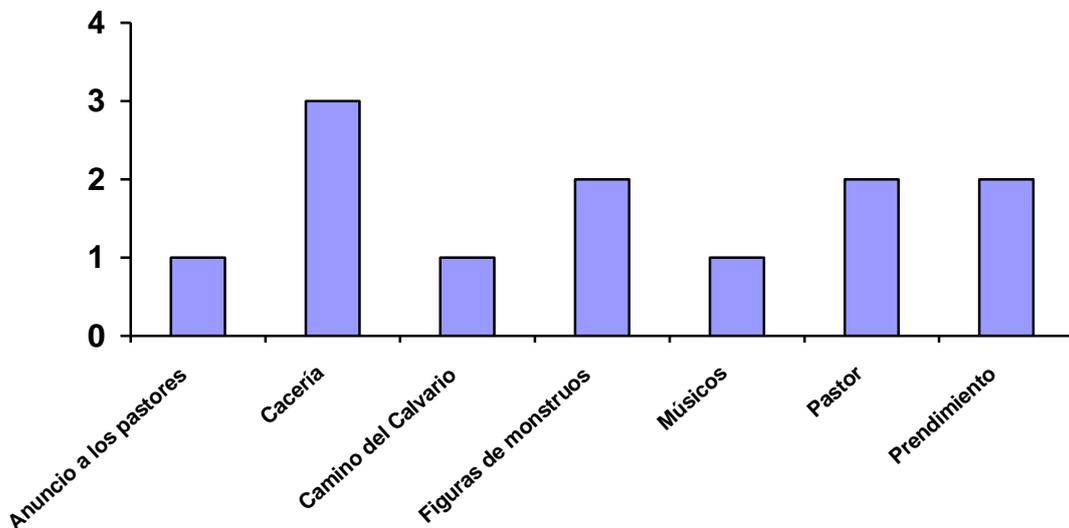
La distribución de estas imágenes por los tres territorios que conforman la C.A.P.V. es similar a la que hemos venido observando en otros instrumentos musicales. Es, pues, en Álava, con un total de ocho representaciones (a las que tendríamos que añadir la localizada en el Condado de Treviño -8%-), en donde se encuentra la mayor parte de todas ellas, con casi el 70% del total. En Bizkaia con un único ítem (8%) y en Gipuzkoa con dos (17%), su plasmación en obras de arte es prácticamente testimonial.

Esta distribución territorial del 'cuerno, animal' corresponde, en líneas generales, con la distribución de todos los instrumentos de esta colección iconográfica en su conjunto. Pero no es idéntica: Álava conserva el 49 % de todas las imágenes de la colección, y el 67 % de las imágenes de 'cuerno, animal'. Por tanto, esta diferencia resulta significativa: el 'cuerno, animal' está más presente en Álava que en otros territorios de manera significativa.

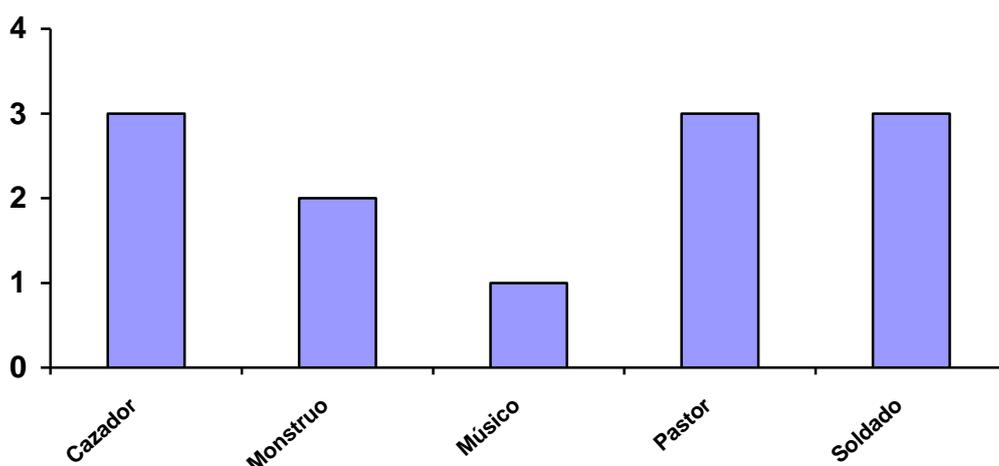
En cuanto al tipo de soporte empleado son, como se puede observar a continuación, el relieve y la escultura sin policromar los que en mayor medida emplearon los artistas a la hora de plasmar este instrumento, no habiéndose localizado ninguna representación realizada en pintura. Esta ausencia de representaciones en la pintura no es exclusiva del 'cuerno animal', ya que como venimos observando a lo largo de este estudio es, precisamente en las obras pictóricas donde se localizan en menor medida las imágenes que forman parte del catálogo.



Las escenas en las que se ha representado este aerófono muestran que, pese a la aparente variedad en las que ha sido encontrado, en casi todas ellas se insufla con la función de emitir señales; tanto para señalar el lugar en donde se halla la presa (cacería) como para advertir de la marcha de un cortejo (Camino del Calvario) o de ciertos acontecimientos (prendimiento, anuncio a los pastores...). Así, las escenas cinegéticas junto con las de "pastores" suman el 42% del total, seguida con el 17% las escenas del Prendimiento y las de figuras de monstruos. Las de músicos, que son las únicas en las que el instrumento podría tener una función "musical", ostentan el limitado porcentaje del 8,3%.



Los instrumentistas que aparecen tañendo estos aerófonos en las escenas reseñadas anteriormente son cazadores y pastores (casi el 50% del total) y soldados que presiden cortejos como los del camino del Calvario o forman parte de la escena del Prendimiento (el 25% del total). El resto, como se puede apreciar en la gráfica adjunta, no presenta cantidades significativas (dos figuras de monstruo y un músico).

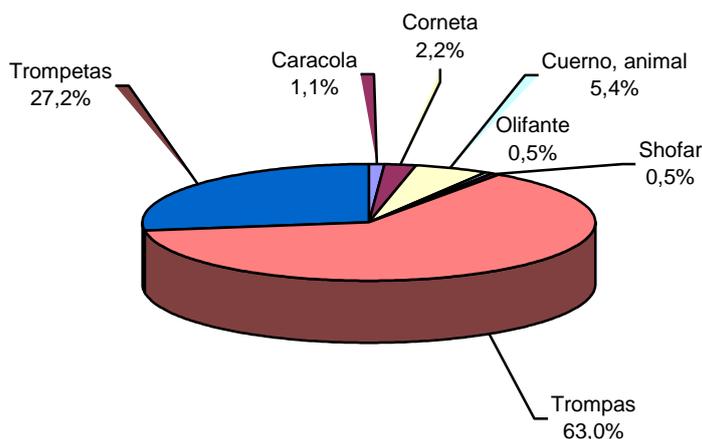


Por último, hay que reseñar que todas estas imágenes no muestran que este aerófono se insuflase en combinación con otros instrumentos. Al contrario, siempre aparece en solitario, con excepción de la ficha 522, la arquivolta exterior de la portada de Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta (Álava), en la que aparecen representados los “pobladores del bosque” y en la que en las diferentes dovelas que la conforman se representan también cazadores y pastores tañendo una ‘trompa’ y una ‘chirimía’. Esta individualización a la hora de presentar el instrumento tendría que ver con su limitada capacidad sonora, su uso como herramienta funcional para señales, y su dificultad a la hora de “concertarse” con otros instrumentos. Por otro lado, el estudio de los ejemplares localizados hace que se tenga que poner en relación el instrumento con estamentos sociales bajos (pastores, cazadores,...); esto es, no se observa la existencia de caballeros o guerreros portando o insuflando este instrumento, en contra de lo que los documentos históricos ponen de relieve a partir del siglo XI en Europa occidental.

2.5.1.12.3.1.3. Las “trompetas”

El grupo de las “trompetas” recoge una amplia diversidad de instrumentos, pues por “trompetas” se entiende que se incluyen todos aquellos aerófonos en los que la columna de

aire se pone en vibración al chocar el flujo respiratorio del instrumentista con sus labios, colocados de una determinada manera. Todos ellos tienen en común el hecho de disponer de un solo tubo, cuya sección puede adoptar la típica forma curvada y cónica de las trompas, como la recta y cilíndrica de las denominadas más propiamente trompetas. Esa amplia variedad se refleja muy bien en nuestra colección: además de los instrumentos que se confeccionan con asta de res (vacuno, carnero, etc...) y a los que se podría agrupar bajo la etiqueta de ‘cuernos de animal’ (en los que se incluyen el ‘olifante’ y el ‘shofar’), figuran en ella diversas formas de trompetas (rectas, ligeramente curvadas, en forma de “S”) y fundamentalmente, a tenor del alto porcentaje de ítems que aparecen recogidos, las trompas (con 116 ejemplares) que, también adoptan formas más o menos curvadas, en forma de “S” o enrolladas. Así pues, y como se puede observar en el gráfico adjunto, el grupo de las trompas (en el que se incluyen también los “cuernos de animal”, ya que al igual que aquellas también disponen de un tubo de sección cónica), suponen el 69,4 por ciento de los aerófonos de boquilla que forman parte del catálogo.



La mayor parte de los estudiosos que se han ocupado de esta tipología de instrumentos confirman que su origen hay que situarlo en los cuernos de animal, confeccionados generalmente con asta de buey o carnero, de los cuales surgirían dos líneas principales; la primera de ellas derivará en una serie de instrumentos que producirán únicamente sonidos de la serie armónica, mientras que en la segunda se incluyen una serie de instrumentos que ya están provistos de un cierto número de orificios de digitación. A esta primera línea de descendencia del ‘cuerno animal’ es a la que pertenecen todos los instrumentos que hemos señalado anteriormente (instrumentos de viento propiamente dichos –trompetas, natural)²²⁹. La

229 -Ford, Terence, *Lista de instrumentos de música occidentales. Anotada desde un punto de vista iconográfico*, traducción y adaptación de Koldo Ríos Álvaro, Cuadernos de Documentación Musical, AEDOM, Madrid, 1999.

segunda, como es lógico, dará lugar a instrumentos pertenecientes al grupo [423.2], esto es, cromáticos.

En efecto, esta diferenciación da lugar a dos tipos fundamentales de instrumentos de boquilla. El primero son los que, al no disponer de orificios de digitación, ni de ningún otro medio para modificar la longitud de la columna de aire, producen únicamente los sonidos de la serie armónica de un solo sonido fundamental. Son los instrumentos que tradicionalmente se denominan "naturales". El segundo son los instrumentos que, al disponer de orificios de digitación o de otros mecanismos para modificar la columna de aire, pueden producir sonidos cromáticos, como el 'cornetto', del que trataremos más adelante.

Las trompas naturales se empleaban por lo general para hacer señales al aire libre, aunque esto no obsta para que algunos instrumentistas alcanzaran un gran virtuosismo explotando el registro más agudo del instrumento, en el que podían interpretarse sonidos separados por intervalos conjuntos. Sin embargo, este virtuosismo en la ejecución estaba reservado a algunos profesionales destacados; la forma más habitual de uso era aprovechar el primer armónico solo, o los primeros armónicos, que producen sonidos separados por intervalos muy amplios y son incapaces, por tanto, de generar melodías. Esto explica que se les considerara fundamentalmente como instrumentos de señales. El 'shofar' ('cuerno, animal' de carnero o de cabra) es un caso ejemplar, pues se utilizaba, y todavía hoy se utiliza, para convocar a los fieles a la sinagoga o para anunciar determinadas festividades del ciclo anual judío.

En la Alta Edad Media uno de los instrumentos de este tipo que gozaron de una mayor consideración social en todo Occidente fue el 'olifante', un tipo de 'cuerno, animal', confeccionado en este caso con el colmillo de un elefante. Este instrumento llegó desde Oriente como un presente que le envió desde Bagdad el califa Haroun al-Rachid a finales del siglo VII a Carlomagno. El 'olifante' pasaría con el tiempo a convertirse en uno de los accesorios indispensables en el equipamiento de los caballeros durante toda la Edad Media. Estos instrumentos, adornados con esculturas y ornamentos de oro, eran propiedad distintiva de reyes, príncipes, nobles y caballeros, hasta el punto que el guerrero feudal iba pertrechado en todo momento con un ejemplar al que en ocasiones llegaba incluso a "bautizar"²³⁰. Frente a él, tenemos otros instrumentos del mismo tipo, pero utilizados por pastores y personas de estamentos inferiores (correos, mensajeros...). Por tanto, esta tipología instrumental se nos presenta tan diversificada socialmente como visualmente.

De este amplio grupo de instrumentos de boquilla, la 'trompa' es, como se verá a continuación, el que aparece representado con mayor profusión en el País Vasco. Se caracteriza por disponer de un tubo abierto y cónico de trazo recto o curvilíneo y estar provisto de una boquilla, por lo general en forma de copa o embudo. Es un instrumento que adopta una gran variedad de formas, tal y como se puede observar en las fuentes documentales plásticas, y bajo cuyo nombre caben muchos tipos de instrumentos diferentes.

230 -Bowles, Edmund Addison, "La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe Féodale", *Revue de Musicologie*, 42 (1958), pp. 155-169.

Así, por ejemplo, los miniaturistas medievales no tuvieron ningún reparo en representar un gran cuerno o trompa curva a la hora de plasmar el instrumento que en el texto apocalíptico aparece tantas veces citado bajo la denominación de “tuba”. Esta proliferación de trompas en los códices apocalípticos, y a las que habría que añadir otras muchas más escenas tanto religiosas como profanas, pudieron tener como origen alguna ilustración alegórica que estuviera al alcance de los artistas, motivo por el cual fue tan ampliamente representado.²³¹ Además, el nombre de ‘trompa’ aparece vinculado, como sinónimo de trompeta a la música heráldica, militar y de festejo, siendo usado con asiduidad en todo tipo de cortejos o anunciando la llegada de una personalidad importante. Así, esta estandarización de la tuba que menciona el Apocalipsis entre la trompa y la trompeta, se extenderá desde un punto de vista iconográfico más allá de la Edad Media, independientemente de que las tipologías de estos instrumentos fueran variando a través del tiempo, por lo que podríamos encontrarnos ante formulaciones obsoletas e incluso fantásticas que muy posiblemente estarían muy alejadas del instrumental real del momento.

Una de las pocas referencias en las que se puede apreciar la distinción entre las trompas y las trompetas data del siglo XIV y se encuentra en una disposición que el rey Ceremonioso introdujo en las ordenanzas de su casa real: “queremos y ordenamos que en nuestra corte haya cuatro juglares, dos de los cuales toquen la trompa, que el tercero toque el tambor y el cuarto la trompeta, a los cuales pertenece siempre que nosotros comamos públicamente, es decir, con convidados, toquen todos juntos al principio y al fin de nuestra comida”²³². A tenor de lo expresado en la ordenanza, el uso claramente diferenciado de estos dos términos, podría corroborar su existencia entre el instrumental de la época, pero la ausencia de otros documentos en los que se describa morfológicamente el instrumento al que se referían con el término ‘trompa’, impide dilucidar si en realidad el alto porcentaje de representaciones de este instrumento es una plasmación de lo habitual que era su uso en el mundo sonoro real o bien si, como se indicaba más arriba, no estaríamos nuevamente ante un *topos* iconográfico.

Por el contrario, las trompetas son mencionadas en muchos documentos vinculados por lo general a las casas reales, y además, se conservan restos arqueológicos de este instrumento que nos hacen retroceder en el tiempo hasta 1350 a. de C., fecha a la que pertenecen las dos trompetas halladas en la tumba del faraón Tutankhamon, (una de bronce y otra de plata –más adelante podremos comprobar cómo la elección de metales nobles para la confección de este instrumento seguirá siendo una práctica habitual a lo largo de toda la Edad Media). Algunos estudiosos han planteado la posibilidad de que los orígenes de la ‘trompa’ y la ‘trompeta’ hubieran sido los mismos, debido fundamentalmente a que en ambos casos son los labios del instrumentista los que hacen la función de lengüetas, sin embargo, en la actualidad, parece imponerse la idea de que la trompa pudo haberse originado a partir de una caracola o de un cuerno de animal, mientras que la trompeta con su característica sección cilíndrica,

231 -Álvarez Martínez, María del Rosario, "Homenaje a Alfonso Trujillo. Aportaciones para un estudio organográfico en la plena edad media; los instrumentos musicales en los beatos", *Aula de Cultura de Tenerife*, (1982), pp. 49-73.

232 -Archivo Corona de Aragón, Real Patrimonio, Reg. 2667, f. 79. Calahorra Martínez, *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1977-1978.

derivaría de los tubos sonoros de bambú o caña a los que se les habría incorporado una embocadura²³³. Sea como fuere, lo que sí parece evidenciarse es que a diferencia del gran número de representaciones iconográficas que se han conservado de la trompa, prácticamente no se ha conservado ningún ejemplar hasta nuestros días, mientras que, son bastante numerosos los ejemplares que en mejor o peor estado se tienen de la 'trompeta'. Estos datos vendrían en cierto modo a confirmar la tesis planteada más arriba por Rosario Álvarez en torno al uso de un término que guardaba una estrecha relación con un determinado *topos* iconográfico, pero que muy posiblemente tendría muy poco que ver con la realidad sonora de la época en la que se plasmó la representación de dicho aerófono.

Una de las primeras representaciones iconográficas de la trompeta data precisamente de finales del siglo IX, conservado en un fresco de la catedral de Novara. La morfología de este instrumento permanecerá prácticamente invariable hasta el siglo XIV, centuria en la que, posiblemente debido a la mayor longitud del tubo, comenzará a adoptar la característica forma de "S", tal y como se puede apreciar en la que se considera como la primera representación de este instrumento en la sillería del coro de la catedral de Worcester (ca. 1397)²³⁴. Esta forma doblada del tubo permitía, entre otras cosas, sujetarla con mayor comodidad y parece ser que también fue importada de Oriente.

Desde un punto de vista estrictamente musical y a tenor de la abundante documentación que en relación al uso de este instrumento nos ha llegado de las principales cortes y casas aristocráticas de la Europa medieval, parece que jugó un papel secundario con respecto a otros instrumentos, quedando restringido su empleo para la emisión de toques bélicos o de señales y asociado a la música heráldica. Paradójicamente, tal y como señaló Higinio Anglés²³⁵, en los archivos de la casa real de Pamplona se puede comprobar cómo durante todo el siglo XIV no había una casa noble de ilustre abolengo en España o en el extranjero que no tuviera su trompeta. La amplia gama de sonidos que podía emitir junto con la especificidad de su cometido pudieron haber sido los principales factores que hicieron que ya en el siglo XIV los trompeteros se fueran independizando de los ministriles de las diferentes cortes, y así en la primera mitad del siglo XV, los trompeteros de Alfonso el Magnánimo junto con los atabales forman un conjunto especial al servicio del Rey claramente diferenciados del resto de los ministriles de palacio. De igual modo, y más cercano a los límites territoriales de este trabajo, en la corte navarra de Carlos el Noble, queda recogido en el Archivo General de la Sección de Comptos de Navarra el pago que se hizo el 15 de diciembre de 1422 a "Lanner el trompeta, y a Solet y Guillem de Lanz, menestros, reconocen que han recibido 3 escudos de oro". Esta separación entre los músicos de la corte se mantendrá durante el reinado de los Reyes Católicos, y aumentará su importancia bajo los reinados de Carlos V y Felipe II, quienes,

233 -Baines, Anthony, *Brass Instruments: their History and Development*, Faber, London, 1976, p. 128.

234 -Remnant, Mary, *Musical Instruments. An Illustrated History from Antiquity to the Present*, B. T. Batsford Ud., London, 1989, p. 72.

235 -Anglés, Higinio, *Historia de la Música medieval en Navarra*, Institución Príncipe de Viana, Ed. Aranzadi, Pamplona, 1970, p. 178.

durante las jornadas reales por el extranjero, irán siempre acompañados de sus trompetas y atabaleros.

En la documentación perteneciente a la casa real de Navarra, aparecen numerosas referencias de músicos asalariados tañedores de la trompeta; entre las que destaca una que testimonia que en 1310 Luis I el Protervo, rey de Navarra, tenía en su casa a “dos trompadores, un músico para los naçaires y otro para el salterio”²³⁶. A partir de esta documentación podemos comprobar cómo muchos de estos instrumentistas hacían las funciones de emisarios, viajando así de corte en corte y sirviendo como embajadores de su señor, tarea por la cual solían ser generosamente gratificados. Así se refleja en el archivo de Comptos navarro: Carlos III, por ejemplo, ordenó “se paguen 10 florines a un trompetero de Diego López de Zúñiga” en 1387²³⁷. También se desprende de esta documentación el trato de favor con el que eran tratados estos sirvientes, hasta el punto de que en la contabilidad de la realeza navarra se documenta el precio destinado a la compra de caballos para el trompeta así como vestimentas nuevas; máxime cuando el rey tenía previsto viajar con su séquito a la corte parisina.

El hecho de servir como heraldos o embajadores de sus señores añadido a su gran potencia sonora, hace que formen parte del grupo de los instrumentos “altos”²³⁸, y que tuviesen funciones tan diversas como amenizar los torneos, formar parte de fanfarrias que proclamaban la entrada de su señor en las villas, anunciaban las horas de sus comidas, daban toques para las maniobras militares, procesiones, y a veces tenían el honor de llevar el palio de su señor.²³⁹ Es así como estos músicos llegarán a ocupar cargos oficiales, distinguiéndose siempre de los músicos ordinarios; los trompeteros no tocarán más que para su señor y sus instrumentos (generalmente trompetas de plata) eran propiedad de la corte. Se promulgaron diferentes leyes y decretos reales en los que se hacía prohibición expresa de tañer estos instrumentos a los “músicos vulgares”.

En relación al territorio de la C.A.P.V., del mismo modo que hemos venido señalando en capítulos anteriores, no se han conservado documentos que señalen el uso de estos instrumentos, si bien, tal y como señala Donostia, los centros políticos, los núcleos de realeza o de altas dignidades eclesiásticas han tenido siempre en torno suyo personas dedicadas al mundo de la música²⁴⁰. En el caso de Bizkaia, Álava y Gipuzkoa, no se tienen hasta la fecha documentos que puedan esclarecer si, de modo similar a como se ha visto en el reino de Navarra, fueron usadas las trompetas durante la cronología de este trabajo, cómo se hizo, y en

236 -Anglés, Higinio, *Historia de la Música medieval en Navarra*, Institución Príncipe de Viana, Ed. Aranzadi, Pamplona, 1970, p. 189.

237 -Anglés, Higinio, *Historia de la Música medieval en Navarra*, Institución Príncipe de Viana, Ed. Aranzadi, Pamplona, 1970, p. 289.

238 -Bowles, Edmund Addison, "Haut and bas: the grouping of musical instruments in the middle ages", *Musica Disciplina*, 8 (1954), pp. 115-139.

239 -Bowles, Edmund Addison, "La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe Féodale", *Revue de Musicologie*, 42 (1958), pp. 155-169.

240 -Donostia, José Antonio, *Música y Músicos en el País Vasco*, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, San Sebastián, 1951, p. 10.

qué situaciones; sí que tenemos información positiva para fechas posteriores²⁴¹. Del estudio de la documentación de archivo se deduce que muchas de las funciones que realizaban los trompetas en otros lugares, en las ciudades del País Vasco las realizaban los pifanos y los tambores, debido a su menor rango en la escala social de la época; en Bilbao, no tuvieron presencia oficial (con el nombre de "clarines") hasta 1701²⁴². Sí que existen algunas referencias ocasionales de las que la más antigua es además indirecta: se trata de la noticia que ofrece el historiador de Vizcaya Labayru para el año 1529, en que el Capitán General de las galeras del rey, de origen vizcaíno, fue requerido a poner dos trompetas en los barcos para ayudar a las labores militares. Otras veces, las fuentes se refieren al toque de queda, que en algunas ocasiones figura con campanilla, y en otras, con trompeta (en todo caso, siempre con un uso como instrumento de señales)²⁴³.

Esta escasez de noticias no significa, por tanto, que el instrumento no tuviera presencia en la vida vasca de la época. Al contrario, su asiduidad se confirma, más que por la referencia directa al instrumento, por la referencia a las ocasiones en las que tendría que estar presente: alardes de armas, toques de queda, pregones y avisos, etc. Ello explica, por otro lado, la elevada frecuencia de las imágenes que se han localizado, sobre todo si se ponen en relación con el resto del instrumentario que se ha venido estudiando hasta ahora.

Los aerófonos de boquilla del tipo de las "trompetas" (trompas y trompetas), suponen el 90,1% de los aerófonos pertenecientes a esta categoría instrumental [423.1] y alcanzan el 25,6% del total estudiado. Su reparto por los territorios que conforman la actual C.A.P.V. es, como se puede observar en el gráfico adjunto, similar al que se ha venido estudiando en relación a otros instrumentos, así, es nuevamente en Álava donde se concentra casi la mitad de los ejemplares localizados, mientras que el 50% restante se reparte en cantidades similares entre los territorios vizcaínos y guipuzcoanos.

Grupo de las "trompetas" ('trompas' y 'trompetas')	
Territorio	Porcentaje
Álava	51%
Bizkaia	20%
Gipuzkoa	26%
Burgos (Condado de Treviño)	3%

Si se atiende este reparto en función a los obispados en los que estaban adscritas las distintas localidades, nos arroja unos resultados aún más esclarecedores, dado que con 152

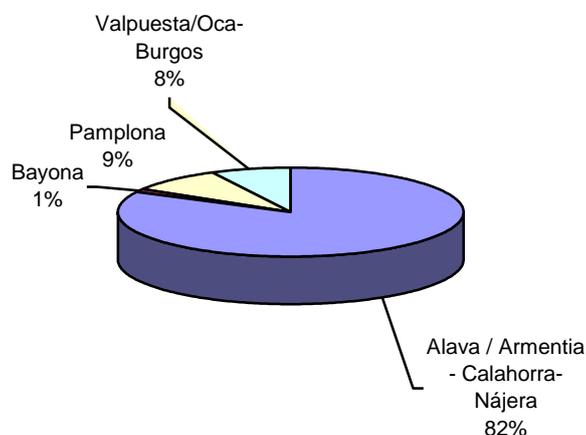
241 -Rodríguez Suso, Carmen, *Viejas voces de Bilbao. La Música en la Villa durante los siglos XVIII y XIX*, Bilbao, Arte e Historia, Diputación Foral de Vizcaya, Dto. de Cultura, Bilbao, 1990, 1, pp. 225-251.

-Rodríguez Suso, Carmen, *La capilla musical de Bilbao: una institución peculiar*, La Catedral de Santiago Bilbao, Obispado de Bilbao, Bilbao, 2000, pp. 167-195.

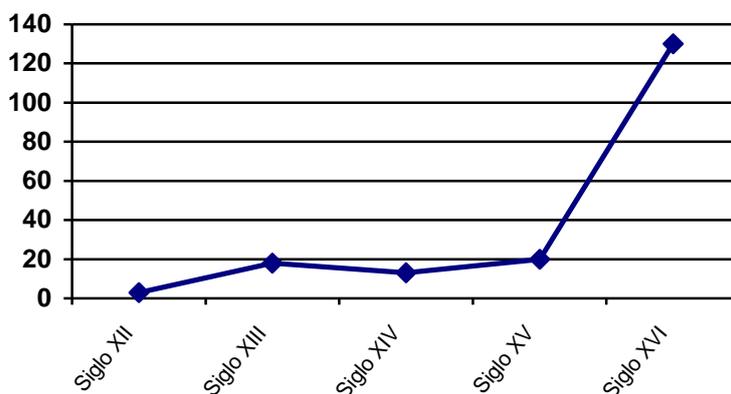
242 Rodríguez Suso, Carmen, *Los txistularis de la Villa de Bilbao*, Temas Vizcaínos, BBK, 296, Bilbao, 1999, pp. 35-36.

243 -Labayru, Estanislao José de, *Compendio de la Historia de Bizcaya*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1975, p. 55.

especímenes es en el obispado de Álava/Armentia donde se encuentra el grueso de las representaciones de estos aerófonos. El resto de las representaciones del grupo de las “trompetas” se haya desigualmente repartido, pero como se puede observar en el gráfico adjunto con unos porcentajes muy exiguos.

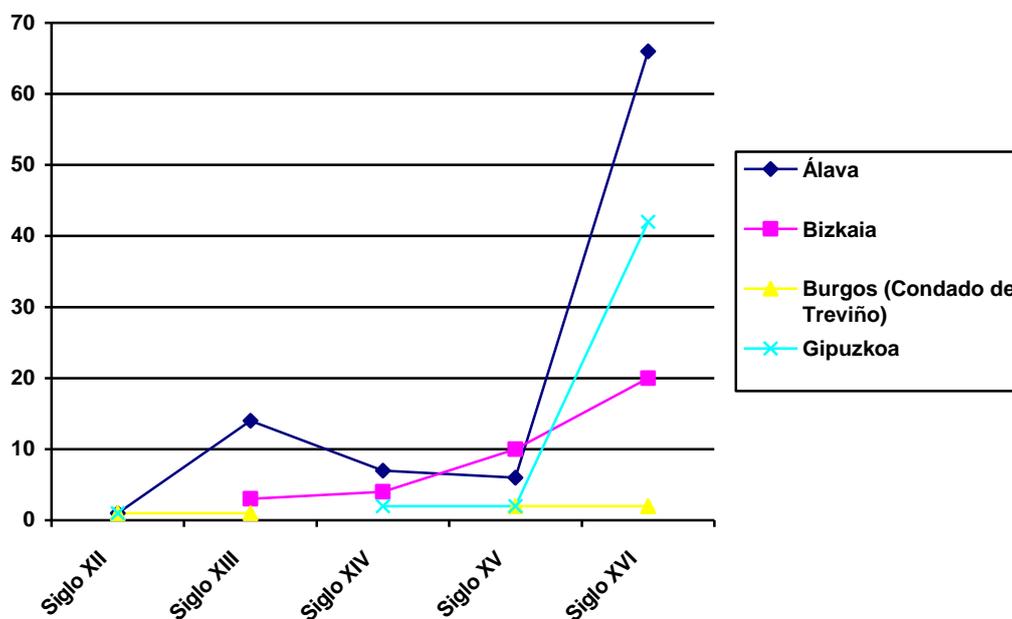


Si atendemos a la datación de los ejemplares localizados en los que aparecen representados este tipo de instrumentos se observa que su plasmación en las obras plásticas se produce en el País Vasco de forma ininterrumpida desde el siglo XII hasta finales del siglo XVI (que es el límite cronológico de este estudio), apreciándose un ligero estancamiento entre los siglos XIII y XIV, para continuar su ascenso desde el punto de vista del número de especímenes recogidos hasta el siglo XVI, al que pertenece un total de 130 ítems.



Como era de prever ante los datos expuestos anteriormente, esta curva ascendente de la representación de las “trompetas” atendiendo a su localización territorial, señala nuevamente cómo es el territorio histórico de Álava el que marca la tendencia general que apuntábamos en relación a la datación de los ejemplares recogidos, en donde se aprecia esa leve inflexión que

se produce entre los siglos XIII y XV. Sin embargo, en Bizkaia y Gipuzkoa se advierte un ascenso gradual a partir de los siglos XIII y XIV respectivamente. En el territorio de Gipuzkoa, tal y como se puede observar en el gráfico que presentamos a continuación, las primeras representaciones son mucho más tardías, pero a partir del siglo XV su número asciende bruscamente, contabilizándose un total de 42 ejemplares.



El soporte o medio más empleado en el que hemos localizado los ejemplares que forman parte del catálogo se hallan mayoritariamente confeccionados en escultura: relieve sobre piedra con 42 especímenes y escultura sobre piedra con 32, seguidos de tallas en madera policromada con 36 y relieves en madera policromada con 27. Un total de 18 ejemplares se encuentran en obras pictóricas: óleo sobre tabla, lienzo, frescos y grisallas. Así, el 89% de las “trompetas” se encuentran en obras escultóricas y el 11% restante en distintos soportes pictóricos.

El grupo de instrumentos del grupo de las “trompetas” se localiza fundamentalmente en edificaciones religiosas con un 75% del total, así como en edificaciones civiles tales como casas consistoriales, escudos nobiliarios o fachadas, con un 19%. Por último, un 6% del total se halla en diversas colecciones museísticas (Museo de BB. AA. de Bilbao, Museo San Telmo de San Sebastián, Museos Diocesanos, etc...). La presencia de estas representaciones de las trompas o trompetas en edificios civiles y particularmente en los escudos heráldicos, parece guardar relación con las funciones que se les asignaban en la Alta Edad Media, y sirviendo en este caso además como emblemas sonoros.

Las tipologías que hemos localizado de este “grupo instrumental” son muy variadas, tanto para las ‘trompas’ propiamente dichas como para las ‘trompetas: rectas, curvadas, en forma de “S”, enrolladas, trompetas bastardas, ligeramente curvadas, etc. Como podemos observar en la tabla que se presenta a continuación, es la ‘trompa, curva’, con 96 ejemplares el aerófono

perteneciente a esta categoría con un mayor número de representaciones localizadas. Le siguen la 'trompa, recta' con 31 y la 'trompa recta' con 14. El resto, como se observa a continuación se ha mostrado en un número muy inferior con respecto a los señalados anteriormente.

INSTRUMENTO	NÚMERO DE EJEMPLARES Y PORCENTAJE	PORCENTAJE CON RESPECTO AL TOTAL
'Trompa recta'	14 / 7,6%	2,1%
'Trompa, curva'	96 / 52,1%	15%
'Trompa, curva (en forma de "S")'	1 / 0,5%	0,1%
'Trompa, en forma de "S"'	1 / 0,5%	0,1%
'Trompa, enrollada'	6 / 3,2%	0,9%
'Trompeta bastarda'	5 / 2,7%	0,7%
'Trompeta, en forma de "S"'	6 / 3,2%	0,9%
'Trompeta, enrollada'	4 / 2,1%	0,6%
'Trompeta, ligeramente curvada'	4 / 2,1%	0,6%
'Trompeta, recta'	31 / 16,8%	4,8%

Aparte de la diferenciación del tipo de la sección del tubo (cónico en las 'trompas' y cilíndrico en las 'trompetas' propiamente dichas), se observa que la práctica totalidad de los aerófonos pertenecientes a esta categoría tienen básicamente las mismas características morfológicas; como son el hecho de carecer de orificios de digitación, disponer de una embocadura de boquilla en forma de copa o embudo (en aquellos casos en los que es visible) y finalizar el extremo inferior del tubo en un pabellón más o menos acampanado. Además, casi todos estos aerófonos se presentan siendo insuflados directamente por un extremo, mostrando en las facciones del instrumentista el esfuerzo que era necesario para poder hacerlo sonar. En 17 ejemplares el instrumento aparece aislado, por lo que no es posible precisar el sistema de ejecución, si bien es de suponer que, como en los restantes casos sería del mismo modo. Estas representaciones aisladas son las que se encuentran en edificaciones civiles, y en las

que el instrumento, bien sea 'trompa' o 'trompeta', funciona como una alegoría o emblema sonoro.

INSTRUMENTOS SIN INTÉRPRETE	
Trompa, curva	11
Trompeta, recta	4
Trompeta bastarda	2

Las escenas en las que se han localizado este tipo de instrumentos son muy variadas, por lo que procedemos a agruparlas del siguiente modo; por un lado las que pertenecen a la Vida de Cristo y entre las que destaca por el número de ejemplares el "Camino del Calvario" con 31, el "Juicio Final" con 10, y asociados en muchos casos a esta última "ángeles músicos" que se presentan como apocalípticos o anunciadores de la Parusía de Cristo con un total de 24 representaciones. La escena del "Camino del Calvario" tomó como modelo convenciones protocolarias sociales de la época en la que se realizaron estas imágenes, de modo que reprodujeron la escena incorporando la figura de un personaje que encabezando el cortejo hacia sonar su instrumento, para advertir de su paso así como "informar" del acontecimiento que se estaba produciendo.

ESCENAS DE LA VIDA DE CRISTO EN LAS QUE APARECEN INSTRUMENTOS DEL GRUPO DE LAS "TROMPETAS"	NÚMERO Y PORCENTAJE
Ángeles músicos	24 / 13%
Camino del Calvario	31 / 16,8 %
Cristo en majestad	2 / 1%
Juicio Final	10 / 5,4%
Padre Eterno	4 / 2,1%
Prendimiento	4 / 2,1 %
Presentación de Jesús en el Templo	1 / 0,5%
Resurrección	14 / 7,6 %

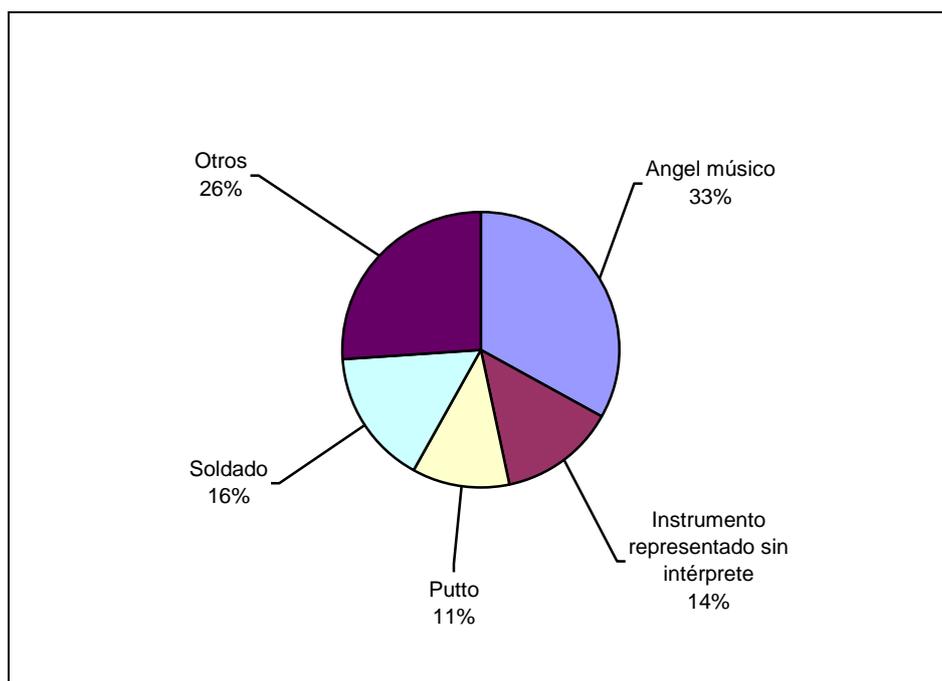
Por otro lado se hallan las que forman parte del Ciclo mariano que, a diferencia de las anteriores, presenta unos porcentajes mucho más reducidos y entre las que se encuentran 2 escenas de la Anunciación, 1 de la Coronación de la Virgen, 2 de la Asunción y 5 de la Virgen con el Niño. El hecho de que en estas escenas no aparezcan estos aerófonos representados con mayor profusión tal vez tuviera que ver con la consideración "alta" que se tenía de este instrumento, y por tanto, inapropiado para recintos reducidos o para escenas que requieren cierto grado de "intimidad".

El resto de escenas religiosas está formado por una amplia diversidad de escenas, entre las que destacan las que pertenecen al *Sanctorale*: San Andrés, San Jorge, San Jerónimo y

San Miguel, así como escenas como la adoración de los pastores, la Fortuna o la Trinidad (todas ellas con un solo ejemplar).

Por último, en el catálogo también aparecen representados estos aerófonos en escenas de temática profana tales como: cacería (2), bélicas (5), fantástica (5) y fundamentalmente heráldicas (30), que suponen el 22,8 % del total estudiado.

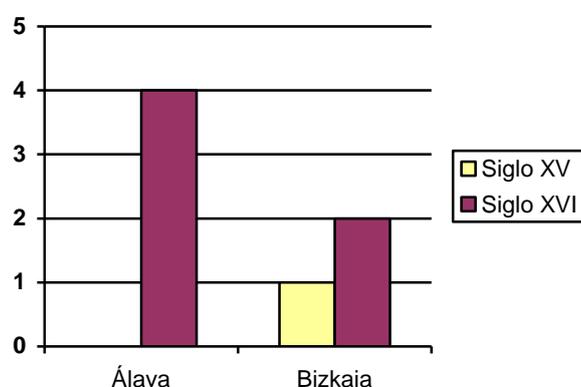
Los intérpretes que aparecen tañendo las “trompetas” son, tal y como se puede observar en el gráfico que se muestra a continuación, fundamentalmente de tres tipos claramente diferenciados; por un lado, los ángeles músicos que frecuentemente se hallan en escenas relacionadas con el Juicio Final, y los soldados o los músicos que preceden todo tipo de cortejos, sobre todo en las escenas que corresponden al Camino del Calvario o del Prendimiento. Además, también hemos localizado un porcentaje bastante significativo de imágenes de *putti*, que se presentan tañendo este instrumento. Los ejemplares sin intérprete, con un total de 25 ejemplares son en su mayoría los correspondientes a imágenes que se encuentran en escudos heráldicos o edificaciones civiles. Por último, un total de 48 ejemplares aparece englobado en el apartado de “otros”, y en los que con un porcentaje muy inferior a los anteriores aparecen representados este tipo de instrumentos en manos de cazadores, músicos, pastores, personajes fantásticos o sirenas.



En definitiva, a pesar de la ausencia de documentos escritos que pudieran ofrecer información relativa sobre el uso y la función que se daba a estos aerófonos en el marco cronológico y geográfico objeto de este estudio, la iconografía conservada en el País Vasco parece indicar que del mismo modo que sucedía en todo el occidente europeo, su uso era frecuente, participando en la mayor parte de las actividades sociales que precisaban de cierto protocolo.

2.5.1.12.3.2. 'Cornetto' y 'serpentón'

Las representaciones de aerófonos pertenecientes a la categoría [423.2], asciende tan solo a siete ejemplares, todas ellas '*cornetti*', salvo un ejemplar localizado en Bizkaia de un '*serpentón*'. En el gráfico significativo que incluimos a continuación se puede observar cómo dichas representaciones se hallan conservadas en los territorios de Bizkaia y Álava. En éste último caso es donde hemos localizado el mayor número de representaciones de '*cornetti*', todas ellas del siglo XVI. En el caso de Bizkaia las representaciones localizadas pertenecen a los siglos XV y XVI.



El '*cornetto*' es un instrumento que tuvo una importante participación en la música comprendida entre la segunda mitad del siglo XV y finales del XVII, fechas en las que comenzó a ser desplazado por el oboe. Desde la publicación de la clasificación instrumental de Hornbostel y Sachs, este aerófono aparece incluido dentro del grupo de las trompetas [423], y más concretamente en la categoría de los instrumentos cromáticos [423.2]. El motivo que justifica esta forma de catalogarlo estriba en que el criterio más importante que se adopta es la forma como se genera el sonido que, en este caso, es similar a la del sacabuche, la trompa o las trompetas, esto es, mediante una boquilla en forma de copa o embudo que era independiente del resto del instrumento. Como es sabido, su origen está en los cuernos de animal a los que se les practicarían una serie de orificios para poder emitir así otros sonidos además del fundamental y los de su serie armónica, y que en torno al siglo XV se construirían ya en madera. El '*cornetto*' dispone por tanto de un tubo cónico de madera de trazo ligeramente curvado y de sección hexagonal u octogonal, con siete orificios para los dedos. Dispone de una boquilla en forma de copa o embudo que solía ser independiente del resto del

instrumento y el extremo inferior carece de pabellón²⁴⁴. En su construcción se empleaban distintos tipos de maderas a las que se les aplicaba calor para poder realizar su curvatura y se componía el tubo mediante dos piezas que se ensamblaban entre sí haciendo presión en ellas mediante un paño, que solía ser una pieza de cuero negro (*cornetto nero*). A finales del siglo XV se contaba ya con una completa familia de “cornetti”, de diversos tamaños y formas.

Debido a su gran versatilidad, así como a su característico timbre, formó parte habitualmente de las principales capillas, tanto reales como catedralicias, gozando sus intérpretes de una alta consideración, ya que el ámbito de este instrumento podía, dependiendo de las facultades del músico, superar las cuatro octavas. Esta amplia tesitura unido a su característico timbre contribuyeron a que el ‘cornetto’ se empleara tanto en la música religiosa como en la de danza para doblar o adornar las voces de soprano y contralto. En 1611 Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana o española* hacía la distinción del término ‘corneta’ entre “la bozina hecha de cuerno de que usan los caçadores monteros y los postillones” del “instrumento músico que se tañe con los demás y con las voces”. Todavía, en 1636 M. Mersenne (*Harmonie universelle*, París), comenta acerca de este instrumento: “es semejante al brillo de un rayo de sol que aparece a través de las sombras, cuando se oye mezclado a las voces en las iglesias o en las capillas”.

Las capillas catedralicias y de las principales cortes se caracterizaron por mantener en ellas ministriles o instrumentistas durante los siglos XVI y XVII, distinguiendo entre los grupos instrumentales que participaban en la liturgia entre instrumentos altos y bajos. El ‘cornetto’, junto con la chirimía y el bajón (dentro del grupo de los altos), conformaban una agrupación que era muy habitual acompañando a las voces del coro²⁴⁵. El cronista Diego de Colmenares, señalaba que a finales del siglo XVI en la ciudad de Segovia “concurrían en el choro seis maestros de capilla, diez y siete tiples, quatro cornetas, quatro baxones, y en esta proporción demás instrumentos”²⁴⁶.

El inventario de la reina María de Hungría de 1556, es una muestra del gran interés que tuvo que suscitar el uso de este instrumento en las principales cortes europeas, ya que en la prolija relación que en él se detalla aparecen casi una cuarentena de cornetas, entre las que destacan las que se hallaban en el interior de una caja: “*aforrada de pañao amarillo, e dentro della dichas cornetas negras, con su funda de cuero, e cada una de dichas cornetas metida en su funda de lienço, que se halló en poder de Stevan de Notere, portero de cámara de la dicha reyna, según parece por el dicho ynventario*”, y también seis cornetas conservadas en otra caja: “*que diz que estavan conçertadas con los sacabuches de plata, que la dicha reyna María dio al rey nostro señor, que se halló en poder del susodicho, según pereçe por el dicho ynventario*”. También figuran otras ocho cornetas en su correspondiente caja que se hallaban “*acordadas con las chirimías*”²⁴⁷.

244 -Baines Anthony; Dickey, Bruce, “Cornetto”, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, London, 2001.

245 -Montagu, Jeremy, *Origins and development of musical instruments*, Scarecrow Press, Maryland. 2007, p. 109.

246 -Colmenares, Diego de, *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, Segovia, 1637.

247 -Baines, Anthony, *Brass Instruments: Their History and Development*, Londres, 1976, pp. 121-123.

-Archivo General de Simancas, Contaduría mayor, leg. 1917, fol. 162 ss.

En lo que se refiere al territorio objeto de este trabajo, son escasas las referencias que se han conservado en relación a este instrumento, y en todos los casos posteriores al siglo XVI, mientras que la capilla musical de la catedral de Pamplona ya contaba en 1516 con una nutrida plantilla de cantores y ministriles de chirimía y corneta²⁴⁸. Sin embargo, tal y como señala Arana Martija, es de suponer que las capillas musicales de las principales iglesias de las mayores poblaciones del País Vasco, al igual que en el caso de la catedral de Pamplona, según irían aumentando su plantilla incorporarían diferentes instrumentos musicales, entre los cuales, tal y como se viene observando, no faltaría el empleo del 'cornetto'²⁴⁹. Así, por ejemplo, la capilla musical del Santuario de Aránzazu, formada en 1616, contaba ya en 1634 además del órgano con un corneta, un bajón y 10 niños cantores²⁵⁰. En fechas próximas se conserva otra referencia a este instrumento en los libros de cuentas y de fábrica de la catedral de Santiago de Bilbao, concretamente en el año 1643, fecha en la que se indica la incorporación mediante decreto de nombramiento de un instrumentista para formar parte de la capilla musical: "Otro sí dijeron que porque en este ayuntamiento se hubo presentado pedimento por Juan de Jaso, músico de corneta, chirimía, bajón y bajoncillo, arpa y otros instrumentos en que se ofreció a servir en esta Villa en sus iglesias,..."²⁵¹

Así pues, nuevamente se produce la paradoja de que las imágenes que reproducen esta tipología instrumental son anteriores a las escasas referencias que proporcionan las distintas fuentes escritas a las que hemos tenido acceso en relación a su uso en el País Vasco.

Las representaciones que de este instrumento se han incorporado en el catálogo datan todas ellas en el siglo XVI, correspondiendo cuatro ejemplares al territorio de Álava y los dos restantes al de Bizkaia. No hemos localizado, por tanto, ninguna imagen de este instrumento en el territorio de Gipuzkoa, hecho que podría hallarse en relación con la tardía creación de las capillas musicales en la C.A.P.V. así como al hecho del alto coste que se debía asignar en las distintas partidas presupuestarias para el mantenimiento de agrupaciones instrumentales en las plantillas musicales.

Las imágenes que hemos localizado de este instrumento presentan no obstante distintas tipologías en cuanto a su sección se refieren, ya que tan sólo uno de ellos (ficha 603, Yécora) tiene forma octogonal. Los restantes presentan forma hexagonal. Además, ninguno de ellos tiene orificios de digitación, o al menos no se advierten, y disponen de un solo tubo de trazo ligeramente curvado y cónico. Con excepción de los dos ejemplares conservados en Artziniega (fichas 24 y 26) que disponen de una inverosímil embocadura en forma hexagonal, todos los demás tienen una boquilla en forma de copa o embudo, no pudiéndose precisar, como es obvio, si dicha embocadura era una pieza independiente o no con respecto al cuerpo del instrumento.

248 -Goñi Gaztambide, Jose, "La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona", *Música en la Catedral de Pamplona*, 2, Capilla de Música, (1983), p. 46.

249 -Arana Martija, José Antonio, *Música Vasca*, Caja de Ahorros Vizcaína, Editorial Ellacuría, Bilbao, 1987, p.188.

250 -Bagüés, Jon, *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián, 1979, p. 191.

251 -Rodríguez Suso, Carmen, "La capilla musical de Santiago de Bilbao: una institución peculiar", en *La Catedral de Santiago. Bilbao*. Obispado de Bilbao, Bilbao, 2000, p. 178.

El medio en el que se realizaron todas las representaciones localizadas es la escultura, distinguiendo entre la practicada en piedra, con tres ejemplares, y la realizada en madera (tanto policromada como sin policromar) con otros tres *ítems*. La ubicación en la que se encuentran, tal y como se puede apreciar en el gráfico siguiente, corresponde en su mayor parte a edificios religiosos, fundamentalmente en el retablo mayor, y con dos ejemplares, las que se encuentran en escudos nobiliarios.

UBICACIÓN DE LOS CORNETTI	PORCENTAJE
Retablo	50%
Escudo	33%
Arco	17%

Estos datos podrían guardar algún tipo de relación con el ámbito en el que se empleaban estos instrumentos en los siglos XV y XVI, tal y como indicábamos más arriba, esto es, capillas musicales tanto de patronazgo religioso como civil.

Con excepción de la ficha 603 de Yécora, en la que únicamente se representa el instrumento en manos del personaje, pero sin intención de tañerlo, en todos los demás casos el instrumento es insuflado directamente por un extremo. Sin embargo, tan solo en tres de los ejemplares se han mostrado los dedos del intérprete en actitud de obturar los posibles orificios de digitación y lo hacen empleando ambas manos y con la diestra en la parte superior del tubo.

Los intérpretes que se hallan insuflando este aerófono muestran una notable variedad, así aparecen cuatro músicos, dos de los cuales son *putti*, una quimera, y un ángel músico junto a la figura de San Jerónimo. De igual modo las escenas en los que se encuentran muestran también una considerable diversidad, así, la relativa a San Jerónimo, y una escena fantástica, mientras que los dos músicos se hallan en la escena de la Coronación de la Virgen y, finalmente, los dos *putti* aparecen representados en el escudo heráldico de la localidad de Otxandio (fichas 462 y 463).

Finalmente, y perteneciente también a la categoría de los instrumentos de viento cromáticos, hemos localizado una imagen de un 'serpentón'. Este instrumento, que guarda en cierto modo parentesco con el 'cornetto', comenzó a ser usado a partir de 1590, y su uso también fue para doblar las voces, en este caso en el registro grave. De hecho deriva del 'cornetto bajo', pero a diferencia de éste presenta una sección más cónica y carece de su característica forma poligonal. El hecho de que el tubo presente esa característica forma sinuosa tiene que ver con la ampliación de la familia de los 'cornetti' a la que se hacía referencia en el apartado anterior, sobre todo cuando se precisó doblar las voces graves y el instrumento adquirió una longitud de considerables proporciones. Para evitar que los músicos tuvieran que estirar los brazos a la hora de tañerlo se le construyó con su característica forma serpenteante de modo tal que los orificios de digitación se hallasen más próximos entre sí. En su embocadura dispone de una boquilla en forma de copa o embudo. De igual modo que el

'cornetto nero', a la hora de ensamblar las dos partes de que se componía el cuerpo del instrumento se le recubría con una piel o cuero de color negro. Además, tenía un corto tudel, pieza que con el discurrir del tiempo se alargaría, motivo por el que el instrumento pasaría de tocarse de forma vertical a hacerlo en diagonal con respecto al instrumentista. La boquilla que se alojaba en el tudel se confeccionaba en metal e incluso en marfil, a tenor de los dos serpentones del siglo XVIII que se conservan en el Museo de la Música de Barcelona²⁵². Del mismo modo que los 'cornetti' su pabellón es recto y no presenta acampanamiento. La primera referencia que se tiene de este instrumento es la que facilita Abbé Leboeuf en su *Mémoire concernant l'histoire ecclésiastique et civile d'Auxerre*, París, 1743, donde señaló que el inventor de este instrumento fue un canónigo de Auxerre llamado Edmé Guillaume en 1590, quien "descubrió el arte de construir el 'cornetto' en forma de serpiente". Este instrumento fue empleado como acompañante del canto gregoriano, tal y como nos deja constancia el nombre de Michael Tornatoris, quien en 1602 fue contratado como cantor y tañedor de serpentón y bajón en la iglesia de Notre Dame des Doms de Avignon²⁵³. Estos primeros ejemplares disponían de seis o siete orificios para los dedos, aunque a comienzos del siglo XIX se le llegaron a añadir hasta cuarenta llaves. De su uso asociado a la música eclesiástica hace referencia Charles Burney en 1771, en *The Present State of Music in France and Italy* (Londres), cuando describe cómo era empleado en las iglesias francesas acompañando a las voces del coro²⁵⁴.

A partir del siglo XVIII el serpentón fue usado igualmente en bandas y orquestas, y todavía bien entrado el siglo XIX se seguía con esta práctica a pesar de que ya empezaba a ser sustituido por el oficleido²⁵⁵. A partir de 1850 se dejó de emplear en la orquesta y daría lugar, una vez provisto de llaves y construido en metal, a la tuba. También se tiene constancia de su uso en el ámbito militar, sobre todo a partir del siglo XVIII, cuando además de los tradicionales pífanos y tambores se incorporaron una gran diversidad de instrumentos musicales en la infantería española, como, por ejemplo, trombones de vara, fagotes, tubas y serpentones. Así, por ejemplo, a comienzos del siglo XIX, las bandas de los regimientos de Napoleón contaban con un total de 42 músicos, entre los que figuraban tres serpentones²⁵⁶.

252 -VV. AA., *Museu de la Música 1/ Catàleg de la col·lecció d'instruments*, Regidoria d'Edicions i Publicacions, Barcelona, 1991.

253 -Morley-Pegge, Reginald; Bate, Philip, "Serpent", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers, Londres, 2001.

254 -En las iglesias francesas hay un instrumento en cada lado del coro, llamado serpentón, a causa de su forma, supongo, puesto que ésta es ondulada como una serpiente. Da el tono a la hora de cantar, y ejecuta la base cuando se canta en partes. A menudo se toca mal, pero cuando se emplea con juicio puede producir un excelente efecto. En cualquier caso, suele ser ampuloso, y resulta demasiado fuerte para las voces a las que acompaña; por lo demás, combina éstas mejor que el órgano, ya que puede aumentar o disminuir un sonido con mayor delicadeza, y es menos posible que acabe dominando o destruyendo mediante una afinación deficiente esa otra tan perfecta que sólo la voz es capaz de emitir.

255 -Remnant, Mary, *Historia de los instrumentos musicales*, Ma non troppo, Barcelona, 2002, pp. 145-146.

256 -Fernández de Latorre Moreno, Ricardo, *Historia de la música militar de España*, Ministerio de Defensa, Madrid, 2000, pp. 56-57.

A pesar de las diversas referencias que de este instrumento se hicieron fundamentalmente en Francia e Inglaterra, no se ha conservado ninguna noticia que haga referencia al uso de este instrumento en la península ibérica en las fechas en las que se enmarca nuestro estudio. Y, cuando lo hacen, se refieren a fuentes iconográficas, una de las cuáles es, precisamente, en la que se ha localizado la imagen que forma parte de esta colección. Se encuentra en el *Concierto Angélico* del Museo de Bellas Artes de Bilbao, y el servicio de catalogación del propio museo informaba en su día que dicha obra databa de finales del siglo XV. Sin embargo, tal y como explicaremos en el apartado dedicado a los casos particulares de representaciones destacables del País Vasco, se pondrá de manifiesto que esta datación es bastante dudosa.

Por otro lado, las primeras representaciones visuales del serpentón son de mediados del siglo XVII²⁵⁷, por lo que, si atendemos a las fechas que indicó Abbé Leboeuf en relación a la invención de este instrumento (1590), estaríamos ante un nuevo ejemplo en el que la iconografía musical no siempre es coetánea del empleo en la vida real de un determinado instrumento.

El ejemplar que se muestra en el *Concierto Angélico* del museo bilbaíno tiene su típico tubo serpenteante y de sección ligeramente cónica, así como una embocadura en forma de copa o embudo. Dispone de un total de ocho orificios de digitación que, frente a otras imágenes y ejemplares conservados, se encuentran extrañamente en el extremo inferior del tubo, esto es, en la parte más alejada para los dedos del instrumentista. Además, también llama poderosamente la atención que su pabellón abierto y sin acampanamiento esté orientado hacia abajo y, sobre todo, que el tudel se encuentre enroscado alrededor del cuello del músico. Todos estos elementos no hacen sino confirmar que en realidad se esté ante una recreación o una idealización de un instrumento que posiblemente el artista “viese”, ya de forma real o a través de una copia. El instrumentista, a pesar de la longitud del tudel, tañe el instrumento todavía de forma vertical, y no en diagonal, que sería la forma característica de sujetarlo a partir del siglo XVIII, dato que no hace sino confirmar las sospechas anteriores. El instrumentista es un ángel músico que forma parte del concierto angélico que rodea a la figura de la Virgen y el Niño.

Por último, y guardando en cierto modo relación con este ejemplar, al menos en lo que se refiere a la falta de rigor que adoptó el artista a la hora de plasmarlo, hay que significar su posible vinculación con el instrumento de la ficha 279 en la localidad alavesa de Katadiano, que se ha catalogado como ‘instrumento fantástico’ pero que, a tenor de la característica forma serpenteante del tubo, así como al hecho de que el extremo inferior del tubo pase alrededor del cuello del instrumentista, bien pudiera tratarse también de un ‘serpentón’. Sin embargo, en este segundo ejemplar, si la datación que nos facilita la bibliografía especializada a la que hemos tenido acceso es exacta (primera mitad del siglo XVI), estaríamos ante la primera representación visual de este instrumento e, incluso, anterior a las primeras referencias documentales que señalaban la fecha de 1590 como el año de su “invención”. Esta imagen, va

257 -Kircher, Athanasius, *Musurgia Universalis*, Roma, 1650; reed. Facs., Hildesheim, 1969, p. 46.

acompañada además de un cantor que porta una filacteria o partitura de grandes dimensiones que, de forma similar al instrumentista, la lleva alrededor de su cuerpo. En el caso de que se tratase realmente de un 'serpentón', la presencia del cantor confirmaría el uso de este instrumento como acompañante de las voces en las capillas musicales.

2.5.2. Canto

Como se explicó en el apartado 2.5 dedicado a los motivos musicales, hemos hecho inclusión en este trabajo de investigación de todas aquellas representaciones conservadas en obras de arte en el marco cronológico y geográfico escogido, que hicieran claramente alusión a la práctica musical del canto.

Como es sabido, los cantores junto con algunos instrumentistas formaban parte de lo que se denominaba "capilla musical"; institución que podía pertenecer al clero así como a la realeza o principales casas de la nobleza, por lo que habitualmente se distingue entre capillas catedralicias y capillas reales. Durante los siglos XV y XVI, prácticamente todas las catedrales de las principales ciudades europeas contaban con su capilla musical que en líneas generales seguían el modelo de la capilla pontificia. No en vano esta institución tiene sus orígenes en la *schola cantorum* que ya existía en Roma mucho antes de la llegada al pontificado de Gregorio Magno, que no hizo sino reorganizarla y darle una mayor difusión. La Chapelle de París en torno al año de 1248 ya estaba perfectamente constituida y pudo haber sido el modelo a imitar por las principales capillas catedralicias europeas. En España, a finales del siglo XV, existían tres capillas reales: la catalanoaragonesa, la castellana y la navarra²⁵⁸. Aunque hasta la fecha no disponemos de un trabajo de conjunto sobre estas instituciones, contamos con numerosos estudios parciales, como los estudios en torno a la música de las catedrales de Badajoz, Burgos, León, Granada, Oviedo, Sevilla, Zaragoza, Pamplona, etc., que pueden servir como modelos de referencia para lo que pudiera darse en otras latitudes. En la C.A.P.V. la información se halla dispersa y es muy escasa en comparación con la que ofrece la relativa al reino de Navarra. Así, una de las primeras reglamentaciones que con posterioridad se irán fijando para el buen funcionamiento de las posteriores capillas musicales es el decreto para la erección de la chantría de la catedral de Pamplona que data de 1206, y en el que ya se recogen todas las obligaciones y cumplimientos que deben observarse, señalando expresamente que el chantre es el responsable de la dirección del canto, así como que la chantría es una dignidad y que ocupa el tercer puesto después del obispo. Estos datos, como señala Goñi Gaztambide, sugieren que ya por aquel entonces al director del coro le hubiera surgido un posible competidor que sería el encargado de dirigir la escuela polifónica, el maestro

258 -Pointdexter, Adele; Haggh, Barbara, "Chapel", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers, Londres, 2001.

de capilla²⁵⁹. Sin embargo, como en el resto de catedrales y colegiatas, es a partir del siglo XV cuando en los libros de actas o libros de fábrica se recoge de una manera explícita y perfectamente detallada los costes así como los componentes y las funciones de cada uno de los miembros que formaban parte de la capilla musical. Así, por ejemplo, en 1436, se tiene constancia de que el navarro José de Anchorena era maestro mayor de cantorcitos de la catedral de Pamplona. Las reglamentaciones o estatutos escritos en los que se recogen pormenorizadamente desde las oposiciones o pruebas que se debían realizar para optar a cada uno de los cargos, las obligaciones del maestro de capilla, la enseñanza y manutención de los cantorcitos o “seises”, son en líneas generales las mismas para las distintas capillas catedralicias o colegiatas.

Por otro lado, ya en 1387, se conservan documentos que demuestran que el rey Carlos III el Noble tenía organizada una capilla real que, entre otras funciones, tenía la obligación de cantar diariamente ante la sepultura de su padre²⁶⁰. Esta capilla sería aumentada de número bajo el reinado de doña Blanca en 1429, en cuya plantilla aparecen ya una larga lista de cantores de nombre vasco. Los nombres de muchos de estos cantores, maestros de capilla y organistas que formaban parte tanto de las capillas catedralicias como de las reales, se encuentran en libros de actas de diferentes ciudades, ya que, muchos de estos músicos, posiblemente para mejorar su estatus económico se presentaban a las oposiciones que se convocaban en otras ciudades.

A diferencia del reino de Navarra, en los territorios históricos del País Vasco la información que nos ha llegado es, tal y como indicábamos anteriormente, muy escasa y bastante posterior en el tiempo. Sin embargo, no podemos pasar por alto que el canto, era parte substancial del rito religioso, y que, al menos intramuros de las principales parroquias o conventos, el rezo era cantado. Así lo demuestra el numeroso corpus de fragmentos de música gregoriana recogido en el País Vasco desde mediados del siglo XII hasta el siglo XVI, procedentes en su mayor parte de Misales y Breviarios que habrían sido enviados a las parroquias para ser utilizados expresamente en el canto de las distintas comunidades religiosas²⁶¹. La Colegiata de Armentia, incluso cuando ya había dejado de ser sede episcopal, mantenía todavía su capilla musical. En 1532, pocos años después del traslado de la colegiata de Armentia a Santa María de Vitoria, se cursó a la ciudad “una petición del Cabildo Colegial, para que tres medias Canongías se convirtieran en cuatro cantores, un organista y dos acólitos”²⁶².

La mayoría de las fuentes documentales escritas que hacen mención expresa a la práctica del canto en el País Vasco son del siglo XVI. En Lekeitio queda recogido cómo debían celebrarse las misas solemnes y las misas cantadas en la fecha de 1508: “*Capitulos formados*

259 -Goñi Gaztambide, Jose, "La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona", *Música en la Catedral de Pamplona*, 2, Capilla de Música, (1983), p. 14.

260 Arana Martija, José Antonio, *Música Vasca*, Caja de Ahorros Vizcaína, Editorial Ellacuría, Bilbao, 1987, p. 51.

261 -Rodríguez Suso, Carmen, "La notación Aquitana en el País Vasco (siglos XII – XVI)", *Revista de Musicología*, 16, Actas del XV Congreso de la SIM, (1993), pp. 2297 – 2305.

-Rodríguez, Suso, Carmen, "La Monodía Litúrgica en el País Vasco. Fragmentos con notación musical de los siglos XII al XVIII", Biblioteca de Música del País Vasco, BBK, Bilbao, 1993.

262 -Arana Martija, José Antonio, *Música Vasca*, Caja de Ahorros Vizcaína, Editorial Ellacuría, Bilbao, 1987, pp 42-45.

por el concejo de la Villa de Lekeitio, hacia el año de 1508, en razón de que las Misas solemnes se celebrasen con Diaconos y Subdiaconos, que no tubiesen hijos ni mancebas. Que los Clerigos se sometiesen a no tener mancebas, ni hijos en casa. Que no andubiesen armados de noche con legos en son de Lecayos, ni vestiesen ropas profanas como seglares. Que celebrasen Misas cantadas delante de N. Señora la Antigua los días de Savado. Los Maytines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Visperas y completas rezasen son sobre pellices; y que el semanero con el Sacristan y mozos del Coro cantasen la Salve todas las tardes²⁶³. En la villa de Vitoria no aparecen datos constatables hasta que no se hacen poner por escrito en los libros o actas de fábrica. Así, parece que la capilla musical estaba totalmente configurada en la tardía fecha de 1547, cuando según la costumbre de relevar los cargos de la Colegiata de Santa María, se nombró sochantre y responsable de lo referente al canto a Jerónimo Lapuebla. El acta dice que: “viendo su habilidad se le exige a poner a la Capilla y al Coro en Canto con Órgano y ensayar también a los capellanes y Canónigos”²⁶⁴. Y en el acta del año siguiente se disponen algunas de las obligaciones a las que debía someterse el Maestro de Capilla: “Lo que ha de hacer el Maestro de Capilla....ordenamos al Maestro de Capilla que es o fuere, sea obligado a enseñar gracioso a todos los canónigos y a cuatro mozos de coro”²⁶⁵.

En Gipuzkoa las noticias son muy escasas, y en lo que se refiere a la cronología en la que se enmarca este estudio destaca un testimonio que indica cómo se difundía y, en cierto modo se unificaba, la práctica del canto en el País Vasco, al recibir el corregidor de las nuevas disposiciones dadas por el papa en el año de 1573 sobre “el tener, meter, traer y vender en estos reinos y señoríos los breviarios, diurnales, misales, oficios y horas de nuestra señora, libros de canto...”²⁶⁶.

A estas mismas fechas –segunda mitad del siglo XVI- pertenecen un gran número de documentos en los que se hace alusión a la costumbre de dejar perfectamente detallado en el testamento de personas de cierto estatus económico, la obligación de que se celebre una misa (generalmente cantada, para mayor solemnidad del difunto), llegando, como en el caso que se señala a continuación a hipotecar gran parte de sus bienes: “Censo de treinta ducados de capital, por Domingo Ateaga de Aranguren y su mujer, Magdalena Aranguren, en favor de la memoria de una misa cantada, instituida en la Iglesia parroquial de Azpeitia por Juana de Perubelzarena; hipotecando la Casa solar de Aranguren con sus pertenecidos, sita en Azpeitia”. (1588)²⁶⁷.

En la Villa de Bilbao en 1594 y a causa de la peste, Labayru (Historia General del Señorío de Vizcaya, Bilbao, 1895-1903) relata cómo el Cabildo asistía primeramente a la Misa Solemne y al Oficio de Difuntos en Santiago, saliendo después con los municipales en procesión,

263 -Archivo Municipal de Lekeitio . Fondo Municipal de Lekeitio . Histórico - Iturriza . Registro 20, nº 22

264 -Salaberri Urzelai, Sabin; Mendialdúa Errarte, Rafael; Sagastume Arregui, Manuel; Espinosa Ortiz de Arri, Pedro ; López Aguirre, Elena, *La música en Álava*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1999, pp. 42-45.

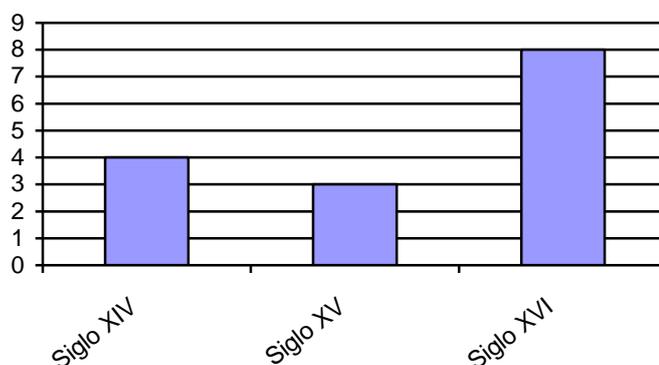
265 Salaberri Urzelai, Sabin; Mendialdúa Errarte, Rafael; Sagastume Arregui, Manuel; Espinosa Ortiz de Arri, Pedro ; López Aguirre, Elena, *La música en Álava*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1999, pp. 42-45.

266 -Archivo General de Simancas . Consejo de la Cámara de Castilla . VI - Cámara de Castilla . 94 - Memoriales y expedientes . L 554

267 -Irargi - Centro de Patrimonio Documental de Euskadi . Casa de Alcibar-Jaúregui . Alcibar-Jaúregui . Imposiciones censales . Legajo 1, nº 28

llevando las efigies de varios santos, y “cantando las Letanías Mayores”. En las ermitas de recorrido celebraron varias misas, y cantaron “un Nocturno por los finados de la peste, y varios Responsos”²⁶⁸.

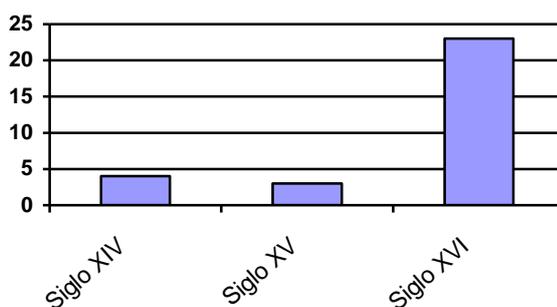
La práctica musical del canto también fue representada por los artistas en diversas obras plásticas, aunque en menor medida, al menos en lo que se refiere al País Vasco, si se pone en relación con el instrumentario musical que se ha venido estudiando hasta aquí. En nuestra colección aparecen recogidos un total de quince ejemplares que pertenecen a esta categoría, lo que supone el 2,3% del total estudiado. Como se puede observar, desde un punto de vista cuantitativo, el número es ciertamente exiguo, más aún, si se tiene en cuenta, tal y como se indicaba más arriba que la práctica del rezo cantado y del canto polifónico, era habitual desde el siglo XIII, a tenor de lo reflejado en las fuentes documentales escritas, práctica que, por otro lado, es consustancial al ser humano. Así pues, el hecho de que esta práctica tan extendida en todos los estamentos sociales apenas tenga representación en las artes visuales, tiene que ver con otro tipo de factores que no dependen en absoluto con la música real. Como se puede apreciar en el gráfico adjunto, las primeras representaciones conservadas pertenecen al siglo XIV, disminuyendo ligeramente su número en el siglo XV y aumentando con más del cincuenta por ciento del total en el siglo XVI. Los cuatro ejemplares que datan del siglo XIV se hallan en la misma ubicación formando parte de la misma escena, por lo que, atendiendo a esta variable, el tipo de gráfico nos mostraría una tendencia claramente ascendente, que parte del siglo XIV y alcanza su mayor apogeo en el siglo XVI.



Estos datos, pueden ser ligeramente alterados si se tiene en cuenta el número de cantores que participan individualmente en la práctica vocal, como por ejemplo el ‘coro’ que se incluye en la ficha número 23, y en el que aparecen un total de 12 cantores agrupados de tres

268 -Rodríguez Suso, Carmen, “El Patronato Municipal de la Música en Bilbao durante el Antiguo Régimen”, *Bidebarrieta, Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, 3, Bilbao (1998), pp. 42-76.

en tres y flanqueando a la Virgen. Del mismo modo que en la tabla de Aizarna (ficha 5), en la que se representan cuatro ángeles en torno a una partitura polifónica a cuatro voces. Si se tienen en cuenta estos datos, la gráfica resultante es, como se ve a continuación, muy similar a la anterior, pero con un porcentaje mucho más elevado en lo que respecta a los cantores datados en el siglo XVI. Además, al contabilizar individualmente a los cantores, se observa que su porcentaje dentro de este trabajo asciende al 4,6% del total estudiado.



De aquí en adelante procederemos a seguir empleando estos porcentajes para señalar los aspectos más relevantes en torno a estas representaciones visuales de la práctica vocal. La distribución geográfica en la que se conservan estos ejemplares no difiere en gran manera con la que ya se ha venido observando a lo largo de este estudio en relación a la mayor parte de las representaciones musicales incluidas en el catálogo iconográfico. Así, es nuevamente en Álava donde se encuentra el mayor número de ítems, seguido por Bizkaia con ocho ejemplares y Gipuzkoa con cinco.

DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LOS CANTORES	
Álava	17 (56%)
Bizkaia	8 (27%)
Gipuzkoa	5 (17%)

El tipo de soporte en el que se han representado es en su mayor parte la escultura, entre la que se puede diferenciar la realizada en madera policromada (54%), de la escultura en piedra (20%); así como la pintura en óleo sobre tabla (23%), de la realizada en óleo sobre lienzo (3%). De este modo, en cómputos generales se observa que el 73% ha sido realizado en distintos soportes escultóricos, frente al 27% restante que se conserva en obras de arte pictóricas.

Con la salvedad de los dos ejemplares descritos en las fichas 103 y 119, que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el resto se encuentra en edificios religiosos, tanto en su interior como en el exterior; así, el 56% de los ejemplares localizados se encuentra formando parte del retablo mayor, y un 17% (los ejemplares localizados en la tabla de Aizarna) se hallan en la capilla del Duque de Granada de la iglesia de Santa María de dicha población. Un 13% se encontraba formando parte de la portada del templo, y, finalmente, un 7% forma parte del claustro del convento de San Francisco de la localidad vizcaína de Bermeo (fichas 52 y 53).

En cuanto a las escenas en las que aparecen los cantores, es destacable que un alto porcentaje pertenecen al ciclo mariano y a la infancia de Cristo, destacando por el número de ejemplares la Coronación de la Virgen con un 41% del total estudiado. Únicamente las escenas que aparecen incluidas bajo el epígrafe de 'monjes' y una 'escena fantástica' (posible alegoría de la música), se encuentran fuera de este ámbito. Como se puede apreciar en la siguiente tabla, todas las escenas en las que se han localizado representaciones de cantores son religiosas, hecho que podría deberse al intento por parte de los artistas plásticos de mostrar la práctica de un determinado tipo de música, sobre todo a partir de las recomendaciones que en torno a la música surgieron del Concilio de Trento.

Escenas	Porcentaje
Coronación de la Virgen	41%
Nacimiento, adoración y anuncio a los pastores	17%
Sagrada Familia	3%
Anunciación	3%
Asunción	3%
Ángeles músicos	13%

Adoración de los pastores	10%
Monjes	7%
Alegoría de la música	3%

Con excepción de los dos monjes localizados en el convento de San Francisco de Bermeo, el resto de los intérpretes son ángeles o cantores. Los ángeles músicos representan el 50% del total estudiado, frente al 43% de los cantores. En todos los casos (con la salvedad ya apuntada de los monjes cantores), todos los intérpretes son niños o muy jóvenes, y entre ellos no aparece ni una sola representación de mujeres cantando. Esta repetición de modelos pudiera deberse a su relación con la práctica musical de la época, si bien, como ya explicamos más arriba, las fuentes documentales que han llegado hasta nuestros días, no proporcionan los datos suficientes como para poder comprobar esta hipótesis. En cierto sentido, se podría decir que la iconografía de la práctica vocal pudiera ser anterior a la puesta en funcionamiento del canto religioso de una manera mínimamente organizada.

Las representaciones que se muestran formando una determinada agrupación son las que aparecen catalogadas como ‘canto colectivo’ (ficha 23), en la que se muestran simétricamente dispuestos en torno a la figura de la Virgen y el Niño, en dos tríos perfectamente distinguibles a ambos lados de la figura central del retablo. Esta ordenación más parece deberse a exigencias artísticas antes que a una deliberada intencionalidad de reflejar una determinada práctica musical. No obstante, no podemos obviar el hecho de que ya en 1436 aparece perfectamente reglamentada la capilla musical de Pamplona, en la que se hace referencia expresa a la existencia de cantoritos o “seises”. Los cuatro ángeles músicos que sostienen una partitura polifónica en la tabla de Aizarna (ficha 5), también parece responder a un cierto tipo de agrupación.

Por otro lado, resulta significativo, desde el punto de vista de la técnica vocal, el hecho de que todas las figuras se muestren siempre de pie, salvo el ángel que sostiene la partitura en “La Anunciación” (ficha 119), o el que se muestra en Aizarna (ficha 6) y que sostiene una filacteria. En ambos casos los cantantes se encuentran sentados en una nube o bien volando sobre la escena. El ángel músico que aparece aparentemente sentado en el óleo de El Greco (ficha 119) es, precisamente, el único de todos los especímenes estudiados que parece dirigir a un pequeño grupo de instrumentistas, ya que se representa con la mano derecha extendida y levantada, haciendo además de estar dando indicaciones de *tempo* a sus compañeros. Con excepción de los dos ángeles músicos conservados en la localidad alavesa de Peñacerrada-Urizaharra (ficha 478), todos los demás se muestran acompañados de diversos instrumentos musicales. El ‘coro’ de Artziniega se halla acompañado de dos ‘cornetti’ y una ‘trompa curvada’, y el ángel músico del óleo de El Greco que hace las funciones de “maestro de capilla” dirige un grupo de ministriles formado por: ‘viola de gamba’, ‘virginal’, ‘arpa’ y ‘flauta dulce’. Los dos monjes del convento bermeotarra se encuentran flanqueando a un acólito que se halla en el centro de la composición pulsando una ‘mandora’. Estos dos cantores, además de representarse de pie, como la mayoría de los ejemplares estudiados, aparecen con las manos

colocadas a la altura del estómago, como si estuvieran haciendo ademán de controlar el diafragma. Los cantores de la tabla de Aizarna se encuentran acompañados de un ángel músico que se encuentra de espaldas tañendo un laúd. Del mismo modo que el ángel músico que aparece en la escena de “La sagrada familia con dos santas” (ficha 103), que se representa cantando y acompañándose al mismo tiempo de un ‘laúd’. Y, formando parte de un “concierto angélico”, son también numerosos los instrumentistas que acompañan a los ángeles cantores conservados en el friso-alfiz de Lekeitio (ficha 339 a 356), y que está compuesto por: ‘cítola’, ‘campana de mano’, ‘laúd’, ‘rabel’, ‘trompeta recta’, ‘arpa enmarcada’, ‘flauta y tamboril’, ‘clavicordio’, ‘trompeta en forma de “S”’, ‘flauta dulce-Renacimiento’, ‘crócalos’ y ‘viola de rueda’.

De todo lo anterior se desprende que, a pesar de que las fuentes escritas sean bastante parcas a la hora de reflejar la práctica del canto, no cabe duda de que su práctica, ya como rezo cantado (del que pudieran ser una muestra de dicha práctica las figuras de los cantores conservados en el claustro del convento de Bermeo) o como práctica musical con o sin acompañamiento instrumental (tanto religiosa como profana), sería muy frecuente en el marco cronológico en el que se enmarca este trabajo de investigación. Sin embargo, la escasez de ejemplos iconográficos en las obras de arte conservadas en la C.A.P.V., parecen inducir a que dicha práctica musical no estaba todavía lo suficientemente extendida. Los ejemplos que hemos localizado, aunque sean escasos en número, es justo entender que son un testimonio de gran valor que, por otra parte, apenas ha sido tratado en otros estudios dedicados a la iconografía musical.

Por otro lado, a la hora de identificar estas figuras como cantores, el criterio que hemos seguido ha sido el hecho de que sostienen una partitura o filacteria, o a que de modo indiscutible se nos muestran con la boca abierta, factor que, desde un punto de vista artístico tendría que ser tenido en consideración por los artistas, ya que en definitiva lo que pretendían era plasmar la idea de la música, para lo cual nada mejor que hacer empleo de objetos – instrumentos musicales- que de manera inconfundible fueran fácilmente interpretados por personas de todos los estamentos sociales.

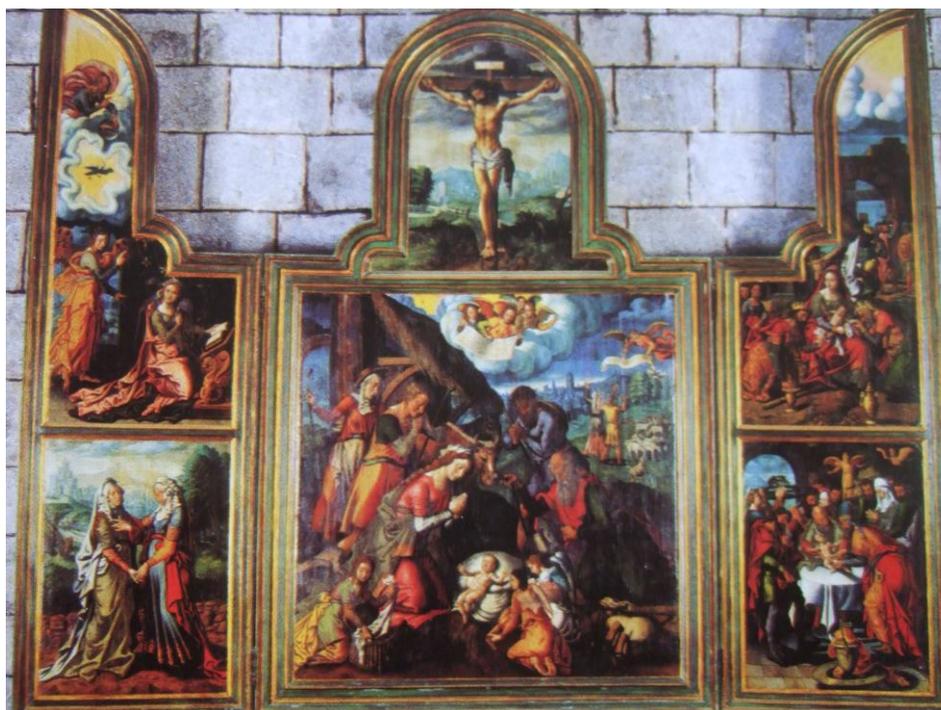
Por último, hay que hacer una breve referencia a la ausencia de representaciones de ciertos instrumentos musicales de los que se tiene constancia por los libros de cuentas y archivos de *Comptos* que se empleaban como instrumentos acompañantes en las capillas catedralicias y en las capillas reales, y de los que se han conservado hasta nuestros días algunos ejemplares, como son, por ejemplo, los bajones y los orlos. En este caso, asistimos nuevamente ante un nuevo motivo que argumentaría la separación existente entre la música real y la representación en las obras de arte de la música y emblemas sonoros.

2.5.3. Notación musical

En el tríptico de la parroquia de Aizarna hemos localizado el único ítem de toda la C.A.P.V. en el que aparece la imagen de una partitura musical realizada dentro de la cronología marcada para esta investigación doctoral. El tríptico está dedicado al tema de la infancia de Cristo, representándose en su gran tabla central la escena de la Adoración y

Anuncio a los pastores, y en las puertas laterales dos escenas de la infancia de Jesús por cada lado; el anuncio y la visitación en el lateral izquierdo y la adoración de los reyes y la presentación en el templo en el derecho. En el reverso de las tablas figuran una pareja de donantes, arrodillados y en oración, acompañados el masculino por Santiago Apóstol y el femenino por Santa Catalina de Alejandría. Su dibujo y colorido revelan una clara influencia manierista, datándose la tabla ca. 1540, señalando los estudiosos que la autoría de dicha tabla, atendiendo a la complejidad y riqueza de sus personajes, podría deberse a un pintor adscrito al círculo de Aertsen (Amberes)²⁶⁹. Durante mucho tiempo se había atribuido la autoría de esta obra a Jan Sanders van Hemessen (Hemiksen, 1500-Haarlem, 1566), pero actualmente parece que todos los estudiosos coinciden en señalar que es más probable asignarlo a Pieter Aertsen (Ámsterdam, 1508-1575), quien antes de especializarse en composiciones de bodegones también se dedicó a plasmar escenas religiosas, ambientando la acción en la época en la que vivió el pintor. Estas eran algunas de las recomendaciones que se habían hecho desde la Contrarreforma religiosa para presentar los temas bíblicos con la mayor sencillez posible y aproximarlos así al pueblo. En este sentido, la tabla de Aizarna parece guardar correspondencia con estas características, al mostrarse todos los personajes que se presentan en las tres tablas, así como en los reversos, con vestimentas típicas del siglo XVI. Además, las pinturas de Aertsen, se caracterizan por el protagonismo que da a elementos que hasta entonces habían sido considerados como secundarios, tales como enseres cotidianos, vajillas de metal o cerámica, animales, mobiliario, etcétera. En efecto, como se puede apreciar en la lámina que adjuntamos a continuación, se puede comprobar ese gusto por el detalle en elementos que, como la palangana metálica que se halla en primer lugar en la escena de la presentación de Jesús en el templo, o los recipientes metálicos en la adoración de los reyes, así como la cesta de mimbre que se halla en el lateral izquierdo de la tabla central, han sido elaborados de forma precisa y minuciosa.

269 -Plazaola, Juan, *Historia del Arte Vasco. Del Gótico al Renacimiento*, Etor-Ostoa, Bilbao, 2002, p. 423.



Tríptico de la Capilla del Duque de Granada de la iglesia de Santa María de Aizarna

Sin embargo, la calidad de las tablas es irregular, ya que las figuras muestran cánones desiguales, alternándose rostros de gran perfección y detallismo con otros descuidados e incluso con tendencia al feísmo. Precisamente, son estas “imperfecciones”, tratándose de una tabla flamenca, las que nos hacen plantear también la posibilidad de si en realidad la obra no pudiera pertenecer a Jan Sanders van Hemessen, en cuya producción, de corte marcadamente manierista, se centró además de en las pinturas religiosas en retratar los defectos humanos, deformando para ello las figuras, tal y como se puede observar en “La extracción de la piedra de la locura” (1555) conservado en el Museo del Prado. De todos modos, independientemente de a quién se atribuya este tríptico, lo que sí parece claro es que en él se producen grandes contrastes entre unas tablas y otras, de forma que en unas se definen con gran finura los plegados de los tejidos de la escena de la Anunciación con otros mucho menos naturalistas que aparecen en la adoración de los reyes. Esto puede ser debido, tal y como ya indicaremos al tratar sobre la tabla del *Concierto Angélico* del Museo de BB. AA. de Bilbao, a la intervención de varias manos así como a tratarse de obras de encargo que se realizaban en talleres flamencos y en los que intervenían distintas personas en la confección de los paneles.

El tríptico de Aizarna tenemos que enmarcarlo dentro de los numerosos intercambios comerciales que se produjeron a partir del siglo XV entre los principales puertos guipuzcoanos y vizcaínos con los de Normandía, Flandes y La Hansa²⁷⁰. Es a comienzos del siglo XVI, coincidiendo con el final de las luchas intestinas y de banderizos y con el comienzo del reinado de Carlos V, cuando los vizcaínos redactaron su Fuero Nuevo de Vizcaya (1526) y cuando los

²⁷⁰ -García de Cortázar, José Ángel, *Vizcaya en el siglo XV. Aspectos económicos y sociales*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1966.

guipuzcoanos fijaron un nuevo cuaderno de ordenanzas²⁷¹. A todo esto tenemos que añadir el soporte que aportó la creación del Consulado de Bilbao (1511) así como otras instituciones que ofrecieron las garantías necesarias para el comercio marítimo. Es así como en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI llegaron a los puertos vascos innumerables tablas y trípticos pintados en talleres de Flandes, ya que las relaciones comerciales con toda la fachada atlántica abrieron una vía directa con los principales focos artísticos del momento²⁷². La recepción de este tipo de obras tuvo una mayor incidencia en el territorio guipuzcoano y principalmente su finalidad era la de servir como elementos decorativos para las capillas laterales de los templos religiosos²⁷³. Las razones de esta recepción tan significativa de obras de arte se explican porque la mentalidad y religiosidad vascoantabábrica estaba en clara sintonía con las formas religiosas flamencas, además de los motivos puramente comerciales que hacían que la lana castellana y el hierro vasco que se exportaban pudieran ser pagados en obras de arte, motivo que justifica que muchas de ellas estuvieran en manos de comerciantes. Además, un gran número de las que llegaron a nuestros puertos lo hicieron previo encargo de los compradores que eran comerciantes, militares o embajadores, así como a través de oficinas comerciales que se habían establecido en nuestro territorio, como es el caso del taller que instaló en Bizkaia Guiot de Beaugrant²⁷⁴.

En la tabla central del tríptico de Aizarna se muestra al frente de la composición la figura de un ángel arrodillado ante el recién nacido tañendo lo que hemos catalogado como 'laúd' (ficha nº 4), pese a que únicamente podemos observar el habitual clavijero inclinado hacia atrás en ángulo recto y parte de su caja de resonancia. Sin embargo, tal y como señalábamos anteriormente, en esta figura el artista mostró tal grado de precisión y gusto por el detalle que se llega a advertir la característica forma de palometa de las clavijas, el fondo abombado de la caja de resonancia así como las costillas que lo conforman, e incluso, en la parte posterior del mástil, una serie de líneas que parecen indicar el lugar en el que irían situados los trastes móviles. Pero, lo que resulta más llamativo aún si cabe, es la representación en la parte superior de la escena de cuatro ángeles, uno de los cuales, el que se halla en un primer plano, sostiene una partitura musical. Los restantes dirigen sus ojos hacia el pliego en el que aparecen plasmados una serie de signos musicales.

En el momento en que realizamos nuestro trabajo de campo por la zona de Zestoa, la tabla se hallaba en la capilla lateral izquierda de la parroquia de Aizarna que, por aquel entonces, no contaba con una instalación eléctrica lo suficientemente potente como para poder apreciar la tabla con total nitidez. No obstante, y fundamentalmente gracias a los medios con que contábamos en aquel momento, pudimos comprobar que, efectivamente, y a diferencia de lo que hasta entonces habíamos venido observando en otras representaciones de partituras

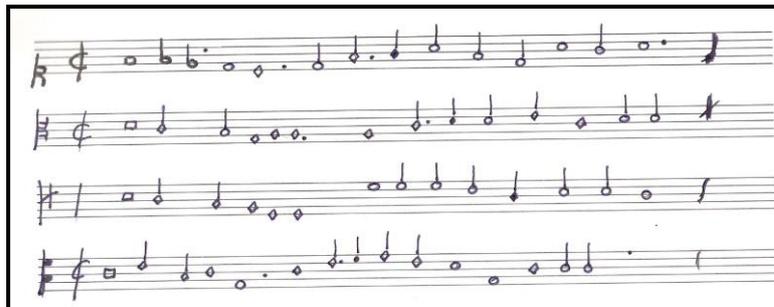
271 Celaya Ibarra, Adrián, *Fuero Nuevo de Vizcaya*, Ed. L. Zugaza, Durango, 1976.

272 -Orella Unzué, José Luis, "Comerciantes vascos en Normandía, Flandes y La Hansa: 1452-1526", *Itsas Memoria, Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, 4, (2003), pp. 65-114.

273 -Echevarría Goñi, Pedro Luis, *Erretaulak. Retablos*, Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, 2001.

274 -Castañer, Xesqui, "La pintura flamenca del siglo XV en el Museo de Bellas Artes de Bilbao: Formas. Temas. Modelos", *Kobie, (Serie Bellas Artes)*, Bilbao, Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia, 8, (1991), pp. 6-24.

conservadas en el País Vasco, en esta ocasión el artista había pintado una serie de signos que parecían guardar relación con el tipo de notación de la música polifónica de los siglos XVI y comienzos del XVII. Por todo ello, una vez realizadas las fotografías que estimamos pertinentes procedimos a poner por escrito todos y cada uno de los signos que allí aparecían representados. Como se puede observar a partir de la transcripción manuscrita que incluimos a continuación, no parece quedar la más mínima duda de que nos hallamos ante una obra polifónica en compás binario.



Un estudio más detallado de la transcripción nos permite advertir que se trata de una obra polifónica a cuatro partes escrita en notación mensural blanca. Evidentemente, damos por sentado que se trata de una obra vocal y, sin embargo, no se ha pintado el texto que debería cantar cada una de las voces. No se puede descartar que el texto fuera el que sostiene otro ángel músico en la escena del anuncio a los pastores y que aparece en una filacteria en la que podemos leer "Gloria in excelsis Deo". Independientemente de que fuera éste el texto que correspondiera a las notas musicales no cabe duda, por el contexto en el que se muestra la partitura, que se trataría de una obra vocal y no instrumental, si bien, la presencia del laudista que aparece en primer término hace que tengamos que clasificarla como una escena vocal con acompañamiento instrumental.

De la observación detallada de la partitura que aparece pintada en la tabla de Aizarna tenemos que hacer las siguientes consideraciones:

En primer lugar, llama poderosamente la atención la disposición de la partitura con todas las voces en paralelo, frente al sistema empleado en la polifonía de los siglos XV y XVI en notación mensural blanca, en donde las voces se disponían ocupando cada una de ellas un cuarto del libro abierto, esto es, una voz la mitad de un folio y la siguiente debajo ocupando exactamente la misma proporción²⁷⁵. La disposición de las cuatro voces en paralelo en la partitura representada en el tríptico de Aizarna nos remite según los estudios de paleografía musical a que nos encontraríamos ante una partitura moderna, ya que esta ordenación no se empleó hasta finales del siglo XVI. Por lo que respecta a los signos de las claves podemos advertir que sigue el esquema más habitual en la polifonía vocal de los siglos XV y XVI, destinando la clave de do en 1ª para el cantus (tiple o superius), la de do en 3ª para el alto, la de do en 4ª para el tenor y la de fa en 4ª para el bassus. Es esta última en la que no está del todo claro si pudiera tratarse de la clave de Fa en 3ª, pero en todo caso era una opción que por

275 -Apel, Willi, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, The Mediaeval Academy of America, 1949.

estas fechas también solía emplearse. En cuanto al símbolo del compás que aparece junto a las claves, también parece coincidir con el que más habitualmente se empleaba en la polifonía del siglo XVI para expresar el metro doble pero con disminución, que es lo que indica la barra que lo atraviesa verticalmente y que actualmente podríamos transcribirlo como un 2/2 o un 4/2. Este tipo de compás nos está indicando un tempo más rápido (*alla breve*) que la simple C²⁷⁶. En la voz del tenor falta este signo, habiéndose señalado sin embargo la barra que lo debería haber cruzado verticalmente. Por lo que se refiere a los signos de las notas musicales todo apunta a que se corresponde con los cuatro tipos diferentes que se emplearon en la notación mensural blanca: brevis (cuadrada sin plica), semibreves (rombo sin plica), mínima (forma romboidal con plica) y semimínima (rombo negro con plica). Las notas con forma de redonda sin plica que aparecen representadas en la partitura podrían tratarse en realidad de notas cuadradas, por lo que serían consideradas también como brevis. Esta alternancia en el uso de formas cuadradas y redondas sin plica parece indicar un tipo de notación algo más avanzada en el tiempo o simplemente a un “error” por parte del artista. El empleo de la notación mensural blanca y en consecuencia la ausencia de color evidencia lógicamente el empleo de papel en lugar de pergamino.

Finalmente, los puntos que aparecen junto a algunas de las notas podrían ser los *punctus divisionis*, un signo que servía para separar grupos de notas de tal modo que se pudieran leer correctamente las agrupaciones y que se empleaba únicamente en el *tempus perfectum*, esto es, en el compás ternario. En nuestra partitura, entendemos que estos puntos servirían para aumentar la duración de las notas, lo que se conocía como *punctus additionis* (de forma similar al puntillo actual) y que se empleaba en el *tempus imperfectum*, en el compás binario, que es el que aquí aparece representado.

A pesar de todas estas indicaciones en un principio no nos fue posible realizar una transcripción exacta de la partitura que se presenta en el tríptico de Aizarna, si bien, todo apuntaba a que la composición estaría en modo dórico, que era el que en la escuela franco-flamenca se empleaba precisamente para la parte del Gloria. La imposibilidad de realizar dicha transcripción venía dada por la falta de verticalidad y correlación que se da entre las notas que aparecen en las cuatro voces, lo cual propicia la aparición de ciertas disonancias entre las partes que nos hacían dudar de la fiabilidad de esta imagen a modo de documento en su totalidad.

En este estado de cosas, no albergábamos la menor duda de que en realidad el pintor dispuso de una partitura polifónica real que, aparentemente, tendría que corresponder a las fechas en las que realizó la tabla. Por otra parte, la partitura que se muestra desde una perspectiva inversa con respecto a los cuatro ángeles cantores con la clara intención de que se pudiera “leer” sin excesiva dificultad para quien se colocase frente a la tabla, evidencia que se trata de una obra polifónica escrita en notación mensural blanca. El tipo de notación, la alternancia de formas cuadradas y redondas y, fundamentalmente, la disposición de las cuatro

276 -Rubio, Samuel, *La polifonía clásica*, Ediciones Escorialenses, Madrid, 1976, p. 132.

voces de forma paralela en el mismo folio nos hacía plantear si en realidad no nos encontrábamos ante una partitura fechada en las últimas décadas del siglo XVI.

Afortunadamente, estas consideraciones fueron puestas en conocimiento del especialista en musicología e investigador independiente Willem de Waal, quien reconoció de inmediato la partitura llegando a identificarla como el comienzo de “Doulce mémoire” (Dulce recuerdo). Esta composición se ha atribuido con bastante frecuencia a Tylman Susato, impresor y compositor de música desde finales del siglo XV hasta 1564, quien aparece vinculado a la ciudad de Amberes como caligrafista e instrumentista de flauta y trompa alrededor de 1530. Fundó la primera imprenta de música en Holanda, publicando en 1544 su segundo libro de composiciones polifónicas a cuatro voces que lleva por título “Chansons” y en donde aparece recogida “Doulce mémoire”. Sin embargo, la autoría de la composición de la obra corresponde a Pierre Regnault (Sandrin), imprimiéndose por primera vez en la editorial Jacques Moderne en el libro *Le Parangon des chansons* (Lyon, 1537)²⁷⁷. Poco después se publicaría en París en la editorial de Attaignant en “Les XXVII nouvelles chansons” (1538). La extensa producción musical que se ha conservado de P. Sandrin (c. 1490-1561), le convierten en uno de los más prolíficos compositores de canciones de la época renacentista, siendo además su obra ampliamente distribuida a lo largo del siglo XVI por buena parte de Europa occidental. La totalidad de sus canciones son profanas y compuestas todas ellas a cuatro voces, de igual modo que la que aparece representada en la tabla de Aizarna. Las fechas de la composición e impresión de la obra, así como la de la reedición que realizó Susato en Amberes en torno a 1544, parecen corresponderse con las que han fechado los especialistas para la elaboración de la tabla de Aizarna, esto es, entre 1537 y 1540 aproximadamente.

A partir del estudio de la impresión que realizó Susato en 1544 de esta obra, confrontándolo con el fragmento que se representa en la tabla de Aizarna, podemos comprobar que, tal y como adelantábamos en un primer estadio, nos hallamos ante una composición polifónica a cuatro voces de temática profana en una obra pictórica que representa una escena religiosa. No cabe duda de que el pintor de esta obra empleó una partitura impresa que circulaba por aquellas fechas, dado que las variantes con respecto a la partitura real son ciertamente insignificantes. Así, por ejemplo, la clave del Bassus, tal y como indicábamos en un principio es la de Fa en 4ª. Las melodías de la voz Superius y del Bassus son una copia exacta de las que aparecen en la partitura del siglo XVI, excepto en la segunda y tercera mínimas de la Superius en donde aparecen levemente desplazadas las plicas hacia la izquierda con respecto a la cabeza de la nota. El pintor de la tabla parece que prestó una menor atención en lo que se refiere a las voces intermedias, pero en todo caso, variantes muy pequeñas si tenemos en cuenta el soporte en el que se estaban reproduciendo estos signos. Así, en la voz del Contratenor la tercera nota es en realidad un ‘do’ (mínima) y la cuarta un ‘la’ (semibrevis), mientras que la décima nota es en realidad un ‘mi’ (mínima). Además, las plicas a partir de la primera nota aparecen, tal y como era lo habitual, hacia abajo y no en sentido ascendente, que es como las plasmó el pintor. En lo que se refiere a la voz del tenor el cambio se produce a

277 -Dobbins, Frank, “Doulce Mémoire: A Study of the Parody Chanson”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 96, (1969-1970), pp. 85-101.

partir de la primera nota en donde en lugar de un 'si' es un 'la', que es precisamente desde donde se inicia un movimiento descendente por grados conjuntos hasta la nota 're'. La novena y décima notas de esta voz también aparecen ligeramente modificadas, alterando el 'do' por un 're' y el 'si' por un 'do'. Además, al igual que en la voz anterior, las plicas a partir de la octava nota aparecen en sentido inverso, esto es, hacia arriba. En resumen, las diferencias con respecto a las partituras publicadas en la primera mitad del siglo XVI son muy pequeñas, de hecho, podríamos considerarlas como pequeños despistes por parte del artista, habida cuenta de que las variantes en cuanto a las notas musicales se han producido en todos los casos por su correlativo en grado conjunto. Las modificaciones de las plicas sí que podríamos entenderlas en clave pictórica y no musical, al mantenerlas todas en la misma dirección, posiblemente guiado por la voz Superius que es en donde aparecen en dirección ascendente y siguiendo criterios basados posiblemente en la simetría o la homogeneidad de la composición.

La partitura de la tabla de Aizarna nos muestra el comienzo de las cuatro voces de la famosa chanson de Sandrin, pero omitiendo el texto que corresponde con la melodía y que se encuentra en los versos primero, tercero, quinto y séptimo de la estrofa: *Doulce mémoire en plaisir consommée, La fermeté de nous deux tant aymée, Or maintenant a perdu son pouvoir y Servant d'exemple à tous pitieux à veoir*. Esta omisión no cabe la menor duda que tiene que estar motivada por la escenografía en la que aparece representada esta partitura, así como el emplazamiento final para el que se habría encargado la tabla.

En efecto, tal y como se señaló en la ficha dedicada a la catalogación de este ítem, el tríptico se encontraba en el momento de realizar nuestro trabajo de campo en la Capilla del Duque de Granada de la iglesia de Santa María de Aizarna (Gipuzkoa). Desgraciadamente, los escasos fondos que se conservan de esta parroquia en el Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián datan de 1596 a 1970 y en ellos no se hace ninguna referencia a la tabla en cuestión ni a su posible relación con la región andaluza del mismo nombre²⁷⁸. Sin embargo, es precisamente a partir de estos escasos datos desde donde se puede vincular esta tabla flamenca conservada en tierras vascas con dicho ducado granadino.

Como señaló Pedro Echeverría Goñi, la pareja de donantes que se presentan en el reverso de la tabla acompañados por dos santos de patronato particular; Santiago Matamoros y Santa Catalina de Alejandría, parecen corresponder a auténticos retratos de quienes encargaron la obra²⁷⁹. Así pues, el hecho de que el tríptico se conserve en una capilla particular que se conoce con el nombre del duque de Granada, hace que tengamos que ponerlo en relación con la familia de los Idiáquez, cuyo tronco se encuentra en la próxima localidad de Aizkoitia y que permanecerán tanto en el siglo XVI como en la centuria siguiente muy vinculados a esta villa. El linaje de los Idiáquez (*Ydiacayz* o *Idiacaiz* en la grafía de los siglos XV- XVI) procede de dos ramas familiares, una de Tolosa y la otra de San Sebastian. Su origen se produce a partir del enlace entre Juan de Idiáquez y Catalina de Yurramendi, y es precisamente a partir de la parte materna donde podemos encontrar la vinculación con el ducado de Granada ya que el padre de Catalina era Martín Ruiz de Yurramendi, de la casa de

278 -DEAH, F06.007 (Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián)

279 -Echeverría Goñi, Pedro, Op. Cit.

Tolosa, quien sirvió como capitán de los reyes católicos en la toma de Granada. A partir de la rama materna es donde encontramos la relación de este linaje con el antiguo reino de Granada. El patronato de este tríptico, tal y como señaló el profesor Pedro Echeverría, hay que atribuirlo pues a los duques de Granada y Ega (Idiáquez). E incluso, a partir de la documentación que se puede consultar con respecto a esta familia en torno a las fechas que venimos señalando, se podrían identificar a los dos donantes que aparecen en el reverso de la tabla como Don Alonso de Idiáquez y Yurramendi (nacido en 1497 en la villa de Anoeta, cuando aquella población estaba bajo la jurisdicción de Tolosa) y Doña Gracia Olazábal y Erbeta (nacida en 1520 en San Sebastián)²⁸⁰. La familia de los Olazábal reforzaría su posición política al unirse con el secretario real Alonso Idiáquez, quien a su vez obtendría un rico patrimonio y el control de buena parte de la sociedad donostiarra que ya por estas fechas comenzaba a destacar como una plaza defensiva de cierta importancia y con una estratégica situación desde el punto de vista mercantil. De esta unión, a todas luces de conveniencia, tal y como era costumbre en la época, nació Don Juan de Idiáquez (1540) quien llegó a ser el embajador y consejero de Felipe II²⁸¹.

Los datos históricos que se documentan de Don Alonso de Idiáquez evidencian que efectivamente haya que atribuirle el patronato del tríptico de Aizarna. Fue secretario real y consejero del Estado en la corte de Carlos V desde 1520 hasta su muerte en 1547. La mayor parte de su actividad consistió en labores diplomáticas, como la que le llevó a participar en calidad de comisionado por Carlos V para pactar las condiciones de concordia con Francisco I de Francia, la conocida como Paz de Crépy (1544), por lo que recibió el hábito de la orden de Alcántara. Además, también obtuvo las órdenes militares de Santiago y Calatrava. Este dato podría explicar el hecho de que el donante de la tabla de Aizarna aparezca junto a la figura de Santiago Matamoros. Fue asesinado en el año 1547 por un grupo de luteranos tras cruzar el río Elba en la localidad de Torgau (Sajonia).

Alonso de Idiáquez fue un hombre de su tiempo, tal y como lo demuestra la estrecha relación que mantuvo con el escritor renacentista valenciano Luis Vives, quien le dedicó el trabajo que lleva por título *De conscribendis epistolis*. Además, fundó el convento de San Telmo (Dominicos) de San Sebastián, obra que se inició en 1531 con la intención de servir como lugar de enterramiento para los Idiáquez-Olazábal. Un contrato fechado en 1546 nos pone nuevamente a don Alonso en relación con el círculo de Flandes, ya que allí se suscribió el acuerdo entre los apoderados de Don Alonso y el arquitecto y escultor flamenco Cornelis Floris de Vriendt para la ejecución del Retablo Mayor del convento dominico²⁸². Desgraciadamente esta obra se perdió tras el asalto y posterior incendio que propiciaron las tropas inglesas y portuguesas el 31 de agosto de 1831 en San Sebastián.

Así pues, todo parece apuntar a que la tabla de Aizarna fue una obra de encargo realizada para el matrimonio Idiáquez-Olazábal. En ese caso, nos hallaríamos ante un tríptico

280 -Zabala, Federico, "Los Idiáquez de Tolosa y San Sebastian", *BRSVP* III, 3/3, (1947), pp. 390-397.

281 -Pérez-Mínguez, Fidel, "Don Juan de Idiáquez. Embajador y Consejero de Felipe II (1514-1614)", *Révue Internationale des Études Basques*, 4/25, (1931), pp. 485-523.

282 -Urrutia Ugarte, Eduardo de, "Biografía. Alfonso de Idiáquez", *Euskalerraren Alde*, 13/240 (1923), pp. 464-465.

en el que al menos uno de los donantes (Don Alonso de Idiáquez) se hizo representar arrodillado en oración en el reverso de la tabla izquierda. Sus tareas como diplomático y comisionado de Carlos V, sus contratos con artistas flamencos e incluso su fallecimiento en tierras sajonas, son datos que nos posibilitan suponer que pudo haber encargado personalmente la tabla en Amberes y haber “posado” en cierto modo para el artista.



Reverso del lateral izquierdo de la tabla de Aizarna

De hecho, si se observan con detenimiento las representaciones que se conservan en el Museo San Telmo de los dos bultos yacentes del lecho sepulcral que se hicieron construir Don Alonso y Doña Gracia, se puede advertir el gran parecido que tiene con la figura del donante de la tabla de Aizarna, lo que podría demostrar que en cierto modo se trató de una obra encargada “in situ” en el taller que tenía el artista en la ciudad de Amberes.

El hecho de que en dicha tabla se representase el comienzo de la partitura polifónica “Doulce mémoire”, a tenor de las fechas en las que nos estamos moviendo, hace que tengamos que plantearnos hasta qué punto el artista no hizo sino uso de una obra musical que estaba de actualidad o que simplemente habría gozado de cierta popularidad en los Países Bajos. En todo caso, el texto de la canción, aunque no aparezca representado por motivos obvios en la tabla, hace alusión a la vanidad y fugacidad de la vida, por lo que su inclusión en este tríptico podría tener su significado habida cuenta de que se conocía de antemano que iba

a ser emplazado en una capilla privada. Además, no podemos pasar por alto la gran aceptación que tuvo esta canción no sólo en tierras flamencas, sino también en el resto de Europa, tal y como lo muestra el hecho de que sirviera como modelo para la composición de Misas de Orlando di Lasso o Cipriano de Rore así como un Magnificat de Clemens non Papa²⁸³. Pero sin lugar a dudas, su “éxito” a lo largo de todo el siglo XVI queda constatado por las numerosas ocasiones en que fue empleada como material musical para la elaboración de composiciones instrumentales. De hecho, George Houle, ha contabilizado hasta un total de treinta y seis arreglos diferentes a partir de la canción de Pierre Regnault, entre las que se incluyen piezas para teclado, tablaturas para laúd, arreglos para viola de gamba, así como dúos y tríos para distintas combinaciones de voces e instrumentos²⁸⁴. Además, podemos comprobar cómo su influencia también se dejó notar en España, donde sirvió como tema para las “Recercadas sobre la canción *Doulce memoire* de Sandrin” para viola de gamba de Diego de Ortiz publicada en su “Tratado de Glosas” (Roma, 1553) o en la “Glossa sobre douce mémoire” de Hernando de Cabeçón publicada en “Obras de musica para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabeçon. Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabeçon” (Madrid, 1578) por citar tan sólo dos ejemplos²⁸⁵.



Bultos yacentes en el Museo de San Telmo
Donostia-San Sebastián

La presencia de una partitura musical, así como el laúd que parece acompañar al coro angélico, parece estar haciendo referencia a la erudición y al estatus social de Don Alonso de

283 -Dobbins, Frank, "Doulce memoire: A study of the parody chanson", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 96 (1969), pp. 85-101.

284 -Houle, George, *Doulce memoire: A study in performance practice*, Indiana University Press, 1990.

285 -Espinosa, Alma, "Early Spanish Keyboard Music", ed. by Barry Ife and Roy Truby, Notes, [ser.2]:45:4 (1989:June) p.843.

Idiáquez. Además, siguiendo con las ideas contrarreformistas a las que nos referíamos más arriba, es evidente que la presencia de la partitura de “Doulce mémoire” y el tañedor de laúd, estuvieran proponiendo una ambientación sonora más cercana a la mitad del siglo XVI que a la época en la que se desarrolla la escena²⁸⁶.

Desgraciadamente, la mayor parte de la producción pictórica de temática religiosa de Pieter Aertsen que se conservaba en las iglesias de su ciudad natal, Ámsterdam, fueron destruidas coincidiendo con las acciones iconoclastas que se produjeron en torno a la mitad del siglo XVI. Sabemos que en 1550 huyendo de Ámsterdam se instaló en Amberes, donde adquirió una casa tras convertirse al protestantismo. Es precisamente en 1566 cuando la destrucción de imágenes religiosas se dio también en la ciudad de Amberes, lo que se conoce como la *Beeldenstorm* (la tormenta de las estatuas). En ninguna de las pinturas de temática religiosa que se han conservado de P. Aertsen, aparece alguna referencia directa o indirecta a la música. Muy diferente sin embargo es la recreación sonora que nos ofrece en la escena profana de la “Danza del huevo” (óleo sobre tabla, Rijksmuseum de Amsterdam, 1552), en donde de forma explícita se nos muestra una danza popular acompañada por el sonido de una gaita. Así, la tabla de Aizarna se convertiría en una de las pocas obras que se conservan de temática religiosa de este pintor, junto con las que se exponen en las salas del Rijksmuseum de Amsterdam o el Ermitage de San Petersburgo²⁸⁷.

Pero además, este tríptico tiene un valor añadido, ya que nos encontramos ante un claro ejemplo en donde se pone de relieve la fascinación por el detalle así como el uso del simbolismo que, en lo que a nuestros intereses se refiere, viene señalado por la aparición de la partitura que sostiene el coro angélico.

En 1604 el pintor e historiador Karel von Mander publicó el conocido “*Schilder-boeck*” (libro del pintor), en donde se recogía la vida y obra de más de doscientos cincuenta pintores, entre los que aparece Pieter Aertsen. Al referirse a la obra de temática religiosa de este pintor señaló que: “el espectador olvida el sentido espiritual de la composición, ya que el pintor da demasiada ventaja a otros objetos que seducen por sí mismos”. Salvando las distancias podríamos encontrarnos en el caso que nos ocupa con un caso similar, si bien, en esta ocasión, el autor de la tabla de Aizarna nos presenta un mensaje en un lenguaje que sólo unos pocos serían capaces de reconocer. No tenemos datos que nos permitan afirmar si el pintor de la tabla, e incluso su comitente, Alonso de Idiáquez, tenían conocimientos musicales, pero la presencia de la partitura, así como la disposición de sus cuatro voces en el mismo pliego parecen apuntar en ese sentido. Tanto el artista como su comitente eran lo que hoy conocemos como hombres del renacimiento, por lo que ambos podrían disponer siquiera de algunos fundamentos básicos de la cultura musical. Esto explicaría que en esta ocasión hiciera empleo de una conocida melodía de comienzos del siglo XVI de carácter eminentemente profano dentro de una escena religiosa. El grado de precisión a la hora de transcribir las notas de las

286 Lafuente Ferrari, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Akal, Madrid, 1987, pp. 37-39.

287 -“La adoración de los Reyes” (1560), óleo sobre tabla, Rijksmuseum Amsterdam y “Los apóstoles Pedro y Juan predicando” (1555) óleo sobre tabla, Ermitage, San Petersburgo. “Cristo en la casa de Marta y María” (1553), óleo sobre tabla, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

distintas voces remarcan la intencionalidad a la que antes nos referíamos al intentar acercar este tipo de escenas a la época en la que se realizó la tabla, del mismo modo que se afana en pintar a la joven que en primer plano lava las ropas del nacimiento o a los pastores con vestimentas que corresponden a la primera mitad del siglo XVI en los Países Bajos. Como se puede observar en obras realizadas con posterioridad a las fechas en las que hemos señalado para la tabla de Aizarna, ese gusto por el detalle que tiene Aertsen, al igual que otras muchas pinturas de la conocida como escuela flamenca, llegará a ofrecer como resultado que los temas bíblicos pasaran a un segundo plano, mientras que los detalles o accesorios que tenían como función la de ambientar o recrear los espacios se situasen en un primer plano. Es por esto por lo que se le considera como uno de los artistas que elevarían la categoría del bodegón al grado de especialidad artística e inspirando a artistas como Velázquez²⁸⁸.

La representación de partituras en obras de arte ya había sido estudiada en su día por Volker Scherliess, quien puso en evidencia la representación de partituras musicales en varias obras del renacimiento italiano²⁸⁹. Este trabajo tendría su continuidad con los estudios de H. Colin Slim y Thomas Tolley, quienes abordaron ya el tema tratando de demostrar que algunas de esas partituras se referían a música real, hasta el punto de llegar a transcribir distintas partituras representadas en pinturas del siglo XVI²⁹⁰. En esta línea se han ido produciendo otros descubrimientos que han sido objeto de su estudio y posterior transcripción y que en gran manera guardan una gran similitud con lo que ya hemos apuntado en relación a la representación de la partitura en la tabla de Aizarna. Así, los trabajos de Camiz y Ziino en relación a la representación de la música en obras de Caravaggio, revelaron que en “El tañedor de laúd” (1596), obra de la que se conservan dos versiones: una en el Museo Hermitage de San Petersburgo y otra en el Museo Metropolitano de Nueva York, presentan cada una de ellas partituras diferentes. En el primer caso se reproducen cuatro madrigales de Arcadelt, mientras que en el segundo se representan sendas piezas vocales de Francesco Layolle y Giachetto Berchem. En el primer caso además se llegó incluso a identificar la edición en la que se había basado el pintor²⁹¹. De igual modo, advirtieron que en el “Descanso en la huída a Egipto” (1596), conservado en el Museo Galleria Doria de Roma, se representa también una partitura que los autores han identificado como parte de un motete mariano de Noël Bauldewijn. En este

288 -Es posible que conociera alguna de sus obras a partir de las que llevaron los comerciantes flamencos a Sevilla, como la que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, “La Asunción de la Virgen”, considerado como un “bodegón a lo divino” atribuido a Pieter Aertsen (1560).

289 -Scherliess, Volker, *Musikalische Noten auf Kunstwerkem der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Hamburg, 1972.

290 -Slim, Colin, *Painting music in the sixteenth Century: seáis in iconography*, Ashgate, Aldershots Hants, Burlington, 2002.

-Tolley, Thomas, “Painting the Cannon’s Roar: Music, the Visual Arts and the Rise o fan attentive Public in the Age of Haydn, c. 1750 to c. 1810”, *Music in Art*, 27 (2002), pp. 169-173.

291 -Camiz Franca, “Due quadri musicali di scuola caravaggesca”, *Musica e filologia*, (1983) pp. 99–105.

-Camiz Franca; Ziino Agostino, “Caravaggio: Aspetti musicali e committenza” *Studi Musicali* 12, (1983), pp. 67–83.

sentido es necesario recordar que los historiadores del arte han señalado las notables influencias artísticas que Caravaggio recibió de la producción pictórica de Aertsen. De hecho, podemos advertir ciertas similitudes en cuanto a la composición de la escena se refiere y la que se reproduce en la tabla de Aizarna.

En esta misma línea se han sumado más recientemente los trabajos realizados por el grupo de iconografía musical de la Universidad Complutense de Madrid sobre la representación visual de la música y la danza en las obras que se exhiben en el Museo del Prado²⁹². En el trabajo "ImágenesMusica", se presenta un apartado en torno a "El sonido de la pintura en el Museo del Prado" (Cristina Bordas) en el que se trata de identificar las representaciones de música real legible para posteriormente llevar a cabo la grabación sonora de su interpretación²⁹³. En concreto se ha abordado el estudio de seis obras pictóricas de las que se han realizado un total de siete grabaciones sonoras. De todas ellas destacamos por su similitud y por las fechas en las que se data la producción de Aertsen, el "Canon a cuatro voces" de Adrian Willaert (Chy boyt et ne reboyt) que se representa en "La bacanal de los Andrios" de Tiziano (1526), así como los dos cánones legibles que aparecen en "El oído" de Brueghel "El Viejo" y Pedro Pablo Rubens, que se han identificado como "Beati qui audiunt" y "Auditu i meo", ambos de autor desconocido²⁹⁴.

A diferencia de lo que nos encontramos en la tabla conservada en Aizarna, en todos los casos que se han estudiado hasta la fecha en los que se ha representado una partitura polifónica en una obra de arte, la forma más empleada por los pintores ha sido la del canon y, en aquellas otras como en los madrigales de Arcadelt o el motete de Bauldewijn, el artista únicamente nos ha presentado una de las voces que, por otra parte, era la forma en la que habitualmente se imprimían y se difundían las partituras. El caso de Aizarna es en cierto modo excepcional, ya que además del grado de precisión que muestra el artista hay que sumar el interés por dejar constancia de la obra a la que se estaba aludiendo; la presencia de las distintas melodías de cada una de las voces en un folio de formato apaisado así parece confirmarlo. Es decir, el artista no se limitó a copiar directamente de alguna de las impresiones que ya circulaban en torno a la década de 1530 a 1540 que, como es sabido, se imprimían separando cada una de las voces, sino que nos presenta una aparente partitura de atril o facistol, al mostrar en sentido inverso a la disposición del coro angélico las notas de las cuatro voces. En realidad, se trata de una alteración con respecto al formato de las partituras de "atril", ya que en los siglos XV y XVI las voces se distribuían entre los dos pliegos del manuscrito, situándose la primera y segunda voz en el lado izquierdo y la tercera y cuarta en el derecho, de tal modo que todos los miembros del coro pudieran leer sus respectivas voces. Pero, además,

292 -Bordas Ibáñez, Cristina y Rodríguez López, Isabel (eds.): IMAGENesMUSICA: Proyecto Iconografía Musical U.C.M. (DVD), AEDOM, Madrid, 2012.

293 -Acceso directo a la galería on line en: <http://www.museodelprado.es/investigacion/biblioteca/proyectos-de-investigacion/el-sonido-de-la-pintura-en-el-museo-del-prado/>

294 -Transcripción realizada por José Sierra Pérez (*Revista de Musicología*, 28/2, 2005, pp. 1158-1159).
Sierra Pérez, José: "Pintura sonora, la música escrita en el cuadro El Oído, de Jan Brueghel de Velours (1568-1625) y Pedro Pablo Rubens (1577-1640)", *Revista de Musicología*, 38/2 (2005), pp. 1135-1163.

a diferencia de los ejemplos señalados anteriormente, se trataría también del único ejemplo de estas características en el que se ha reproducido una partitura de música profana en una escena de temática religiosa que, por otro lado, sabemos que en ámbitos reducidos gozó de cierta aceptación y reconocimiento como para ser glosada para un gran número de instrumentos a lo largo del segundo tercio del siglo XVI. La funcionalidad que cumple la presencia de la chanson “Doulce mémoire” en esta tabla no aparece tan definida como los temas escogidos para decorar la música de “El oído”, por poner un ejemplo, sino que aquí podemos llegar a pensar que podría tratarse, como ya señalamos más arriba, de una alusión a la vanidad y a la fugacidad de la vida. Pero, no podemos pasar por alto el hecho de que la composición de la letra de esta famosa canción se atribuya al rey de Francia Francisco I, a quien conoció personalmente nuestro Alonso de Idiáquez cuando, enviado en calidad de comisionado de Carlos V, pactó las condiciones que posibilitaron el acuerdo conocido como Paz de Crépy (1544) entre el monarca francés y el emperador del Sacro Imperio²⁹⁵. Quizá como “recuerdo” de aquel acontecimiento histórico mandase que dicha partitura apareciera representada en el encargo pictórico realizado en tierras flamencas. Su objetivo final podría ser doble: por un lado, preservar una melodía de una chanson polifónica que se había convertido en un “hit” de comienzos del siglo XVI y, por otro, recordar aquel acontecimiento histórico en el que intervino en representación de la corona española.

De confirmarse estos datos, la iconografía musical se revela como una herramienta de inestimable ayuda para obras que, como la que aquí nos ocupa, son de dudosa adscripción y datación. En todo caso, estaríamos ante el primer documento polifónico conservado en el País Vasco.

El 16 de marzo de 2010 se publicó mediante un Decreto firmado por el Viceconsejero de Cultura, Juventud y Deportes del Gobierno Vasco, la declaración del tríptico de Aizarna como bien cultural calificado con la categoría de monumento, añadiendo una breve descripción de la tabla y siendo datada de ca. 1540.

2.5.4. Escenas iconográficas y motivos musicales

En el apartado dedicado a la presentación ordenada de los instrumentos musicales de esta colección, se vio la diversidad de tipologías existentes. Esta diversidad puede deberse a razones musicales —el variado *instrumentarium* reflejado en la iconografía correspondería a un igualmente variado *instrumentarium* contemporáneo de las piezas conservadas— a razones históricas —la variada selección de instrumentos correspondería a determinadas opciones voluntarias por parte de los artistas o a su sistema de trabajo — o simplemente a causas fortuitas— la conservación de ciertas piezas en gran parte debida al azar. Para decidir entre estas posibles razones que explicarían la configuración tipológica de este catálogo colección, es necesario dirigir la atención ahora hacia las escenas en las que los elementos musicales

²⁹⁵ -En el transcurso de esta investigación pudimos comprobar que el texto de este poema atribuido a Francisco I se empleó también en una Chanson a dos voces compuesta por Francesco de Layolle (1492-1540) publicada en *Le Parangon des chansons, quart livre* (Lyons, 1539). Igualmente, tenemos que señalar que Alberto de Ripa, músico de la corte de Francisco I, realizó una de las primeras tablaturas para laúd de “doulce memoire” (ca. 1550).

encuentran su asiento. Ellas pueden justificar la presencia de tales o cuales tipos instrumentales, de tales o cuales agrupaciones, o de tales o cuales posiciones, etc, y será necesario, por tanto, conocer su historia, sus características y sus vinculaciones con el hecho musical para valorar, finalmente, el grado en que la iconografía puede mostrar un panorama completo y fiel de la realidad sonora contemporánea de las imágenes.

Es lo que se procede a hacer a continuación, estudiando los resultados generales del campo de la base de datos que identifica las escenas o temas. La clasificación temática de las imágenes es una de las tareas más complicadas en una investigación iconográfica, como se puede deducir de la existencia de numerosos procedimientos aceptados. El primer problema, y quizás el más grave, es el que se refiere a la definición misma de lo que es "una escena", sobre todo cuando se trata de obras de arte en las que existe un programa general, del que aparecen diversas partes todas interrelacionadas entre sí. Por ejemplo, el tímpano de la Iglesia Santa María de los Reyes de Laguardia/Biasteri, en Álava. En estos casos, es fácil confundir "programa" con "escena". En otros casos, por el contrario, casi cada personaje —y, en nuestro caso, cada músico— podría ser estudiado por separado, como, por ejemplo, los ángeles músicos que forman parte lo que tanto podría ser un "concierto angélico", si se colocan los límites de la escena en esa escala, como una "coronación de la Virgen con ángeles músicos", por ejemplo.

Otros problemas habituales y, de difícil solución, son los que se refieren a la representación de diversos instrumentos incorporados como elementos marginales u ornamentales de ciertas escenas, con una finalidad, en muchos de los casos simbólica o meramente ornamental. Es el caso de escenas en las que aparece la figura de San Andrés y en el fondo de la escena o en los laterales del marco que la encuadra, se presenta un 'arpa', por ejemplo, que no tiene en principio ninguna vinculación con el santo.

De todos modos, sean cuales sean las problemáticas particulares en este apartado, su estudio no es eludible, toda vez que será decisivo a la hora de comprobar la asociación entre determinados instrumentos musicales y determinadas escenas. De hecho, este apartado es el que más contundentemente plantea el problema del grado de coherencia entre las prácticas musicales contemporáneas a las imágenes y lo representado en éstas. Como se verá a continuación, la distribución de los instrumentos en diferentes escenas tiende a una cierta uniformidad para cada una de ellas, lo que llevará a concluir, al menos en un primer momento, que el uso de los instrumentos parece estar ligado más al momento reflejado en la imagen que al ejercicio musical real. Dicho de otro modo, que la elección de uno u otro instrumento depende más de cuestiones de convención y retórica de la imagen que de praxis musical.

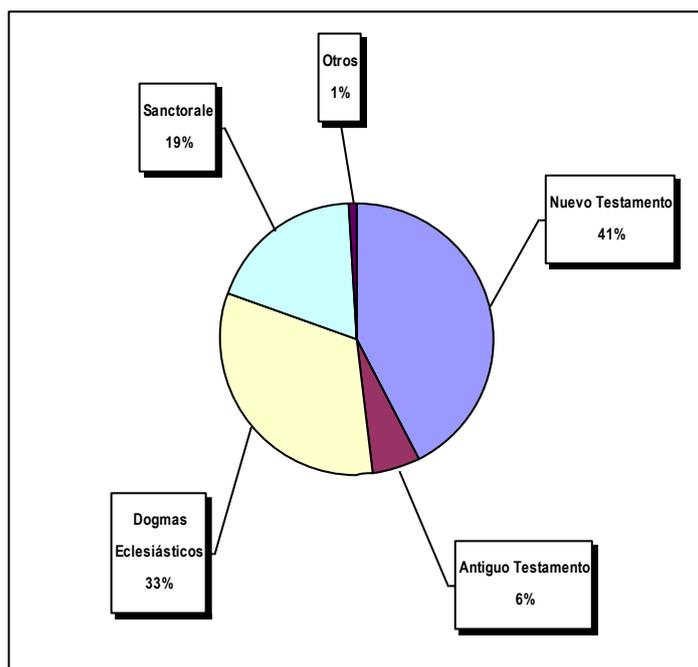
Afortunadamente, en el catálogo de iconografía musical en el País Vasco, la temática sigue unas pautas muy fácilmente reconocibles, y su variedad encaja perfectamente con los criterios conocidos por los historiadores del arte y musicólogos. Así, se observa enseguida que las escenas que contienen los elementos musicales de este trabajo son tanto religiosas como profanas, alcanzando un total de treinta y dos temáticas diferentes, según nuestra clasificación. De entre ellas, predominan las escenas religiosas sobre las profanas, como es lógico suponer

dado el marco cronológico y geográfico del catálogo. Efectivamente, el arte medieval conservado en la C.A.P.V. es fundamentalmente religioso, y aún el que podríamos calificar como "renacentista" estuvo también principalmente destinado a cumplir funciones del mismo tipo. La proporción exacta entre uno y otro tipo de escenas nos ofrece unos datos que no dejan lugar a dudas, contabilizándose un 72% de escenas de tema religioso frente a un 28% de tema profano.

En el cuadro que se presenta a continuación se puede observar una lista de las escenas religiosas en que se ha agrupado el material que forma parte de esta colección iconográfica.

ESCENAS RELIGIOSAS	N.º LOCALIZACIONES
Adoración de los pastores	23
Ángeles músicos	88
Anunciación	15
Anuncio a los pastores	12
Árbol de Jesé	3
Asunción	15
Bautismo de Jesús	2
Camino del Calvario	40
Coronación de la Virgen	32
Cristo en Majestad	2
David	20
Glorificación de la Virgen	3
Juicio Final	11
La Virgen amamantando al Niño	1
Las bodas de Caná	5
Monjes músicos	3
Natividad	4
Padre Eterno	5
Prendimiento	6
Presentación de Jesús en el Templo	5
Psicostasia o el peso de las almas	1
Resurrección	14
Reyes y Ancianos del Apocalipsis	8
Sagrada Familia	1
San Agustín	23
San Ambrosio	7
San Ambrosio y San Gregorio	1
San Andrés	6
San Antonio Abad	21
San Blas	1
San Cristóbal	1
San Esteban	1
San Felipe Neri	1
San Gregorio	4
San Jerónimo	6
San Jorge	1
San Miguel	3
San Pedro	2
Santa Águeda	1
Santa Bárbara	1
Santa Cecilia	2
Santiago	1
Santiago en Clavijo	1
Santiago peregrino	1
Trinidad	10
Virgen con el Niño	42
Visitación	2

La mayor parte de los temas religiosos se refieren a algún contenido del Nuevo Testamento, en una proporción de 3 a 1 respecto a los del Antiguo, pero también aparecen otros temas desarrollados posteriormente. Ateniéndonos a las fuentes literarias en que se basan las imágenes, se han clasificado estas escenas en cinco grandes grupos: temas pertenecientes al Antiguo Testamento, temas del Nuevo Testamento, temas del Santoral (ordenados según las categorías teológico-litúrgicas de los <<evangelistas>>, <<apóstoles>>, <<mártires>>, <<doctores o padres de la iglesia>> y <<confesores>>), temas que representan Dogmas Eclesiásticos, como la Trinidad o los ángeles músicos, y Otros.



Frente a esta diversidad de escenas pertenecientes al ámbito religioso, las representaciones musicales que se hallan en escenas profanas son, como ya se indicaba anteriormente casi el 30 % del total, pero, sin embargo, los temas son menos variados que los pertenecientes al apartado anterior. Así, por ejemplo, tal y como se verá en su apartado correspondiente, la mayor parte corresponde a elementos heráldicos en los que los instrumentos suelen funcionar como atributos, seguido por escenas de músicos, que en muchos casos aparecen en edificios religiosos, así como cortejos en los que también suelen representarse músicos. El resto de escenas lo comprenden: las escenas que han sido catalogadas como “fantásticas”, “grutescos” y “otras”.

2.5.4.1. Escenas religiosas

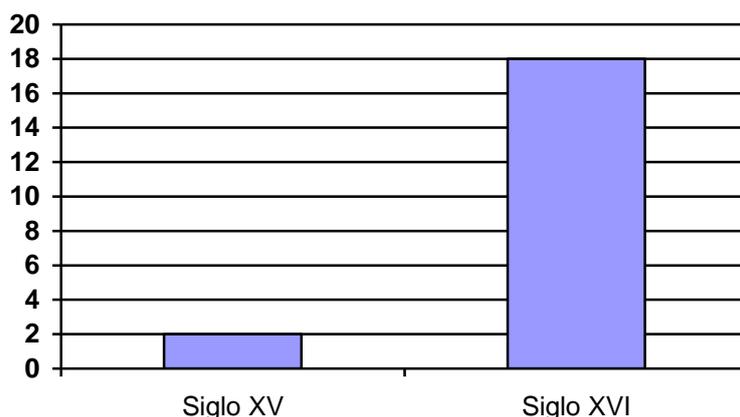
2.5.4.1.1. Escenas del Antiguo Testamento

Como se ha señalado anteriormente, el seis por ciento de los temas veterotestamentarios localizados corresponden en su totalidad a la representación del Rey David en su función de autor del libro de los Salmos, es decir, como poeta y músico. Tal y como se puede apreciar en el gráfico adjunto, con excepción de tres casos, todas las representaciones de este tema asocian la imagen del rey con un atributo distintivo que es, siempre, un cordófono, y generalmente, el arpa o instrumentos similares. En concreto, de las veinte representaciones localizadas se presenta con un 'arpa, enmarcada' en diecisiete especímenes. En los otros tres casos se trata de un 'arpa medieval', de una 'lira arte post-clásico' y de una 'viola medieval'. En el País Vasco, pues, no se representó al rey David nunca como alegoría de la Música, tocando un carillón, sino como rey instrumentista práctico.

REY DAVID. TIPOLOGÍA INSTRUMENTAL	PORCENTAJE
Arpa enmarcada	85%
Arpa medieval	5%
Lira, arte post-clásico	5%
Viola medieval y renacentista	5%

Datación de las representaciones del Rey David

Como se puede apreciar en el gráfico que se presenta a continuación, de las veinte representaciones que se han localizado del Rey David con su instrumento simbólico, tan sólo dos de ellas pertenecen al siglo XV, mientras que las restantes se datan todas en el siglo XVI. La introducción del tema davídico en la iconografía del País Vasco tendrá más que ver con el desarrollo de la teología de la Contrarreforma que con el uso del arpa, instrumento que, por otro lado, y como se vio en el capítulo 2.5.1.11.4., tiene también presencia en esta colección asociada a otras temáticas ya desde el siglo XII.



2.5.4.1.2. Escenas del Nuevo Testamento

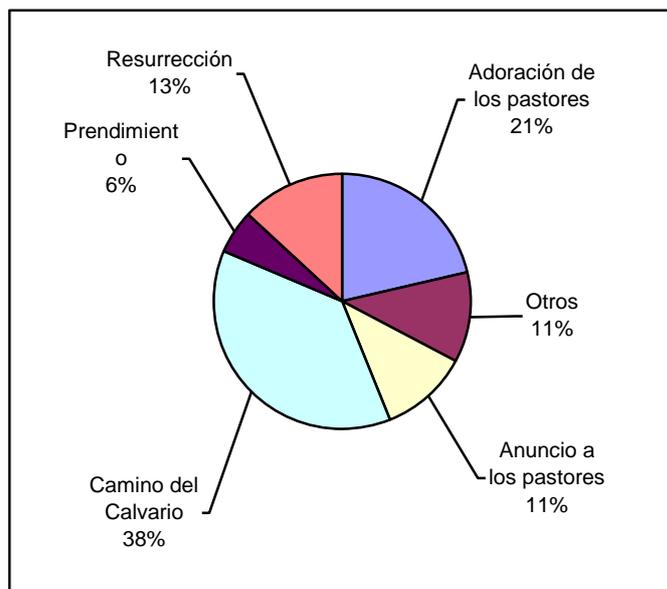
A diferencia de las representaciones relacionadas con temas del Antiguo Testamento, las que proceden del Nuevo Testamento son muy diversas. En líneas generales, sin embargo, la mayor parte de ellas se refiere fundamentalmente al único tema de la vida de Cristo, dividido en diferentes episodios que se encuentran en los cuatro evangelios sinópticos. Pero debido sobre todo a la devoción popular, la iconografía desarrolló ampliamente también los temas referidos a la vida de la Virgen. Es por esta razón por la que se puede apreciar que un porcentaje muy elevado de los casos estudiados se encuentra asociado al ciclo mariano: la Virgen con el Niño, la Visitación, la Anunciación, la Natividad y la Coronación y Asunción, que suponen el 54% del total de escenas de temática religiosa. De todas ellas, la escena en la que se ha localizado un mayor número de representaciones musicales es la de la Virgen con el Niño, con más de la mitad de todas las escenas pertenecientes al ciclo mariano.

Por esta razón, se ha definido un primer grupo de imágenes derivadas de temas novotestamentarios que serán denominadas a partir de ahora “del ciclo mariano”, y que suponen el 54%. En un segundo apartado se han incluido todas aquellas escenas que narran la vida de Cristo, desde su nacimiento hasta su muerte y resurrección. Es un grupo variado, pero también muy numeroso, llegando a contabilizar el 41% del total. Por último, se han considerado las escenas correspondientes al tema del Juicio Final, que, con once ejemplares, representan el 5% de todo este grupo desarrollado sobre temas del Nuevo Testamento.

De entre la variedad de temas que lo componen, en el grupo de las escenas del ciclo mariano (o “Vida de María”) destacan fundamentalmente tres: la Virgen con el Niño (52%), la Anunciación (19%) y la Asunción (19%), que representan el 90% del total del grupo. El diez por ciento restante está compuesto por escenas como la Virgen amamantando al Niño, con un caso, la Natividad con cuatro, la Sagrada Familia con una también y la Visitación con dos.

Las escenas de temática novotestamentaria que se han agrupado en el apartado de la Vida de Cristo ofrecen, como en el caso anterior, una gran diversidad de plasmaciones artísticas, en las que es posible recorrer los más señalados hechos cristológicos, desde su infancia hasta su muerte y resurrección. Como se puede observar en el siguiente gráfico, las

escenas asociadas a la vida de Cristo que presentan un mayor número de *ítems* son las pertenecientes al Camino del Calvario, con casi el cuarenta por ciento del total, seguida por la Adoración de los pastores y la Anunciación a los pastores. Además, con un número menos significativo que las anteriores, se ha localizado alguna representación de temática musical en escenas como: el Bautismo de Jesús con dos ítems recogidos, las Bodas de Caná con cinco, y la Presentación de Jesús en el Templo también con cinco representaciones. Y que aparecen incluidas en el gráfico que se ofrece a continuación en el apartado de “otros”.



Instrumentos representados en las escenas de la Vida de Cristo

Los principales temas musicales en las escenas de la Vida de Cristo son los pertenecientes a la Anunciación de los pastores, la Adoración de los pastores, el Prendimiento, la Resurrección y fundamentalmente, tal y como se estudiará más adelante, el Camino del Calvario (concretamente uno de los soldados que preside el cortejo). Cada uno de estos temas, con sus personajes característicos, está asociado con un instrumento o conjunto de instrumentos particular, de manera que cuando se analizan los resultados globales de todo el repertorio que constituye esta investigación, se tiene que considerar la posibilidad de que, muchas veces, la frecuencia de aparición de un instrumento se deba a la frecuencia de aparición de ese personaje o escena en particular. Por ejemplo, en la Anunciación a los pastores se puede comprobar como con casi el ochenta por ciento se hace representar a uno o varios de ellos haciendo sonar un aerófono ('gaita', 'chirimía' o 'flauta'), esto es, se puede apreciar la correspondencia entre una determinada tipología de instrumentos y uno de los personajes que aparecen en dicha escena. En la escena del Camino del Calvario el soldado que preside el cortejo o la comitiva aparece haciendo sonar un instrumento que normalmente responde a la misma tipología, en este caso es un aerófono del grupo de las "trompetas". A continuación, se estudian separadamente los resultados que ofrecen los diferentes instrumentos representados en las distintas escenas que configuran la Vida de Cristo.

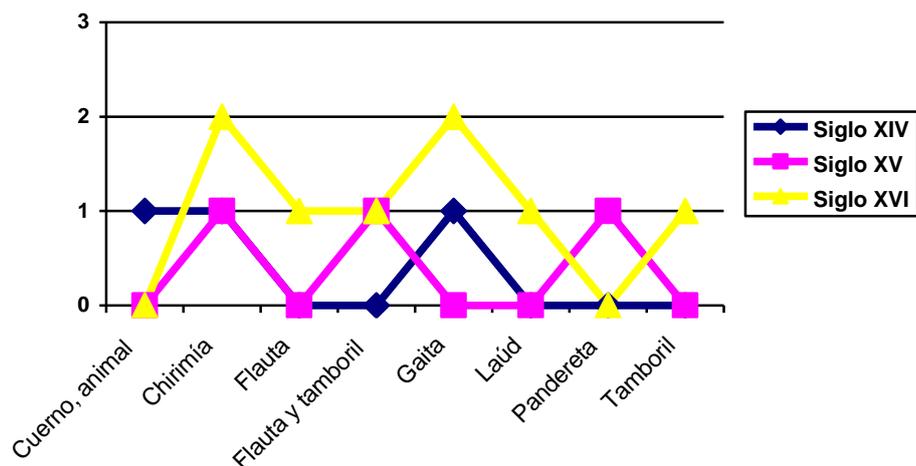
Instrumentos representados en la Anunciación a los pastores

Del mismo modo que se verá en el apartado dedicado a la escena de la Adoración de los pastores, la variedad del instrumentario musical representado en la escena de la Anunciación a los pastores es más amplia de lo que podría pensarse. Destacan, desde el punto de vista del número de ítems localizados, los ‘aerófonos’, con casi el 80% del total, y, entre ellos, la ‘chirimía’ y la ‘flauta’ acompañada o no del ‘tamboril’. Resulta significativa también la presencia de dos membranófonos: el ‘tamboril’ y la ‘pandereta’. De igual modo que en la Adoración de los pastores, la representación de la ‘gaita’ alcanza un porcentaje considerable en el repertorio del catálogo, con cuatro ejemplares localizados. Todos estos instrumentos son insuflados por los pastores, con excepción del ‘laúd’ que aparece representado en manos de un ángel músico en el óleo sobre tabla de la Capilla del duque de Granada, de la Parroquia de Santa María de la localidad de Aizarna (ver ficha nº 4). Esta inusual presencia del ‘laúd’ permitiría discutir si, en realidad, la escena corresponde a una Anunciación a los pastores, o si se trata de una “cita” del tema del concierto angélico dentro de esa Anunciación.

ESCENA DE LA ANUNCIACIÓN A LOS PASTORES	
INSTRUMENTOS	PORCENTAJE
Chirimía	30%
Gaita	21%
Flauta y tamboril	14%
Tamboril	7%
Laúd	7%
Pandereta	7%
Cuerno, animal	7%
Flauta	7%

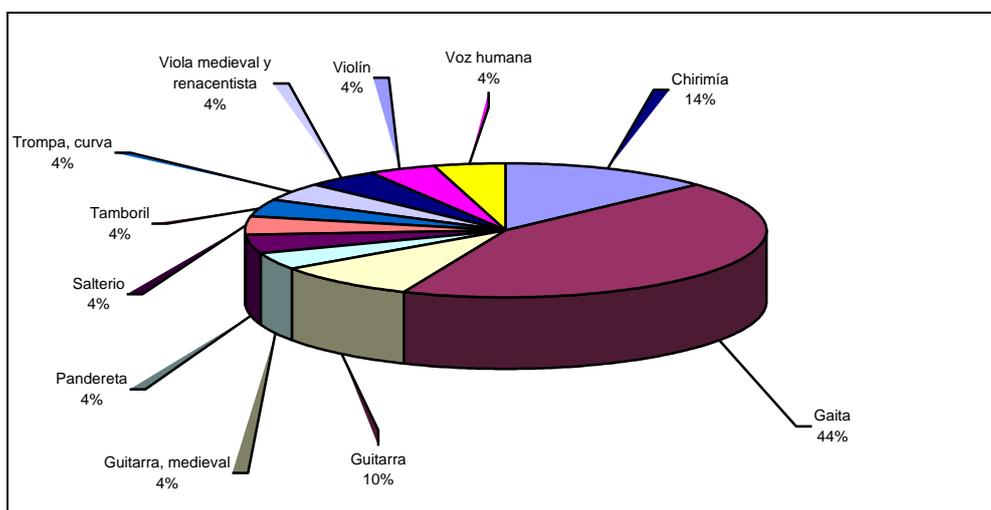
Datación de los instrumentos localizados en la escena de la Anunciación a los pastores

Como se puede apreciar en el gráfico que se adjunta a continuación, las primeras representaciones de la escena de la Anunciación a los pastores en las que aparece alguna representación iconográfico-musical, datan del siglo XIV, y corresponden al ‘cuerno, animal’, la ‘chirimía’ y la ‘gaita’. El resto de representaciones de instrumentos que se han localizado en dicha escena se representan todos ellos en el siglo XVI, con excepción de la ‘pandereta’ de la que se ha localizado un único ejemplar que data del siglo XV.



Instrumentos representados en la Adoración de los pastores

Los instrumentos representados en la escena de la Adoración de los pastores ofrecen una mayor diversidad desde el punto de vista organológico, ya que, se pueden encontrar en ella cordófonos friccionados y pulsados, aerófonos de doble lengüeta, membranófonos e incluso dos representaciones de la voz humana. El instrumento que aparece en un mayor número de ocasiones es la 'gaita', seguido, con bastante diferencia desde el punto de vista porcentual, por la 'chirimía'. Estos datos son congruentes con los que se observan en otras escenas de la Adoración de los pastores del arte occidental, en las que con bastante frecuencia uno o varios de los pastores que aparecen adorando al Niño hacen insuflar una gaita y/o una chirimía.



Datación de los instrumentos representados en la Adoración de los pastores

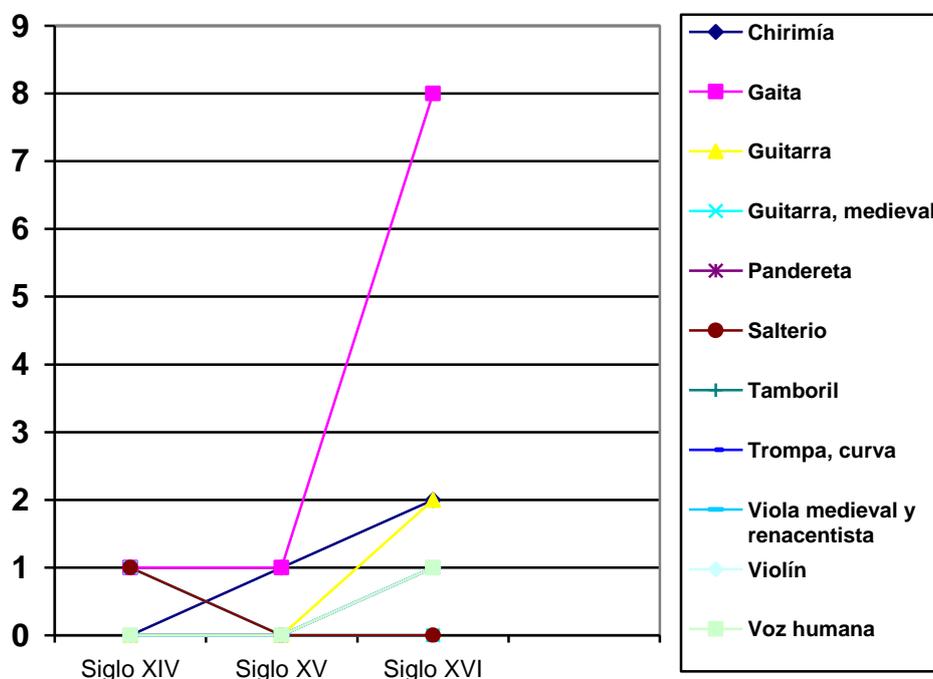
Como se puede observar en el gráfico que se adjunta a continuación, las primeras representaciones de instrumentos musicales localizadas en nuestro trabajo de campo formando parte de la escena de la Adoración de los pastores se datan en el siglo XIV. La 'gaita', además de ser el instrumento más frecuente en manos de estos pastores, es el único de todos que aparece de manera continuada en toda la cronología del tema, aunque, eso sí,

con un destacable "pico" en el siglo XVI. Esto nos lleva a concluir que es precisamente en ese siglo cuando la asociación entre pastor y gaita se confirma y difunde de manera generalizada en nuestro marco geográfico y cultural. Pues, efectivamente, aunque los porcentajes de su aparición separadamente por siglos son los siguientes:

	XIV	XV	XVI
Porcentaje de 'gaita' en manos de pastores en la escena de la Adoración	10 %	10 %	80 %

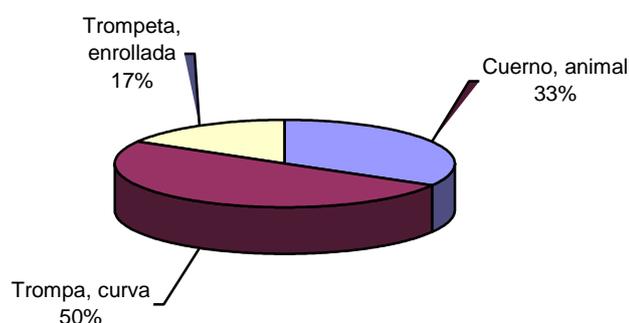
los casos correspondientes a los siglos XIV y XV, con instrumentos representados una sola vez, no alcanzan la suficiente consistencia cuantitativa como para contraponerse a las 8 veces en que aparece la gaita en el siglo XVI, siempre frente a otros instrumentos que aparecen sólo ocasionalmente una o dos veces.

El resto de los instrumentos que aparece en manos de los pastores, con excepción de la 'chirimía', se data en su gran mayoría sólo en el siglo XVI. Destaca también la presencia del 'salterio' y de la 'guitarra, medieval' con un único espécimen, datados ambos en el siglo XIV.



Instrumentos representados en la escena del Prendimiento de Jesús

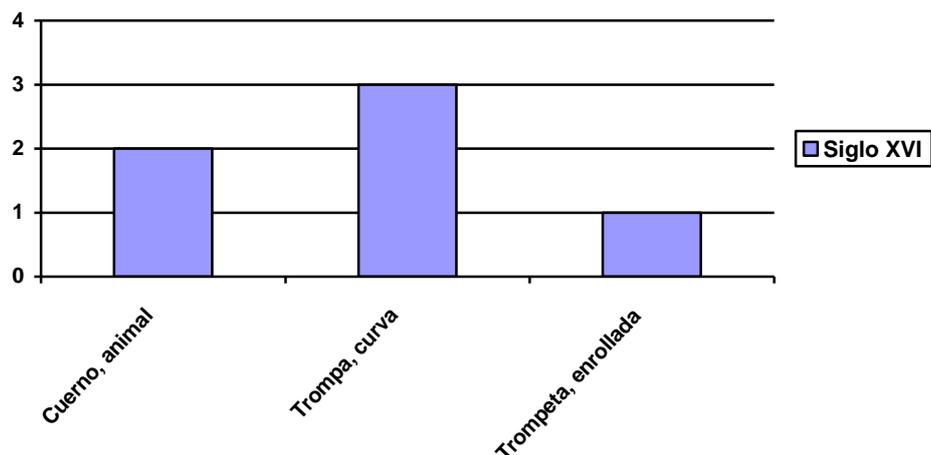
Los instrumentos musicales representados en la escena del Prendimiento de Cristo guardan grandes similitudes con los que se han encontrado en la escena del Camino del Calvario, lo que es lógico teniendo en cuenta la consecutividad temporal de ambas escenas. Esto llevará a pensar, una vez más, en que la aparición de un determinado instrumento parece estar más ligada a la composición o temática de la escena que a la pretensión de reflejar una práctica contemporánea. En este caso, concretamente, los instrumentos que aparecen son todos aerófonos, pertenecientes al grupo de las 'trompetas' [423.2], así como, dos ejemplares del 'cuerno, animal'. Se trata, pues, de instrumentos asociados al estamento militar y a los actos públicos, lo que es perfectamente congruente con el tema de la escena, pues en todos los casos, son insuflados por soldados que, para ser más verosímiles con la narración, llevan vestimentas al estilo romano, o bien forman parte de la comitiva que preside el cortejo en calidad de músicos.



De la tipología organológica presente en esta escena se puede deducir con facilidad que el sonido para los actos de justicia, como era un prendimiento, se realizaba con instrumentos de boquilla sin excepción.

Datación de los instrumentos representados en la escena del Prendimiento de Jesús

Todos los ejemplares incluidos en la escena del Prendimiento datan del siglo XVI. En realidad, no son muchas las escenas del Prendimiento que han sido localizadas a partir del trabajo de campo, con o sin representación iconográfico-musical, pero no deja de ser significativo el hecho de que todas daten del mismo siglo. En el gráfico que se presenta a continuación se puede observar la adscripción de todos los *ítems* localizados al siglo XVI, así como su porcentaje en función del tipo de instrumento representado.



Instrumentos representados en el Camino del Calvario

Los instrumentos que han sido localizados en las escenas correspondientes al Camino del Calvario presentan una relativa variedad, si se ponen en relación con otro tipo de escenas. Como se puede observar en el gráfico que adjuntamos a continuación, casi el noventa por ciento de los instrumentos representados en dicha escena pertenece al grupo de los aerófonos, destacando por su alto porcentaje la 'trompa, curva', con más del sesenta por ciento. El resto de instrumentos representados no presenta cantidades significativas, como es el caso de la 'campana enyugada', con un solo ítem o el 'tamboril', con dos especímenes localizados en la misma pieza. Los cuatro instrumentos que hemos catalogado como 'no identificables' son todos ellos aerófonos, pero a los que, debido al estado de conservación en el que se encontraban en el momento en el que realizamos nuestro trabajo de campo, resultó de todo punto imposible identificar, si bien, parece tratarse de instrumentos pertenecientes también al grupo de las 'trompas'.

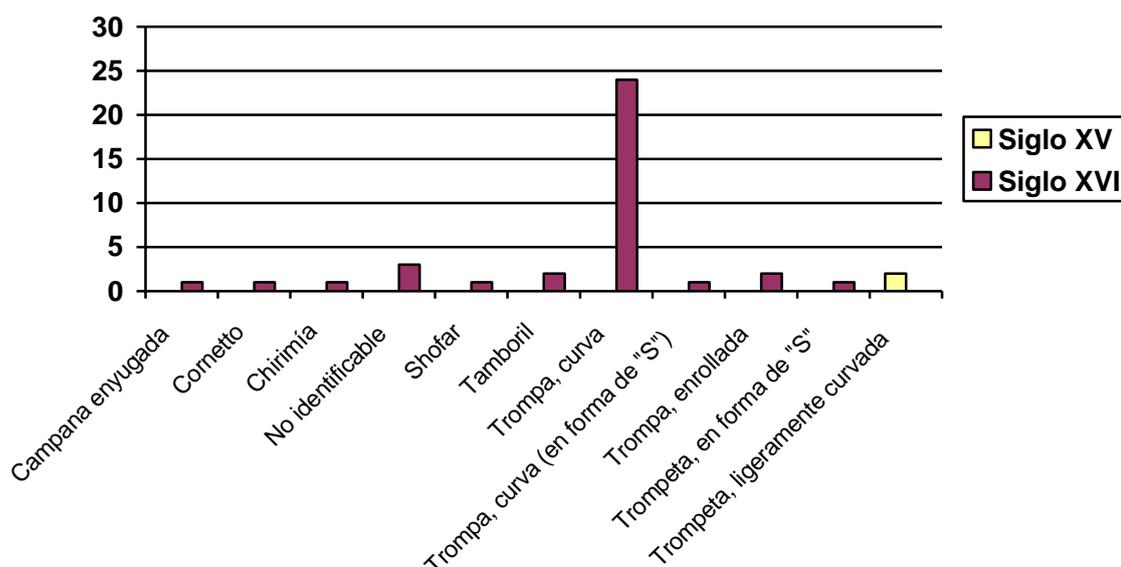
Escena del Camino del Calvario		
Instrumento	Grupo organológico	Porcentaje
Trompa, curva	Aerófono	61%
Trompa, enrollada	Aerófono	5%
Trompeta, ligeramente curvada	Aerófono	5%
Trompa curva (en forma de "S")	Aerófono	3%
Trompeta en forma de "S"	Aerófono	3%
Cornetto	Aerófono	3%
Chirimía	Aerófono	3%
Shofar	Aerófono	3%
Campana enyugada	Idiófono	3%
Tamboril	Membranófono	4%

No identificable		7%
------------------	--	----

Con el fin de apreciar mejor el sentido de este gráfico, es interesante agrupar los instrumentos que, aun siendo distintos, tengan importantes elementos en común. En este caso, parece evidente que la boquilla es el elemento común que engloba a la mayoría de los diferentes ejemplares. En concreto, su porcentaje asciende al 83 %, que puede incluso llegar al 90 % si contamos los posibles instrumentos del mismo grupo que quedan entre los "no identificables". Parece evidente, pues, que la ejecución de la condena de Jesús se entendía musicalmente como un acto de justicia pública, al que, por tanto, acompañaban preferentemente los instrumentos propios de todo protocolo oficial.

Datación de las representaciones de instrumentos musicales que se hallan en la escena del Camino del Calvario

Resulta poderosamente significativo el hecho de que, con excepción de dos representaciones de 'trompetas, ligeramente curvadas', el resto de instrumentos que aparecen asociados a la escena del Camino del Calvario daten del siglo XVI. Como se puede apreciar en el siguiente gráfico, no existe ninguna representación de instrumentos musicales en la escena del Camino del Calvario en las tres centurias anteriores, y los insignificantes ejemplos correspondientes al siglo XV nos permiten afirmar que la práctica totalidad del instrumentalario reflejado en las artes plásticas en el País Vasco en la escena del Camino del Calvario data del siglo XVI.



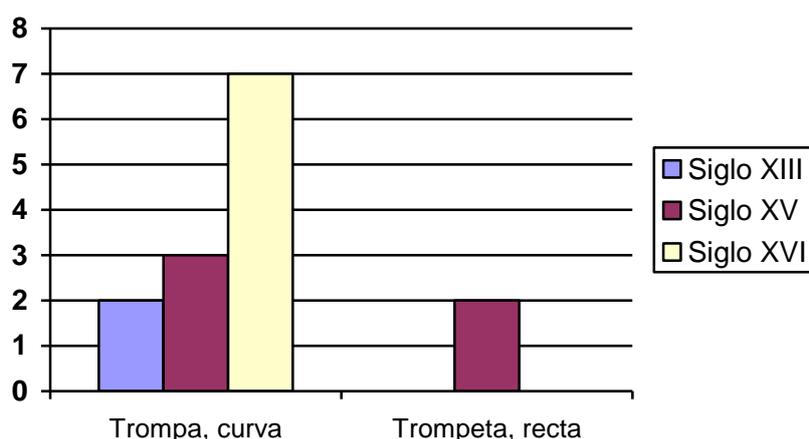
Instrumentos representados en la Resurrección

De las catorce representaciones de la escena de la Resurrección en las que se ha localizado algún tipo de instrumento musical, destaca, que todos ellos son aerófonos, y, más en particular, que todos ellos pertenecen al grupo de las trompetas (natural) [423.2]. Casi el noventa por ciento del total estudiado corresponde a la ‘trompa, curva’ (86%), y el resto, con dos ejemplares localizados, son representaciones de la ‘trompeta, recta’ (14%). Todos ellos son insuflados por ángeles y *putti* o amorcillos, salvo dos casos en los que el instrumentista es un centauro y un personaje fantástico.

Esta uniformidad en la tipología instrumental asociada a esta escena tendrá que ver, además de con una tradición gráfica, con el significado que ese tipo de instrumentos tenía para los contemporáneos. A su vez, esto permitirá entender la forma en que se trataba de presentar la escena, puesto que unos instrumentos tan claramente marcados por su significación y con una presencia tan uniforme, por fuerza aportan a la imagen el matiz que les define. En este caso, sin duda, le aportan la idea de majestad que va implícita en el hecho de que los instrumentos de boquilla eran atributo sólo de los más elevados dignatarios. El Cristo que resucita es, pues, un Cristo rey.

Datación de los instrumentos musicales representados en la escena de la Resurrección

Como en otros casos que se han expuesto, el mayor porcentaje de representaciones musicales que aparecen en la escena de la Resurrección corresponde al siglo XVI, lo cual corresponde bien con la evolución histórica de los temas iconográficos en el arte cristiano. Como se puede apreciar en el gráfico adjunto, se produce una gradación ascendente desde el siglo XIII hasta el siglo XVI, sobre todo si se consideran estos instrumentos de forma global.



Instrumentos representados en el Ciclo Mariano

Las escenas pertenecientes al ciclo mariano son, como ya se mencionaba anteriormente, la Virgen con el Niño, la Anunciación y la Asunción, que alcanzan el noventa por ciento, formando parte del diez por ciento restante escenas como: la Virgen amamantando al Niño (que bien pudiera ser incluida en la escena de la Virgen con el Niño), la Natividad, la Sagrada Familia y la Visitación. La mayoría se concentran en una cronología muy determinada, que

abarca los siglos XV y XVI, con apenas ejemplares en el siglo XIV, y ninguno en los siglos anteriores. Esto debería ligarse tanto a la pastoral religiosa, que impulsó estas imágenes más cercanas y favorables a su contemplación devocional en las fases finales de la Edad Media, y sobre todo, en el espíritu de la Contrarreforma, como al propio desarrollo económico del clero vasco, que hasta esas mismas épocas manifestó una notable pobreza, justificativa de la concentración de su iconografía en los temas centrales del dogma (es decir, los cristológicos). Es en el siglo XVI cuando se llevan a la práctica los preceptos del Concilio de Trento en las formas artísticas, de los que se derivan dos fines principales; el primero, reafirmar la doctrina de la Iglesia para combatir la tendencia iconoclasta de la reforma; el segundo, canalizar la imagería en los templos, evitando los abusos de la superstición popular y las libertades del artista en el Renacimiento²⁹⁶. Efectivamente, en estas etapas finales del medioevo y durante la alta época moderna, la iglesia se concentró en una lucha contra la superficial cristianización del País Vasco que requirió no sólo más imágenes, sino, sobre todo, más imágenes comprensibles por el pueblo, y las imágenes marianas se encuentran en esa situación, con sus elementos maternales, protectores, y hasta sentimentales²⁹⁷.

Este tipo de escenas, centrado en los aspectos más emotivos de la religión, al tener una gran fortuna en las devociones populares tuvo muchas oportunidades de desarrollarse gráficamente. Esto afecta no sólo a la cantidad de imágenes marianas que se pueden localizar (entre los temas novotestamentarios de esta colección, se recogen un 54 % de imágenes marianas frente a un 41 % de temática cristológica), sino también a su riqueza iconográfico-musical, que es notablemente mayor que la de los temas que se han visto hasta aquí a pesar de que, desde el punto de vista formal, las imágenes marianas tienden mucho más a su serialización.

A continuación, se procede a estudiar los instrumentos representados en cada una de las escenas señaladas anteriormente, manteniendo la ordenación con que se presenta en las Sagradas Escrituras así como en los evangelios apócrifos.

Instrumentos representados en la escena de la Anunciación

Como podemos apreciar en la tabla que se adjunta más abajo, el número de instrumentos que aparecen asociados a esta escena es también bastante variado, destacando, en cuanto a su porcentaje se refiere, el 'arpa enmarcada' y la 'trompa, curva' con casi un veinte por ciento respectivamente. También se ha localizado un número considerable de representaciones del 'laúd' con dos ítems conservados. El resto de instrumentos aparece en cantidades poco significativas, pero en revancha, representa muchos tipos diferentes. Los instrumentistas que aparecen representados en la escena de la Asunción portando o tañendo algún instrumento musical son en todos los casos ángeles músicos, excepto un caso en el que

296 -Castañer López, Xesqui, *Mito y Religión en la plástica alavesa (1450-1650)*, Diputación Foral de Álava – Arabako Foru Aldundia, Vitoria, 1989, p.105.

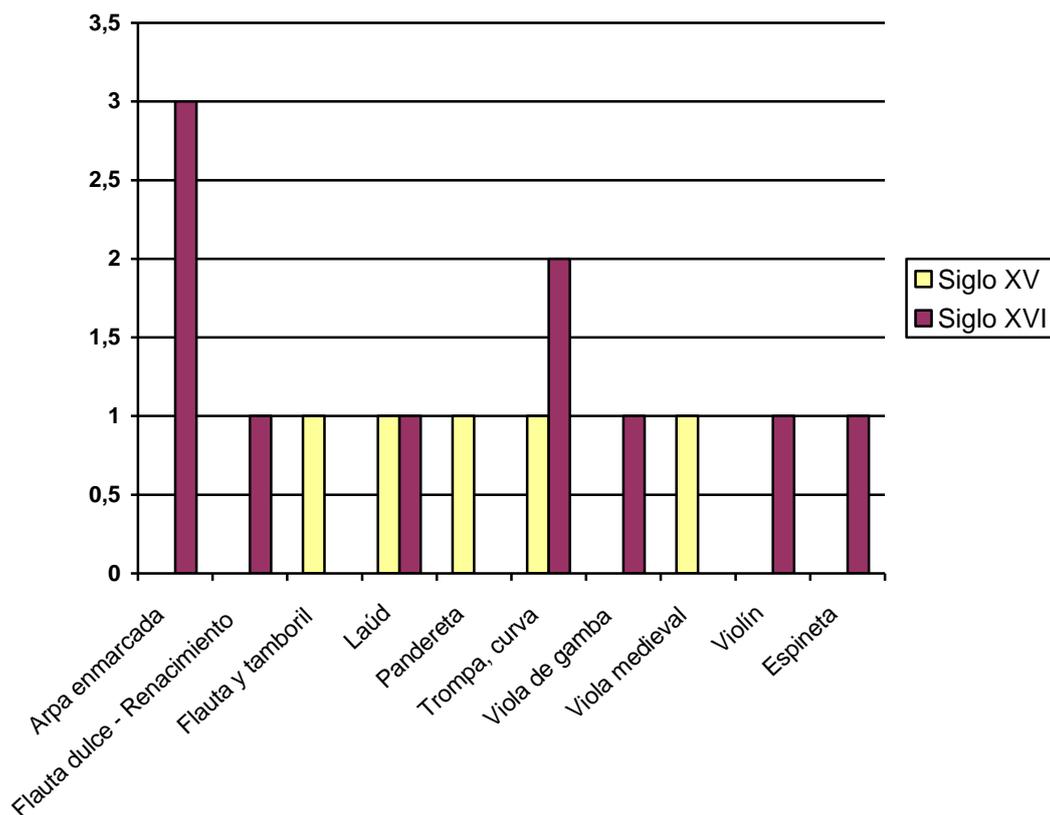
297 -Mañaricúa, André Eliseo de., "La cristianización del País Vasco" en *Historia del Pueblo Vasco*, 1, San Sebastián, (1963), p. 51.

se presenta el Rey David tañendo el 'arpa enmarcada', y dos atlantes insuflado 'trompas, curvas' en el hoy desaparecido Convento de San Francisco de Vitoria-Gasteiz. Ver ficha 580.

INSTRUMENTOS MUSICALES REPRESENTADOS EN LA ESCENA DE LA ANUNCIACIÓN	
INSTRUMENTOS	PORCENTAJE
Trompa, curva	19%
Arpa enmarcada	19%
Laúd	13%
Viola de gamba	7%
Viola medieval	7%
Violín	7%
Espineta	7%
Flauta dulce-Renacimiento	7%
Flauta y tamboril	7%

Datación de las escenas de la Anunciación en las que aparecen representaciones iconográfico-musicales

Como se puede apreciar en el gráfico que se presenta a continuación, las primeras representaciones de la escena de la Anunciación con material iconográfico-musical datan del siglo XV, y son tan sólo cinco especímenes. Más numeroso es el instrumental representado a lo largo del siglo XVI, con casi el setenta por ciento del total de las escenas de la Anunciación pertenecientes al ciclo mariano.



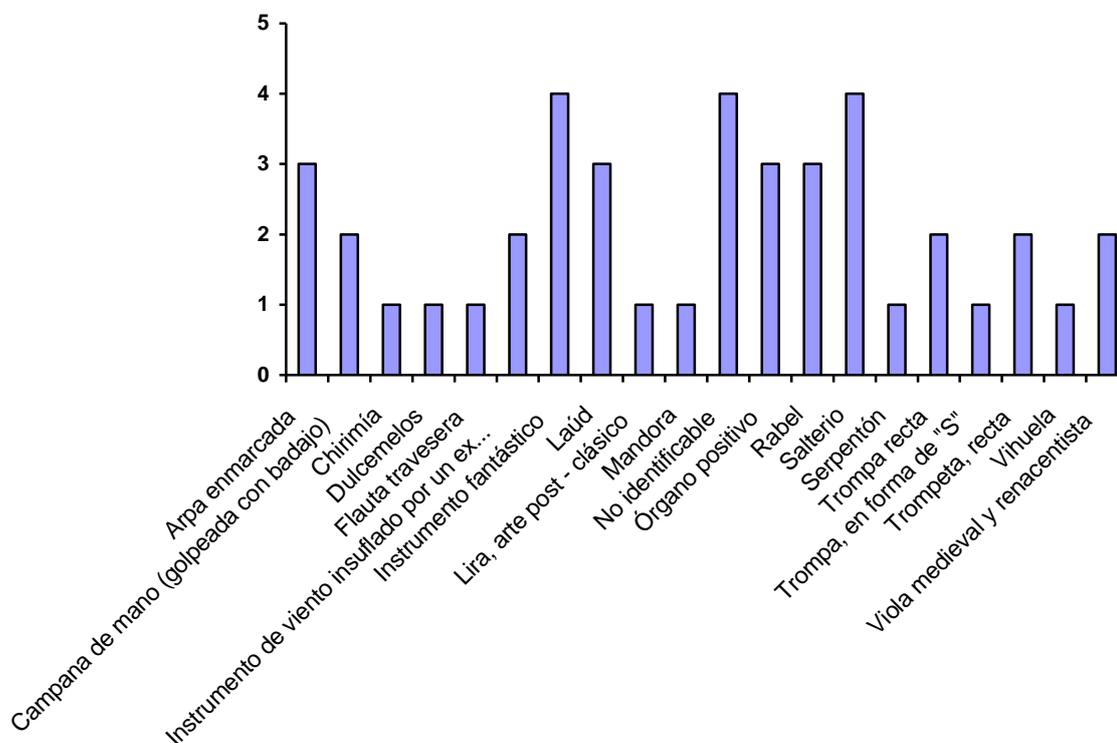
De los datos que informan el cuadro anterior, se deduce que los instrumentos que acompañan esta escena en el siglo XV están muy diversificados, ya que ninguno de ellos se repite. Esta tendencia se mantiene en el siglo XVI, con las excepciones ya señaladas del 'arpa enmarcada' y 'trompa curva' que, por razones posiblemente circunstanciales, presentan varios ejemplares de cronología similar. Se podría concluir, por tanto, que, al contrario de lo que sucedía con las imágenes del Camino al Calvario o de la Resurrección de Cristo, la Anunciación de María no parece asociarse con ningún instrumento en particular.

Pero también es destacable la menor presencia de esos instrumentos de boquilla que se han visto con tanta frecuencia en las escenas del Camino del Calvario o de la Resurrección de Cristo. Es decir, la diversidad de instrumentos que aparecen en la Anunciación de María no significa que cualquier instrumento pueda asociársele: tienen preferencia los instrumentos de sonoridad leve.

Instrumentos representados en la escena de la Virgen con el Niño

En los cuarenta y cuatro ítems que se han localizado en escenas de la Virgen con el Niño aparecen representados veintiún instrumentos diferentes. Al grupo de los idiófonos pertenecen únicamente dos 'campanas de mano'. A diferencia de éste, el grupo de los cordófonos es mucho más variado y numeroso: 'arpa, enmarcada', 'dulcemelos', 'laúd', 'lira, arte post-clásico', 'rabel', 'salterio', 'vihuela' y 'viola medieval y renacentista'. Del mismo modo los instrumentos representados en esta escena pertenecientes al grupo de los aerófonos son también muy

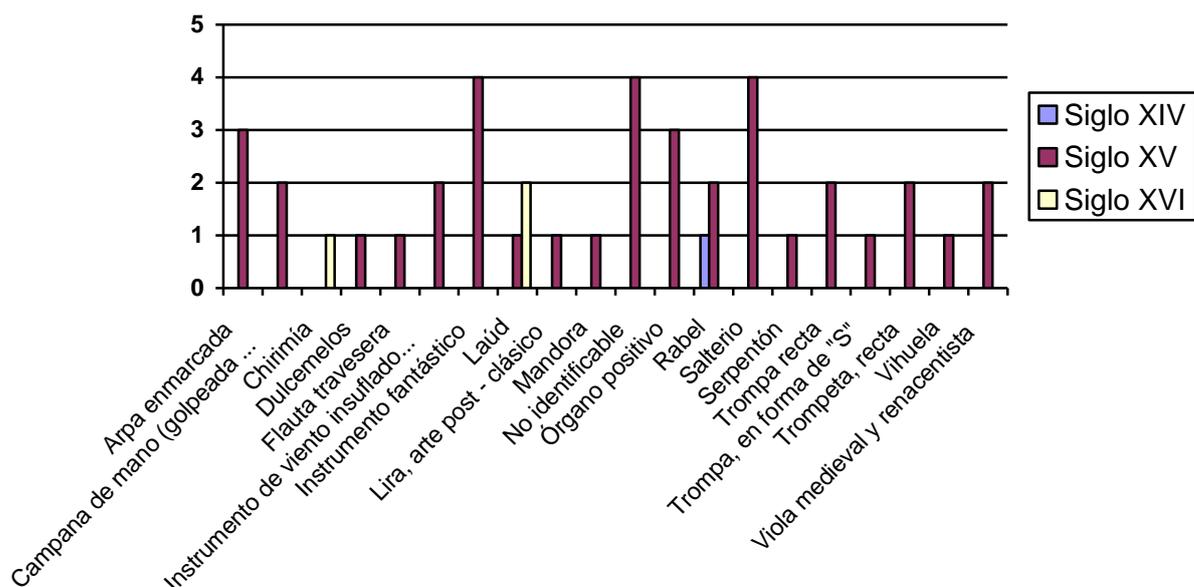
diversos: 'chirimía', 'flauta travesera', 'instrumento de viento insuflado por un extremo', 'órgano portátil', 'serpentón', 'trompa recta', 'trompa, en forma de "S"', y 'trompeta, recta'. Los aerófonos del grupo de las trompetas forman el grupo más numeroso de las representaciones iconográfico-musicales del catálogo, alcanzando el catorce por ciento del total. Destaca también el 'salterio' con un diez por ciento del total de instrumentos representados en esta escena, así como el 'órgano portátil' y el 'rabel' con un siete por ciento, tal y como se puede apreciar en el gráfico de barras que se adjunta a continuación. Con excepción de un ítem en el que aparece representado en dicha escena el Rey David tañendo un 'arpa enmarcada' el resto de instrumentistas que aparecen junto a la Virgen y el Niño son todos ángeles músicos.



Datación de las escenas de la Virgen con el Niño en las que aparecen representaciones iconográfico-musicales

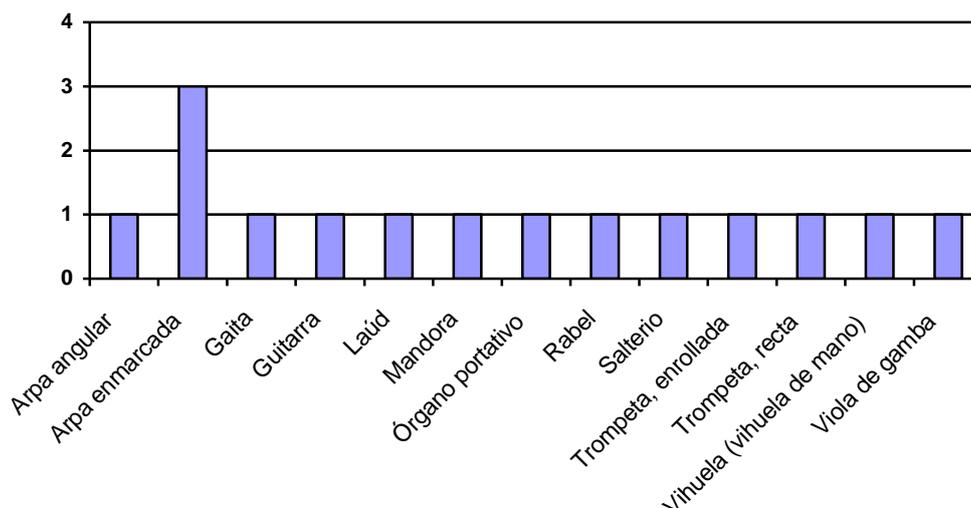
La primera representación de la escena de la Virgen con el Niño localizada a partir de la realización del trabajo de campo data del siglo XIV, en la que aparece representado un 'salterio'. La mayor parte de los instrumentos que aparecen recogidos en este catálogo en dicha escena data del siglo XV, tal y como se puede observar en el gráfico que se adjunta a continuación. Sin embargo, y de forma contraria a lo que sucede con otras escenas, al siglo XV

corresponden únicamente dos representaciones del 'laúd' y una de la 'chirimía'. Estos datos parecen poner en evidencia la gran difusión que tuvo en el País Vasco el culto mariano, cuya eclosión se produce entre los siglos XII al XV, si bien, desde el punto de vista iconográfico musical, a tenor de los resultados obtenidos todo parece apuntar a que la representación de instrumentos musicales en esta escena no se produce hasta bien entrado el siglo XIV, y que dicha escena, dejó de representarse desde un punto de vista iconográfico musical a lo largo del siglo XVI.



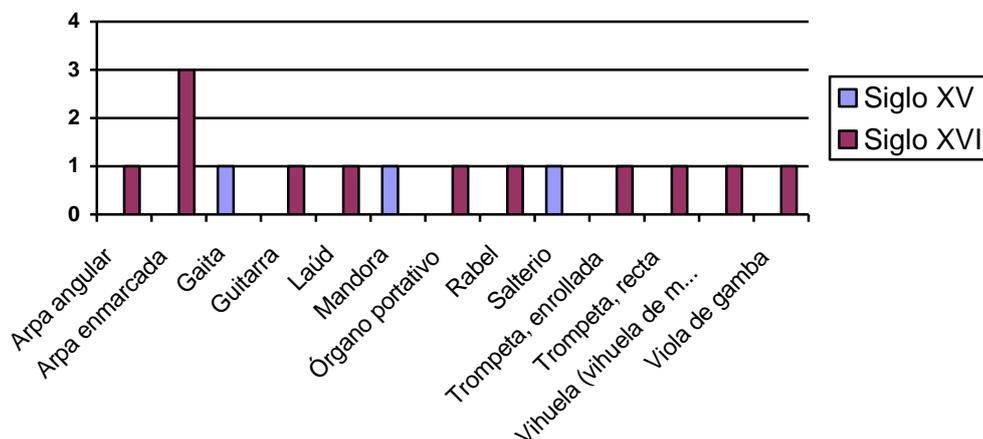
Instrumentos representados en la escena de la Asunción

De las quince representaciones de la escena de la Asunción conservadas en la C.A.P.V. en las que se ha localizado alguna representación iconográfico-musical, se contabilizan, como se puede apreciar en el gráfico adjunto, un total de trece instrumentos diferentes. Doce de ellos aparecen representados tan solo en una ocasión y únicamente es el 'arpa enmarcada' la que se repite, concretamente, tres veces. Los instrumentos representados pertenecen a la categoría de los aerófonos: 'gaita', 'órgano portativo', 'trompeta, enrollada', y 'trompeta, recta', con cuatro representaciones, y a la de los cordófonos: 'arpa angular', 'arpa enmarcada', 'guitarra', 'laúd', 'mandora', 'rabel', 'salterio', vihuela de mano' y 'viola de gamba', siendo este el grupo más numeroso con once representaciones iconográfico-musicales. En todos los casos que se han catalogado, son ángeles músicos los instrumentistas.



Datación de las escenas de la Asunción

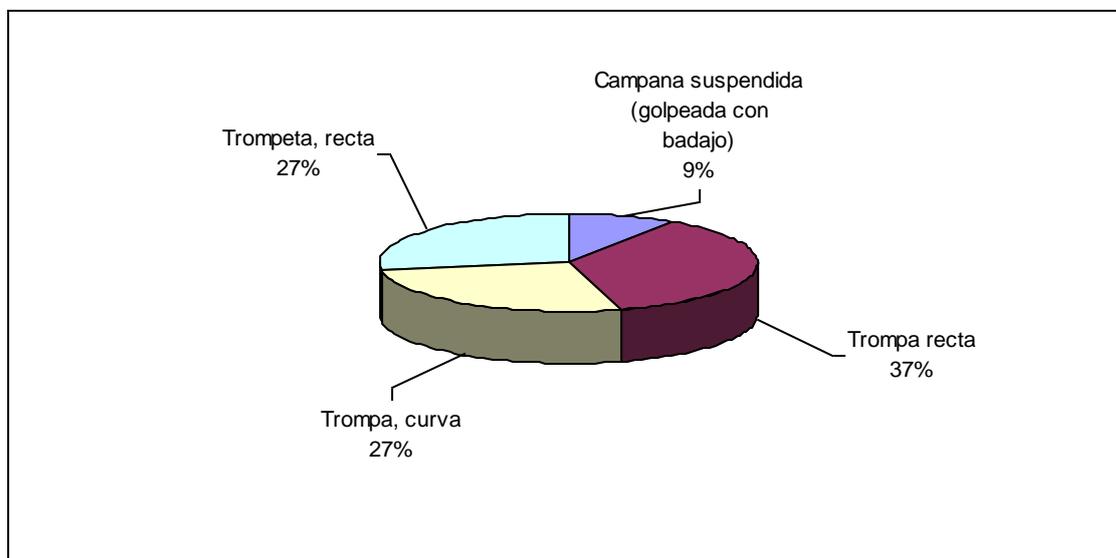
Como se puede apreciar en el gráfico que se incluye a continuación, las escenas localizadas pertenecientes a la Asunción y en las que aparece algún tipo de representación iconográfico-musical datan todas ellas del siglo XVI, con excepción de la representación de la 'gaita', la 'mandora', y el 'salterio', que pertenecen al siglo XV. No se ha localizado, pues, ninguna representación de la escena de la Asunción con elementos musicales con anterioridad al siglo XV.



Instrumentos musicales representados en la escena del Juicio Final

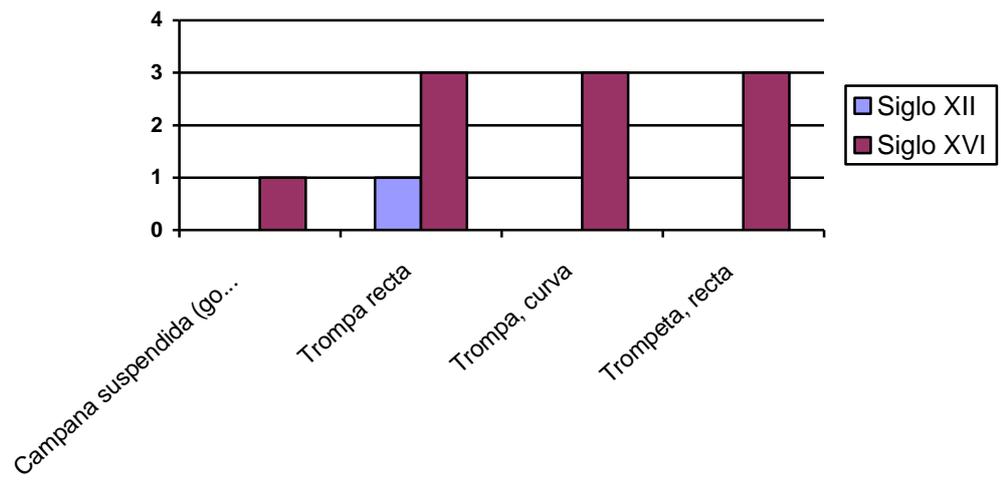
Como se puede apreciar en el gráfico que se adjunta a continuación, los instrumentos que aparecen en las escenas pertenecientes al Juicio Final no presentan una gran variedad, frente a otras escenas que se han comentado anteriormente. Destaca, por su alto porcentaje, con más del noventa por ciento, la representación de 'aerófonos' pertenecientes al grupo de las 'trompetas', concretamente cuatro especímenes de la 'trompa recta' y tres de la 'trompeta recta'

y de la trompa, curva'. También se ha localizado la representación de un idiófono: una 'campana suspendida (golpeada con badajo)' en el retablo de San Francisco de la Parroquia de Santa María de Salvatierra/Agurain. Los instrumentistas que aparecen representados tañendo estos instrumentos son todos ángeles músicos, con excepción de una representación de San Jerónimo que se halla junto a la escena del Juicio Final sosteniendo la maqueta del templo simbólico.



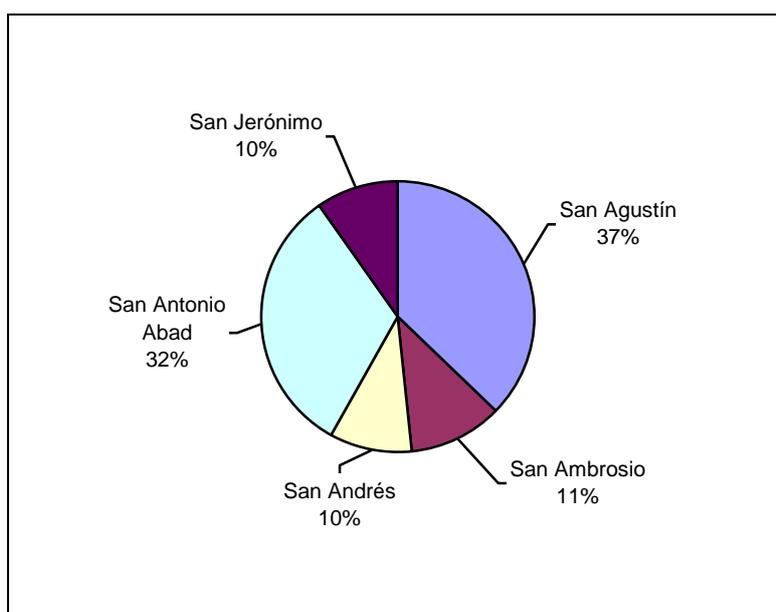
Datación de las escenas del Juicio Final en las que se representan instrumentos musicales

Las representaciones de instrumentos musicales que aparecen en las escenas del Juicio Final que se conservan en la C.A.P.V. datan todas ellas del siglo XVI, con excepción de un espécimen de 'trompa recta' que pertenece al siglo XII. En relación con otras escenas religiosas que se han analizado anteriormente, se deduce que, en lo que se refiere a la escena del Juicio Final, los artistas plásticos no representaron ni un variado ni tampoco un amplio instrumental como en el caso, por ejemplo, de las escenas mariológicas.



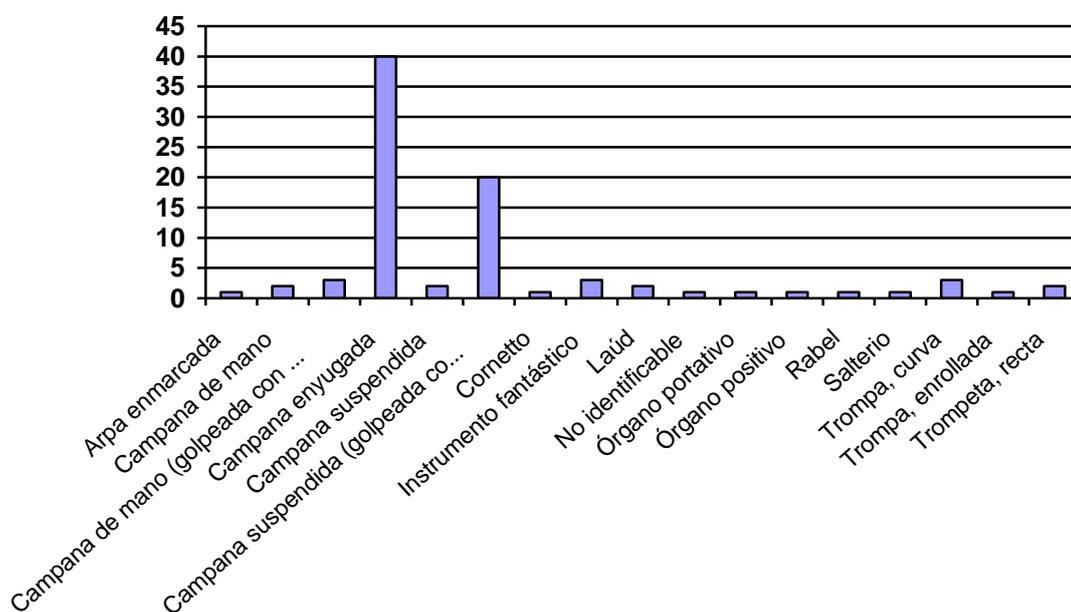
2.5.4.1.3. Escenas del Santoral

Es constatable, para empezar, la gran cantidad de santos que aparecen representados junto a algún instrumento musical. De todos ellos destacan por el número de ítems localizados las imágenes de San Agustín, quien, como uno de los Padres de la Iglesia, en muchas ocasiones lleva, junto al libro sagrado que constituye su atributo como tal, la maqueta o miniatura de un templo que simboliza a la Iglesia universal, y en cuyo campanario, espadaña o torre los artistas hicieron representar su o sus campanas. Del mismo modo, San Antonio Abad aparece generalmente representado junto con su atributo, un cerdito simbólico y una campana de mano o suspendida de un bastón. Estas dos figuras del *Sanctorale* superan el cincuenta por ciento de las escenas pertenecientes a esta categoría. También se ha localizado algún ítem iconográfico musical junto a las representaciones de San Gregorio con cuatro casos, San Miguel con tres, San Pedro y Santa Cecilia con dos, y con una única representación San Ambrosio y San Gregorio, San Blas, San Cristóbal, San Esteban, San Felipe Neri, San Jorge, Santa Águeda, Santa Bárbara, Santiago y Santiago en Clavijo. La suma de todas ellas no alcanza el quince por ciento de las escenas pertenecientes al *Sanctorale*. Con la excepción de Santa Águeda, Santa Bárbara y Santa Cecilia, todos estos santos pertenecen al género masculino. A diferencia de lo que ocurre con los instrumentos de las escenas anteriores, en las figuras del *Sanctorale* no es habitual que se les presente en el momento mismo de la ejecución musical. Su función es, primordialmente, ayudar a la identificación del santo a través de su presencia como atributo. El único instrumento que en este grupo se representa siendo tocado directamente es el que porta Santa Cecilia.



Instrumentos representados en las escenas de santos y santas

De las ochenta y seis representaciones de santos en las que se ha localizado algún tipo de representación iconográfico-musical, sesenta y siete, es decir, una gran mayoría, pertenecen al grupo de las campanas: la ‘campana da mano (golpeada con badajo)’ que aparece en la mayor parte de los casos asociada a la presentación de San Antonio Abad, y diferentes tipos de campanas que se presentan en lo alto de una torre o espadaña en brazos de los Padres de la Iglesia o sostenida por otros santos. Tal y como se puede apreciar en el gráfico que se adjunta más abajo, el resto del instrumental representado en estas escenas es bastante diverso, sin apenas repeticiones, y ofreciéndonos instrumentos que pertenecen a casi todas las categorías salvo la de los membranófonos.

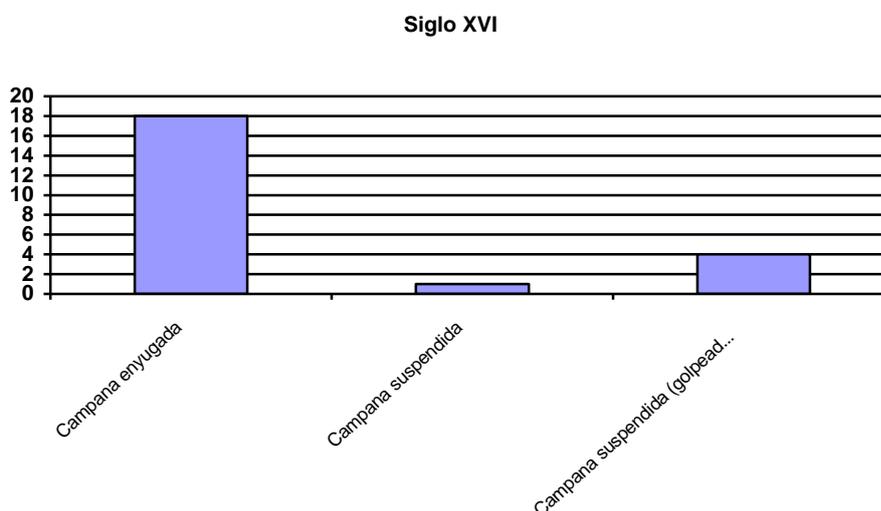


Los santos que aparecen en un mayor número de ocasiones representados junto a un instrumento musical son San Agustín y San Antonio Abad, seguidos por San Gregorio, San Ambrosio y San Jerónimo. De las sesenta y cuatro representaciones que se recogen en el catálogo de iconografía musical en el País Vasco relacionadas con ellos, sesenta y dos corresponden a representaciones del grupo de las campanas, tan solo una ‘trompeta recta’ que insufla un ángel músico y que oye San Jerónimo (ficha 173), y un ‘cornetto’ también junto a la representación de San Jerónimo conservado en Yécora (ficha 603), son las excepciones a este común denominador. Así pues, todos los Padres de la Iglesia aparecen representados con un templo simbólico en el que se presenta en lo alto de la torre o espadaña una o varias campanas. Del mismo modo, la representación de San Antonio Abad y del cerdito o jabato que frecuentemente aparece representado a sus pies, se presenta con una ‘campana de mano’ o ‘campana suspendida’ como atributo simbólico que ayuda en muchas ocasiones a su identificación.

Datación de las escenas en las que se representa a San Agustín con instrumentos musicales

La imagen de San Agustín se distingue, como la de otros santos, por sus atributos. En su caso, se trata del libro sagrado y del báculo. Además, y como ya se ha comentado anteriormente, en todas las escenas de la colección en las que aparece, lo hace sosteniendo con uno de sus brazos un templo o maqueta alusiva a la Iglesia como institución. Es en este pequeño templo en miniatura en donde pueden aparecer elementos musicales: una o varias campanas colgadas de lo alto de su torre o espadaña.

De las veintiuna representaciones de este tema, los tipos de campana que aparecen en esa maqueta se reparten como sigue: en el 80% pende una 'campana enyugada', en un 17% de los casos se trata de una 'campana suspendida (golpeada con badajo)' y, por último, en un 4% –que corresponde a un solo ejemplar localizado- se trata de una 'campana suspendida'.



Todas estas datan del siglo XVI. Estas fechas concuerdan con la amplia difusión que tuvieron las representaciones de los Padres o Doctores de la Iglesia en esa época, y sobre todo a partir del Concilio de Trento, por medio de las cuales se pretendía reforzar la confianza en los dogmas eclesiásticos basándose en la tradición. En el marco geográfico de esta investigación, además, la figura de San Agustín es la más representada de los cuatro Doctores de la Iglesia. La regularidad cronológica e iconográfica de esta composición figurativo-pastoral arroja serias dudas sobre su valor puramente musical; al menos, si se tiende a entender la música como "la composición musical". En cambio, desde el punto de vista de la reconstrucción del imaginario sonoro de la sociedad altomoderna, su valor es, por el contrario, muy elevado, precisamente porque esa regularidad apunta hacia una confirmación de la presencia de la campana como elemento asociado a la voz de la autoridad teológica y a la continuidad de la tradición eclesiástica. Mediante estas imágenes, y otras similares, el sonido de la campana queda asociado así con la idea de "la voz de los grandes sabios de la Iglesia".

Datación e instrumentos musicales representados en la escena de San Ambrosio

Como en el caso de las escenas que representan a San Agustín, todas las que tienen a San Ambrosio como protagonista datan también del siglo XVI. De igual modo, los instrumentos que aparecen representados junto a este Padre de la Iglesia cumpliendo el papel de su atributo, pertenecen al grupo de las campanas. Concretamente, de los ocho casos, siete corresponden a 'campanas enyugadas' (87%), y tan sólo en uno aparece representada una 'campana suspendida (golpeada con badajo)' (13%). Resulta significativo que los porcentajes, el tipo de instrumento representado, así como la datación de las escenas localizadas, coincidan casi totalmente con los resultados que ha ofrecido la representación de la escena de San Agustín, lo que parecería confirmar las primeras intuiciones que se apuntaron respecto a su significación.

Datación e instrumentos musicales representados en la escena de San Gregorio

En la iconografía localizada sobre el tema de San Gregorio se vuelven a reproducir prácticamente los mismos resultados que en los casos anteriores. Con todo, hay que señalar que el número de representaciones de este santo es muy inferior al de los dos anteriores, con tan solo cuatro ejemplares localizados, pero igualmente todas ellas datan del siglo XVI y el instrumento que se presenta junto al santo es en todos los casos un idiófono del grupo de las 'campanas'. Concretamente, se han localizado tres representaciones de 'campanas enyugadas' (75%) y una de 'campana de mano' (25%).

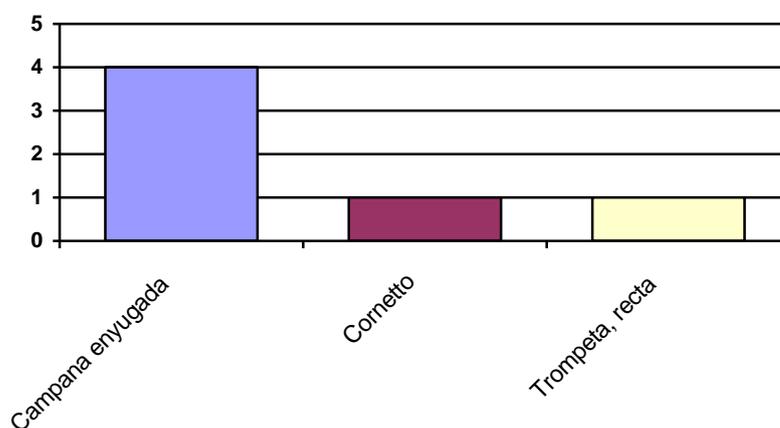
Este último caso, que introduce un tipo de campana ausente en los casos anteriores, es debido a que el tema de la imagen en la que se encuentra (ficha nº 456, talla policromada ubicada en Orduña) es narrativo, y, en lugar de presentar la imagen del santo en posición estática, ofrece una composición basada en la historia de la "Misa de San Gregorio". En ella, uno de los diáconos está representado en el momento de hacer sonar ese instrumento durante la celebración eucarística. En todos los casos, San Gregorio se presenta con vestimentas contemporáneas que hacen referencia a su cargo pontifical.

Datación e instrumentos musicales representados en la escena de San Jerónimo

De las seis representaciones localizadas en el territorio que presentan a San Jerónimo junto a algún tipo de representación iconográfico-musical, cinco de ellas datan del siglo XVI (83%) y tan solo una de ellas data del siglo XV (17%), es el caso del óleo sobre tabla del Retablo de los gozos de la Virgen María que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao de autoría anónima. En la ficha nº 95 aparece representado junto a la figura de un león al que siguiendo *La Leyenda Dorada* habría quitado una espina de una de sus patas. A diferencia de los otros Padres o Doctores de la Iglesia suele presentarse de forma individual lo

que ha permitido a los artistas una relativa libertad a la hora de representarlo o relacionarlo con otras escenas novotestamentarias.

Los instrumentos que aparecen representados junto al Padre o Doctor de la Iglesia son como se puede apreciar en el gráfico que se presenta a continuación en su mayor parte 'campanas enyugadas', un ejemplar de 'cornetto' y otro de 'trompeta, recta'.



Dejando aparte las imágenes de 'cornetto' y 'trompeta', que aparecen en razón del contenido narrativo de la escena (San Jerónimo oyendo la trompeta del juicio final, en Donostia-San Sebastián (ficha 173), y en Yécora (ficha 603), la iconografía habitual de San Jerónimo en esta colección es en forma de retrato o efigie imaginaria, que incluye, además del atributo ya conocido del león, la campana en el templo. La coherencia iconográfica de esta última con respecto a la de los otros tres Doctores de la Iglesia es completa, tanto en lo que se refiere a su cronología como a su forma de representación, lo que hace poder considerarlos como un grupo que respondería a los mismos objetivos y a los mismos procedimientos comunicativos.

2.5.4.1.4. Dogmas eclesiásticos

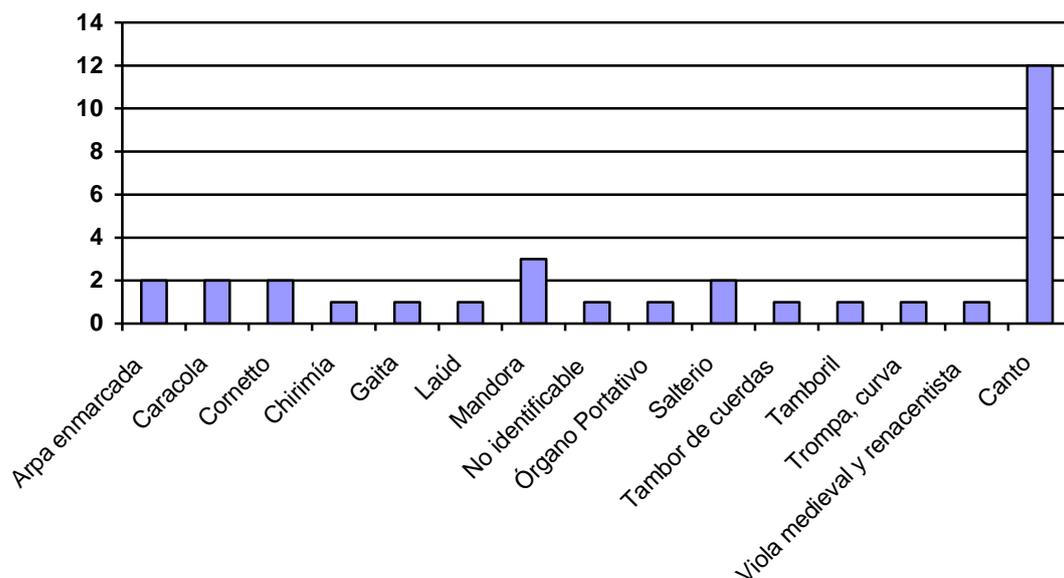
En este apartado se incluyen también aquellas escenas que, incluyendo algún elemento musical, representan distintos Dogmas Eclesiásticos que no figuran en los textos bíblicos canónicos. Se trata de escenas procedentes, sobre todo, de los escritos patrísticos. El tema iconográfico-musical más frecuente en este apartado es el de los ángeles músicos; sin embargo, hay que advertir que, en muchos casos, se puede considerar que desde el punto de vista plástico, este tema es una derivación del de los ancianos apocalípticos, puesto que es frecuente que los ángeles aparezcan, al igual que éstos, rodeando a otras figuras que ocupan el lugar que en la narración del Apocalipsis ocupaba el cordero místico. Esto es así fundamentalmente en el arte medieval; con posterioridad, y a medida que nos adentramos en el arte renacentista, los ángeles músicos pueden aparecer con mucha más independencia del tema central, dispersos por diferentes lugares de la obra.

En esta colección, los ángeles músicos aparecen fundamentalmente en torno a imágenes de la Trinidad, Glorificación y Coronación de la Virgen. Habiendo ubicado estas últimas entre las del ciclo mariano, el apartado de “Representaciones de dogmas eclesíásticos” queda cubierto fundamentalmente con el tema de la Trinidad, cuando aparece rodeada de ángeles músicos, y los ángeles músicos que aparecen de forma autónoma, sin que se les pueda poner en relación con una escena concreta. Como ya se indicó anteriormente, y, en aras de una claridad expositiva, no se ha encaminado esta investigación hacia una lectura exclusivamente organológica, sino que, en lo que se refiere a los ángeles músicos, son estudiados en función de las escenas junto o en las que aparecen, dedicando más adelante en el apartado dedicado a los instrumentistas un solo bloque para los ángeles músicos.

Representaciones de la Coronación de la Virgen. Instrumentos

La Coronación de la Virgen, a pesar de no figurar en los textos canónicos, contó con una gran difusión y fervor popular, que fue refrendado no sólo con una implícita absorción en la escena de la Asunción, y, por tanto, con una celebración litúrgica específica, sino con su plasmación en un gran número de imágenes que se han conservado en nuestro territorio. Es significativo que estas imágenes sean fundamentalmente retablos, y que, por tanto, la difusión de este tema tuvo que ver con algunas contingencias históricas que van más allá de lo puramente teológico.

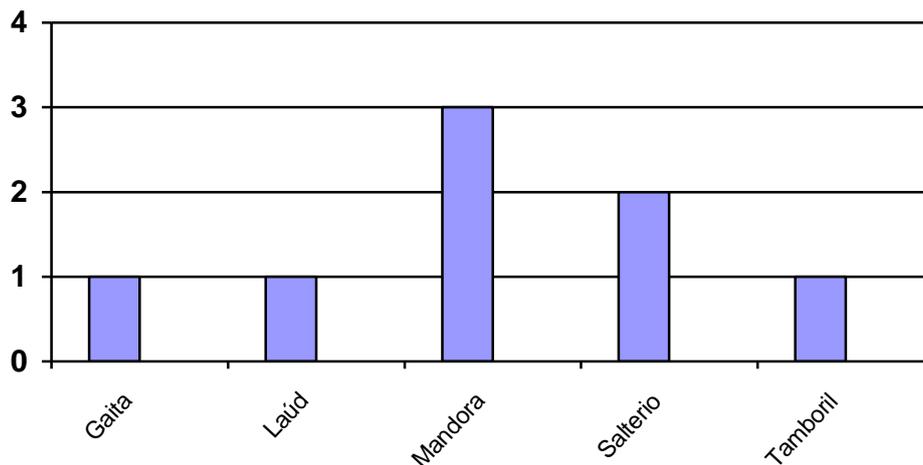
En lo que a los intereses musicológicos se refiere, se han localizado un total de treinta y dos representaciones de esta escena en las que aparece algún elemento iconográfico-musical. En todos los casos, salvo en tres, se trata de ángeles músicos que rodean al tema central. La primera excepción es una representación del Rey David que aparece junto a la Coronación de la Virgen en Lagrán (ficha 310), nada de extrañar por otro lado, ya que la liturgia proclama: “El Señor le dará el trono de David, su padre, y reinará eternamente”, motivo por el cual ambas figuras se suelen encontrar muy próximas en los retablos. Las otras dos excepciones son sendas sirenas que se encuentran a los pies de la escena sin que se pueda establecer una relación directa con ella y que se encuentran en Etxabarri Urtupiña (fichas 224 y 225). Así pues, se puede decir que la escena de la Coronación de la Virgen viene acompañada normalmente por coros de ángeles (‘canto’); la mayor parte de las veces, son los propios ángeles los que coronan a la Virgen como Reina de los Cielos. Estos coros angélicos están formados por ángeles que, efectivamente, cantan (33% del total); el resto son instrumentistas, y sus proporciones son: un diez por ciento del total toca la ‘mandora’, seguida del ‘salterio’, el ‘arpa enmarcada’, la ‘caracola’ y el ‘cornetto’, con un seis por ciento respectivamente. El resto del instrumental representado no ofrece porcentajes significativos, ya que en todos los casos se ha localizado una sola representación de cada uno de ellos: ‘chirimía’, ‘gaita’, ‘laúd’, ‘órgano portátil’, ‘tambor de cuerdas’, ‘tamboril’, ‘trompa, curva’ y ‘viola medieval y renacentista’.



Es indudable que, en esta escena, al revés que en las escenas de los Doctores de la Iglesia, la principal característica musical es la variedad. Ya ha sido señalado numerosas veces que esta variedad no tiene que ver tanto con la existencia de "orquestas" musicales, sino con la aplicación visual del topos de la *varietas* retórica, con significación abundancial.

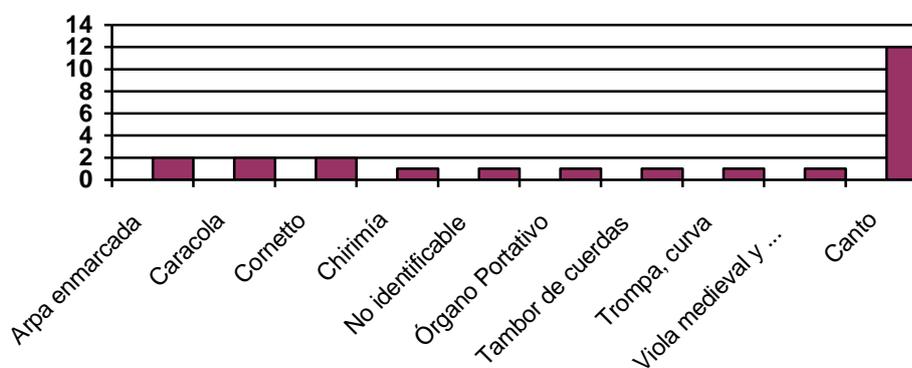
Datación de las escenas de la Coronación de la Virgen en las que se presentan elementos iconográfico-musicales.

Las escenas localizadas datan en su totalidad de los siglos XIV y XVI, lo que corresponde bien con lo que se conoce sobre la evolución de los cultos y las devociones marianas en esa época. Los instrumentos representados en la escena de la Coronación de la Virgen que datan del siglo XIV son, como se puede apreciar en el gráfico inferior, tres 'mandoras', dos 'salterios', un 'laúd' así como una 'gaita' y un 'tamboril'.



Siglo XIV

En las escenas de la Coronación de la Virgen datadas en el siglo XVI destacan, como ya se ha dicho más arriba, los coros angélicos; en su sentido más literal: 'el canto'. La aparición de este tema de un modo tan claramente situado en el tiempo es un factor que es necesario considerar en el apartado siguiente. El resto del instrumental representado es muy diverso, con sólo uno o dos ejemplares conservados de cada tipo instrumental (lo que tiene que ver también con las pequeñas dimensiones de nuestro repertorio, tal y como se puede apreciar en el gráfico que se presenta a continuación).



Siglo XVI

Resulta significativo que los instrumentos que aparecen en esta escena datados en el siglo XIV sean menos numerosos y menos variados con respecto a los del siglo XVI. Por otro lado, resulta bastante llamativo el hecho de que ninguno de los instrumentos pertenecientes al siglo XIV vuelva a aparecer en el siglo XVI y, viceversa. Comparativamente, es en el siglo XVI cuando se encuentra una mayor variedad instrumental en lo que se refiere a esta escena y también un mayor porcentaje con respecto al siglo XIV.

2.5.4.1.5. Escena de la Trinidad

En este trabajo se han localizado únicamente dos representaciones de esta escena en la que aparecen además distintos elementos iconográfico-musicales. Las dos tienen en común el hecho de que ha sido representado entronizado el Dios Padre sosteniendo entre sus manos un crucifijo (como símbolo del hijo) o directamente el cuerpo de Cristo en el momento de ser descendido de la cruz. En la parte superior de la cabeza del Padre Creador aparece una pequeña paloma con el pico apuntando hacia abajo. En el primer caso se trata de un modelo que mezcla figuras antropomórficas con motivos abstractos (la cruz), mientras que en el segundo se asiste ya a la implantación de modelos totalmente antropomórficos. El primero de ellos es el que se encuentra en el tímpano de la parroquia de Santa María de la Asunción de Lekeitio (Bizkaia), escena flanqueada por ángeles turiferarios y músicos y a la que se incorporan el resto de músicos y ángeles músicos que se hallan en la arquivolta exterior de la portada. El segundo es el que se encuentra en la parroquia de San Miguel Arcángel de Vitoria-Gasteiz, ubicada también en el tímpano y flanqueada igualmente por dos ángeles músicos. La Iglesia romana tardó bastante en aceptar esta trilogía, y habrá que esperar hasta 1334 cuando el papa Juan XII instaure el Misterio como fiesta oficial, hecho que estuvo motivado por el fervor popular que ya se venía produciendo desde tiempo atrás. Las dos escenas que se encuentran localizadas en la C.A.P.V. pertenecen a los nuevos modelos más acordes con el pensamiento teológico y que desarrollan el llamado Trono de Gracia o Genadenstul, y en el que aparece la figura del Dios Padre acogiendo en su regazo al Hijo crucificado, mientras la paloma se sitúa sobre los dos personajes²⁹⁸. Una de las primeras obras de esta tipología, aparte de los códices miniados, es la tabla anónima valenciana que se conserva en el Metropolitan Museum fechada entre 1410 y 1420²⁹⁹. Este programa iconográfico sigue el texto novotestamentario, y en este modelo en particular, en el que el Dios Padre sostiene al crucificado en el momento de la expiración, lo pone relación directa con el texto de San Lucas: "Padre, en tus manos entrego mi espíritu...."³⁰⁰. En esta escena podemos comprobar la dificultad a la que se hacía referencia al comienzo de este apartado en cuanto a la adscripción de determinadas figuras en una escena u otra, ya que, si se atiende estrictamente al tímpano en el que se encuentra ubicada la Trinidad representada en Lekeitio, los músicos y ángeles

298 -Pamplona, Germán de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Gótico Español*, CSIC, Madrid, 1970, pp. 223-224.

299 -Peláez Malagón, José. Enrique, "Iconografía de la Trinidad en la pintura valenciana", *Ars Longa*, Universitat de Valencia, 9, pp. 307-312.

300 -Is. XIV, 5.

músicos que decoran la arquivolta externa podrían muy bien formar parte de un “concierto angélico”.

Por otro lado, resulta significativo que en el estudio realizado por la doctora Xesqui Castañer³⁰¹, no se haga mención a ninguna representación de la escena de la Trinidad en todo el territorio alavés aproximadamente en las mismas fechas en las que se enmarca este trabajo, lo que vendría a corroborar la idea de que para los artistas no debió de ser un tema al que recurrieran con frecuencia o bien, por la dificultad de plasmar un misterio en el que no se podía menoscabar su pluralidad ni su unicidad. Sea como fuere, en esta colección se han localizado dos escenas de la Trinidad, acompañados de músicos y ángeles músicos (dos ángeles músicos en la parroquia de San Miguel Arcángel) y un total de siete músicos y ángeles músicos en Nuestra Señora de la Asunción de Lekeitio.

Las dos escenas datan del último cuarto del siglo XIV o comienzos del XV y están realizadas en escultura sobre piedra.

Los instrumentos representados son dos ‘guitarras, medievales’ flanqueando la escena del tímpano de Vitoria-Gasteiz, y una ‘trompeta en forma de “S”, acompañado de un ángel turiferario que flanquea la escena del tímpano de Lekeitio. El resto de instrumentos que aparecen representados en la arquivolta de esta portada presentan una gran variedad, y tienen en común el hecho de tratarse en la mayor parte de los casos de cordófonos (tanto de cuerda pulsada como frotada): ‘gaita’, ‘laúd’, ‘mandora’, ‘posible instrumento (cordófono), ‘rabel’, ‘salterio’ (dos ejemplares) y ‘viola medieval y renacentista’.

Notas conclusivas en torno a la iconografía religiosa de temática musical en el País Vasco

Como se ha podido comprobar, la iconografía religiosa, más allá de su temática implicada, presenta una considerable diversidad musical, que no permite obtener conclusiones unívocas. Ello es lógico, ya que esta iconografía se centra en temas eminentemente narrativos cuya división en episodios da lugar al desarrollo de elementos formales de la máxima diversidad. Por otro lado, la asociación de elementos musicales con estas escenas tan diversas recibe también tratamientos diferenciados: hay algunas escenas en las que se observa una gran regularidad de elementos musicales, como, por ejemplo, los instrumentos que aparecen en las escenas del Camino del Calvario o la Resurrección de Cristo, y hay otras escenas en las que, bien al contrario, los instrumentos musicales apenas se repiten, como sucede en las escenas de la Anunciación de María.

Desde el punto de vista iconográfico-musical, por tanto, la división entre la iconografía religiosa y la iconografía profana no tiene sentido: es una división que apela a nuestra comprensión narrativa de las imágenes, más que a su significación musical. La conclusión es

301 -Castañer López, Xesqui, *Mito y Religión en la plástica alavesa (1450-1650)*, Diputación Foral de Álava – Arabako Foru Aldundia, Vitoria, 1989.

que, en puridad, un estudio de la iconografía musical que se basara en las características de ésta debería romper con la forma de organizar los temas que encontramos en la tradición de la Historia del Arte, para sustituirla por otra propia. Así, se podría explorar la posibilidad de estudiar la presencia de los instrumentos en, por ejemplo:

- escenas de interior/escenas al aire libre
- escenas de la vida doméstica/escenas públicas
- escenas con los diversos tipos de instrumentos, una a una

Estas divisiones de las escenas permiten un mayor acercamiento a la praxis musical, dejando en un segundo plano la línea que nos ha guiado hasta aquí, que es la organológica. Así, por ejemplo, la primera división propuesta permitiría confirmar, por ejemplo, la asociación de los instrumentos “bajos” con las escenas de interior, y la de los instrumentos “altos” con las que tienen lugar al aire libre. Algo parecido podría decirse de la segunda, y, en menor medida de la tercera. Con ello no se agotan las posibilidades que se podrían proponer. Así, por ejemplo, la presencia de instrumentos de boquilla en escenas del Camino del Calvario y Resurrección de Cristo, y en las del Juicio Final; aunque dependen de partes del Nuevo Testamento netamente separadas (a los Evangelios las dos primeras, y al Apocalipsis la tercera), y aunque su tratamiento litúrgico a través de las perícopas correspondientes no es comparable, los instrumentos sí son los mismos o muy similares. Sin duda, esto se debe al aspecto narrativo de estas escenas, que tiene que ver con la idea de “manifestación de los poderes públicos” (ejecución pública de justicia, representación de la majestad de Dios, que, en la época, se consideraba fuente de la majestad de los poderes terrenales).

Por otro lado, resulta significativa la ausencia completa de membranófonos en las manos o como atributos de los santos. Se podría aventurar como explicación el hecho de que estos instrumentos eran considerados, en los límites cronológicos de esta investigación, como instrumentos propios de la vida militar, de la fiesta popular, y generalmente interpretados por músicos de baja clase social; sus asociaciones simbólicas, por tanto, no parecen ser adecuadas para representar las ideas de las que son portavoces los santos

Desde otro punto de vista se podría organizar el material iconográfico atendiendo al uso práctico de los instrumentos musicales en la imagen, o a su presencia con fines puramente alegóricos. Así, por ejemplo, el grupo de imágenes procedentes de temas del *Sanctorale* se diferencia netamente de los restantes temas religiosos, ya que, como se ha visto, salvo en el caso de Santa Cecilia, no suele ofrecer imágenes de ejecuciones musicales sobre los instrumentos y es, por tanto, inútil desde el punto de vista de la *Aufführungspraxis*. Por tanto, este grupo de imágenes podría ubicarse, para el iconógrafo de la música, junto a las que presentan a los instrumentos utilizados como ornamento gráfico, o a los instrumentos que aparecen en elementos heráldicos.

Estos tipos alternativos de organización en la presentación del material iconográfico se han utilizado ya en algunos trabajos, con resultados ciertamente favorables³⁰².

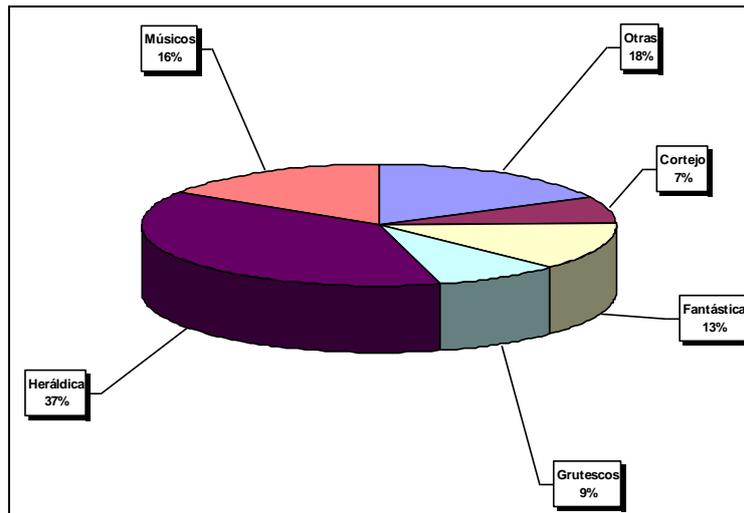
2.5.4.2. Escenas profanas

Ya se vió al comienzo de este apartado cómo el número de representaciones musicales en escenas de temática profana no alcanzaba el 30% del total de imágenes recogidas en el catálogo, y que esto era lógico dada su cronología. No obstante, hay que señalar que algunas de las escenas profanas se hallan en edificaciones religiosas, sin dejar por ello de perder su significación profana.

Las escenas profanas con mayor cantidad de ítems localizados se encuentran en material heráldico, y, en particular, en escudos. Este tipo de material se encuentra muy repartido a lo largo y ancho de nuestro territorio: algunos escudos aún permanecen en el edificio de la familia a la que hacen referencia, mientras que en otros casos han sido recogidos o ubicados en lugares que no corresponden con su localización originaria. En todo caso, su tratamiento en un contexto musicológico no ha sido hasta el momento muy intenso, quizás debido a la falta de contexto gráfico para los instrumentos que aparecen en él y, sobre todo, al elevado grado de simbolismo y abstracción que pueden llegar a tener este tipo de imágenes. Con todo, se ha estimado conveniente incorporar en el catálogo aquellos ítems cuyo valor musical fuera incontestable, sin que se pueda asegurar que no existan muchos más. En todo caso, serían ítems más discutibles y de interpretación aún más difícil para el musicólogo.

Junto al gran tema heráldico, se puede observar otro tema profano frecuente en esta colección: los juglares o instrumentistas, que aparecen de forma independiente con respecto a cualquier tipo de escena. Por ello se ha considerado que configuran por sí solos una categoría que supone casi el veinte por ciento de las escenas de temática profana de la colección. Por último, los dieciocho casos restantes en los que se presenta algún tipo de temática musical en escenas profanas aisladas no alcanzan el cinco por ciento del total. Su temática es la siguiente: escenas bélicas, con siete representaciones, de cacería con cinco, festín burlesco con dos, figuras de monstruos con cinco, macho cabrío y contorsionista con una (que podría estar relacionada con un tema de juglaría), pastores con cuatro y sátiro con una representación, todas ellas incluidas en el apartado de "otras escenas".

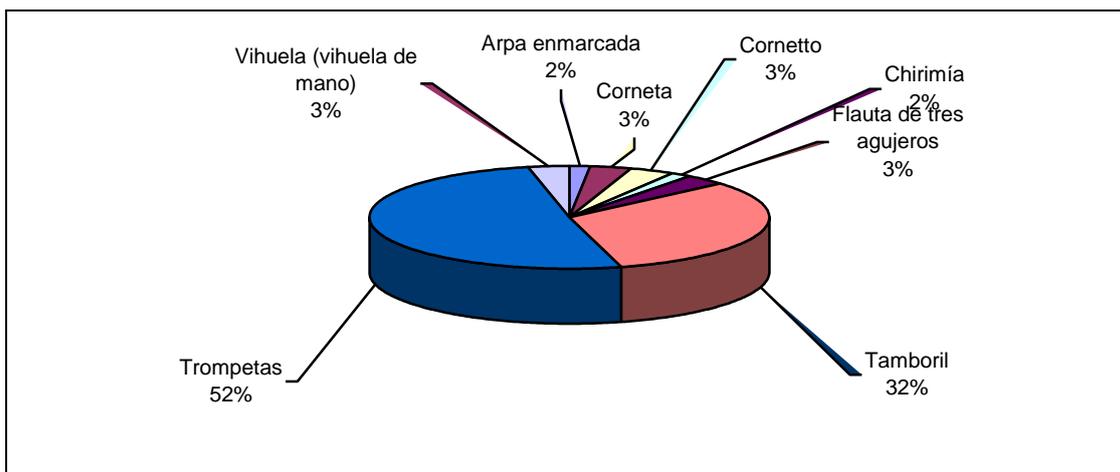
302 -Homo-Lechner, Catherine, "False. Authentic. False Authenticity. Contributions and Failures of Experimental Archaeology as applied to Music Instruments", *Hearing the Past: Essais in Historical Ethnomusicology and the Archaeology of Sound (ERAUL, 86)*, ed. Ann Buckley, Études et Recherches Archéologiques de l'Université de Liège, Liège, 1998, p. 29.



Indudablemente, la heterogeneidad de este último grupo viene determinada por el tamaño de la muestra, que, añadida al limitado desarrollo de las artes plásticas en el territorio vasco en la cronología marcada, impedirá, probablemente, extraer consecuencias claras de algunas de estas agrupaciones. La tarea principal, consistirá, por tanto, en recensionar estos materiales y presentarlos de un modo coherente y científico.

Instrumentos representados en las escenas heráldicas

De las cincuenta y ocho representaciones iconográfico-musicales que se han localizado formando parte de escudos nobiliarios, destacan, como se puede apreciar en el gráfico que se presenta a continuación, dos categorías: por un lado, las 'trompetas', con más de la mitad del total, y, por otro, la categoría de los 'membranófonos', a la que pertenecen los 'tamboriles' con diecinueve representaciones. El resto, con excepción del 'arpa enmarcada' con una representación, y dos ejemplares de 'vihuela (vihuela de mano)', son todos aerófonos. Cabe señalar, además, que se han localizado tan sólo dos representaciones de cada uno de estos aerófonos y que se trata de "parejas" unidas por una ley de simetría, pues forman parte del timbre del mismo escudo. En este caso se encuentran dos 'cornetas', dos 'cornetti' y dos flautas de tres orificios que aparecen representadas junto a dos tamboriles. El grupo de las 'trompetas', el más numeroso, está formado por catorce representaciones de la 'trompa, curva', ocho de la 'trompeta recta', cuatro de la 'trompeta bastarda', una 'trompeta en forma de S' y otra de 'trompa, enrollada'.



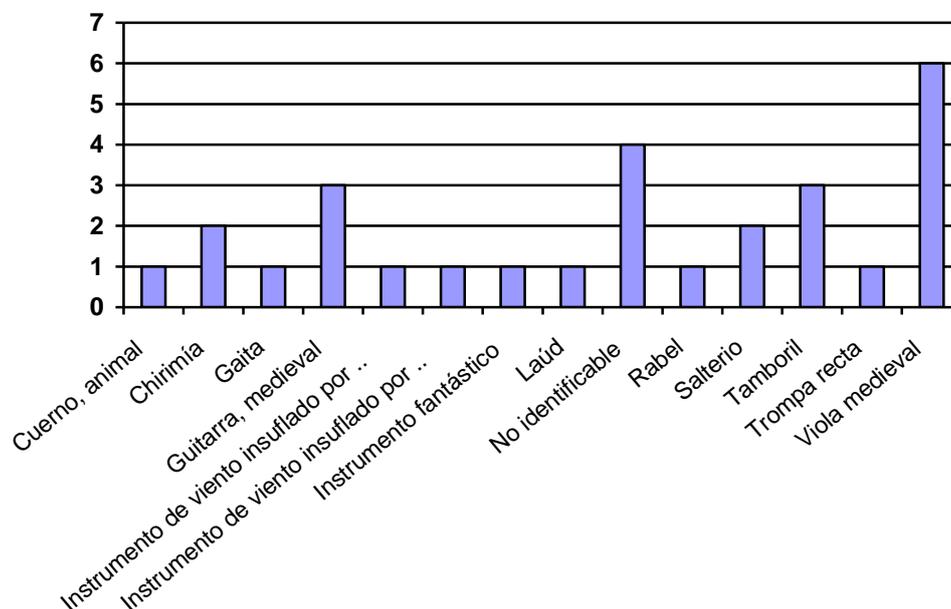
Instrumentos representados en escenas de músicos

En las 27 escenas de “músicos” que se han catalogado, se encuentran hasta un total de quince instrumentos diferentes. Se trata de un grupo muy variado, por tanto, en el que no se puede identificar una tendencia o una significación únicas.

En este grupo, los instrumentos pertenecientes al grupo de los ‘aerófonos’ suponen el 31% del total, incluyendo ejemplares que, a pesar de carecer de elementos constitutivos que permitan su descripción con precisión, se advierte que parecen pertenecer también a dicho grupo. Destaca en cuanto al número de representaciones localizadas la ‘chirimía’, con dos especímenes, y el ‘instrumento de viento insuflado por un extremo’ también con dos ítems. Otro 49 % pertenece al grupo de los ‘cordófonos’ destacando la ‘viola medieval’, con seis ejemplares, seguida de la ‘guitarra, medieval’ con tres y el ‘salterio’ con dos. Del mismo modo que en el grupo anterior, dos de los instrumentos clasificados como ‘no identificables’, a tenor de las partes de las piezas que se pueden apreciar, se puede considerar que se trata de algún cordófono, y así han sido computados. Por último, queda por señalar que el 11% restante corresponde a la representación del ‘tamboril’, del que se han localizado tres ejemplares en manos de músicos. El diez por ciento restantes corresponde a instrumentos ‘no identificables’ o a ‘instrumentos fantásticos’. Es de reseñar que en este grupo de escenas de “músicos” no se ha localizado ningún idiófono, lo que probablemente tendrá que ver con su consideración en la época como instrumento simbólico y de señales más que como instrumento de música.

Todos los instrumentistas que aparecen en estas escenas pertenecen al género masculino, excepto la representación de dos juglaresas que tañen en ambos casos la ‘viola medieval’, que se conservan en la Catedral de Santa María en Vitoria-Gasteiz, y en la portada de Santa María la Real de Deba (fichas 559 y 155). Esta procedencia no es un mero dato erudito, puesto que se conocen relaciones de modelo a copia entre una y otra, y en este sentido, son varios los historiadores del arte que han señalado la portada de Vitoria como el

modelo que tomaron los tallistas que intervinieron en la de Deba, si bien, para algunos eruditos como Weise, ésta última no es sino un pálido reflejo de la gasteiztarra³⁰³.

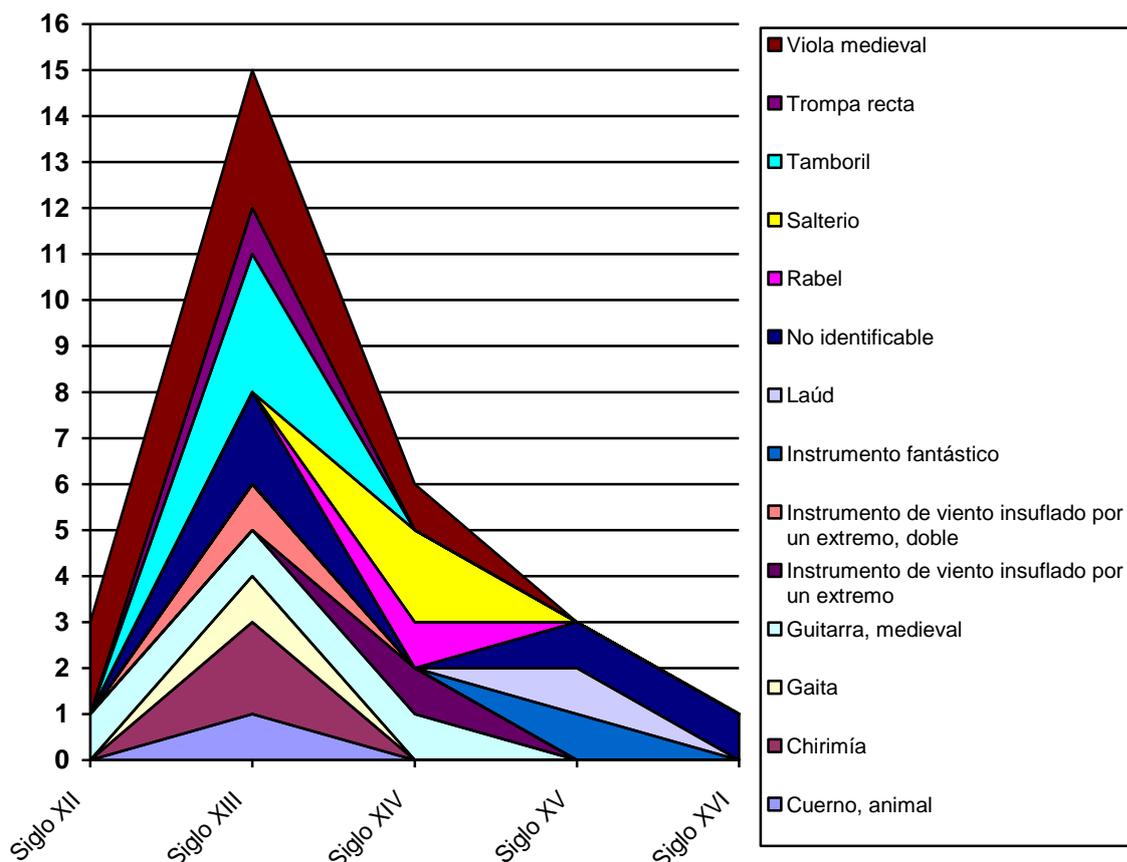


Datación de las representaciones de instrumentos musicales en escenas de músicos

Resulta significativo que de las veintisiete representaciones de instrumentos musicales tañidos o en manos de músicos profesionales (juglares y juglaresas), un alto porcentaje data del siglo XIII, con un cincuenta y tres por ciento del total, seguido por el veintiún por ciento de las representaciones datadas en el siglo XIV. Simétricamente, destaca por el menor número de representaciones el siglo XVI, que tan solo alcanza el cuatro por ciento del total, con un solo ejemplar localizado (que corresponde a un instrumento 'no identificable', muy posiblemente un cordófono): para entonces, la figura histórica del juglar era ya una reliquia y su representación visual ya no tenía sentido.

³⁰³ -Weise, Georg, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Tomo I, Tubinga, 1927, p. 89.

-Barrio Loza, José Angel y VV. AA., *Catálogo de Monumentos Nacionales de Euskadi, Guipúzcoa, Tomo II*, Departamento Cultura Gobierno Vasco, Editorial Eléxpuru, 1985, p. 81.



Notas conclusivas en torno a las representaciones de escenas profanas

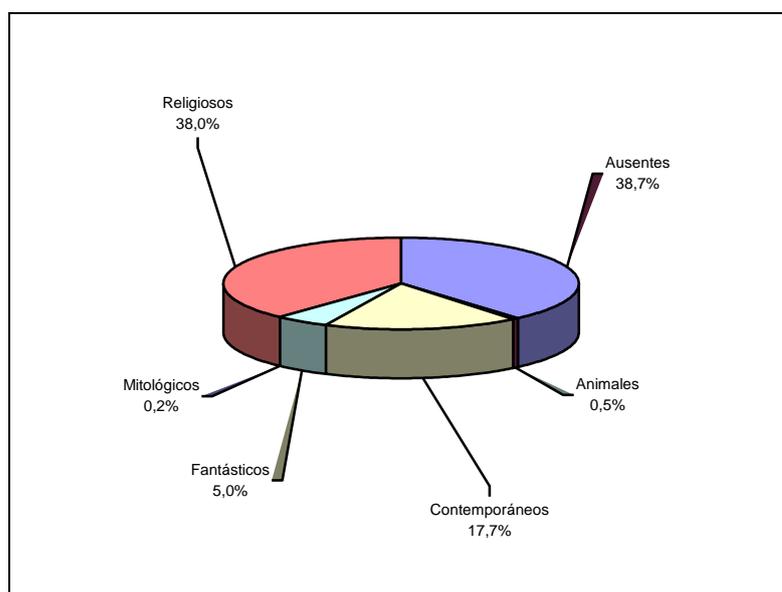
Los instrumentos que se han computado en las escenas de temática profana presentan una limitada variedad, fundamentalmente los pertenecientes al material heráldico. En este grupo, con muy puntuales excepciones, podemos concluir que los instrumentos que se hacen representar en los escudos nobiliarios son dos: los pertenecientes al grupo de las “trompetas” (‘trompetas’ y ‘trompas’), y los “tamboriles”. Esto no es de extrañar, porque forman parte de los diferentes atributos y utensilios propios de las personas del alto estamento, y, por tanto, pasan a formar parte de sus “armas”, del motivo que le identifica y con el que se presentan ante el resto de la sociedad. Son por tanto aerófonos de boquilla y membranófonos: tambores y tamboriles en su mayor parte los que figuran en los escudos de armas en los que se ha localizado algún elemento musical, esto es, son instrumentos “altos”, de gran sonoridad y de empleo habitual en las empresas de las personas de los altos estamentos, fundamentalmente para las campañas bélicas. Así pues, estaríamos ante una combinación instrumental (ya que en muchos de los escudos estudiados suelen aparecer juntos) que, nuevamente, no parece guardar relación con la praxis musical de la época, sino más bien, con el empleo que se solía hacer de ellos como instrumentos de señales. Por otro lado, y contrastando con el grupo anterior, los instrumentos localizados en escenas de “músicos” ofrecen una mayor diversidad, si bien, se encuentran más concentrados en cuanto a la datación se refiere, ya que más del

60% del total corresponden al siglo XIII. Además, los instrumentos que predominan en este grupo son los cordófonos, tanto pulsados como frotados, seguido de los aerófonos y de los membranófonos. El hecho de que las representaciones de escenas de músicos vayan disminuyendo según avanzamos en el marco cronológico de este estudio, hay que ponerlo en relación con la desaparición de la juglaría así como de los modelos empleados que serían difícilmente identificados en los siglos XV y XVI. En este mismo sentido, la fijación de ciertos programas, así como las precisas indicaciones que señalaban los comitentes a la hora de efectuar el encargo de sus obras, podrían ser otro de los motivos del escaso porcentaje de imágenes que se ha localizado en esas dos centurias.

2.5.5. Intérpretes musicales

Los instrumentistas que aparecen representados tañendo los instrumentos que se han señalado en los apartados anteriores, son también muy diversos; desde figuras humanas hasta animales o seres fantásticos. Para facilitar su estudio se han clasificado del siguiente modo: personajes bíblicos o religiosos, personajes mitológicos, personajes contemporáneos del artista, animales, personajes fantásticos, e instrumentos sin intérprete. Tenemos que señalar que en muchos casos el tema o instrumento musical aparece como atributo del personaje, con el objetivo de hacerlo identificable visualmente, y que, por tanto, en esos casos, la posición del personaje no tiene nada que ver directamente con la ejecución musical. Por todo ello, resulta inadecuado considerarlos como instrumentistas, en el sentido estricto de la palabra. Con todo, y con el fin de mantener una coherencia con el trabajo catalográfico, se ha optado por considerar también este tipo de personajes dentro del presente apartado.

Una mención aparte merece los personajes cuya actividad musical es el canto, acompañados o no de instrumentos musicales, y a los que ya hemos dedicado, dada su especificidad, un capítulo aparte en el apartado anterior.



Los personajes religiosos, con 342 representaciones, suponen el mayor porcentaje del total estudiado, lo que resulta congruente con el hecho de que también los temas religiosos son los más abundantes en nuestra colección. Les siguen, con un total de 158 representaciones, los personajes contemporáneos de la obra de que se trate, si bien algunos de los instrumentistas incluidos en dicho grupo, y ateniéndonos a la escena en la que se hallan ubicados, podrían también formar parte del grupo de personajes bíblicos (este es el caso del músico que precede la escena del Camino del Calvario). Las figuras fantásticas, seres mitológicos o animales que figuran con instrumentos musicales abren un amplio terreno del 6% a la fantasía, pero, sobre todo, a interpretaciones más abiertas, en este capítulo.

Un grupo aparte lo constituyen los instrumentos que aparecen en solitario, sin vinculación con ninguna figura humana o animal. Estos casos no permiten ninguna lectura respecto a su uso práctico. También han sido incluidos en este capítulo, en tanto en cuanto la ausencia de intérprete constituye, aunque sea indirecta o negativamente, una referencia a la música.

En total, y de manera sintética, tenemos, pues, la siguiente "plantilla" o "reparto" de músicos en nuestro paisaje iconográfico vasco:

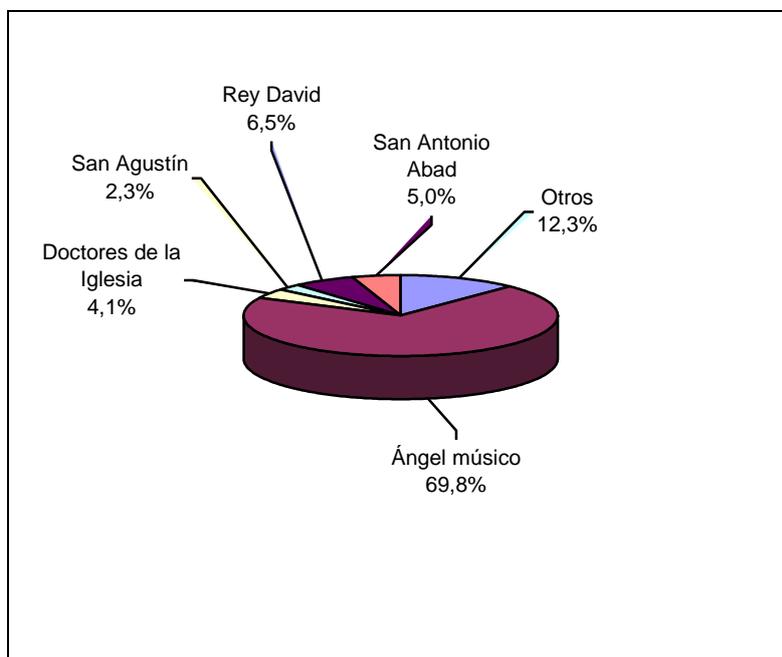
		Intérpretes realistas o verosímiles		Intérpretes fantásticos			Intérpretes ausentes
		500		63			75
Personajes	Contemporáneos	Personajes Religiosos	Animales	Pers. Mitológicos	Pers. Fantásticos		
	158	342	7	39	17		

2.5.5.1. Personajes religiosos

Como se adelantaba en el apartado anterior, los personajes religiosos constituyen el grupo más numeroso que aparece representado junto a un instrumento musical en nuestra colección, con más del 50% del total recogido: de las 639 representaciones de temática musical que componen el catálogo, 342 se encuentran en ese caso. Prácticamente el setenta por ciento del total de estos personajes religiosos son ángeles músicos (en concreto, 238 en total) el veinte por ciento restantes son el Rey David (siempre con un arpa enmarcada), la figura ya mencionada de San Antonio Abad, y otros Padres y Doctores de la Iglesia. El resto de "instrumentistas" relacionados con la temática religiosa no alcanzan más de tres representaciones: un obispo sin identificar (3 casos), San Jerónimo (3), Santa Cecilia (2), San Ambrosio (2), y un diácono sin identificar (1).

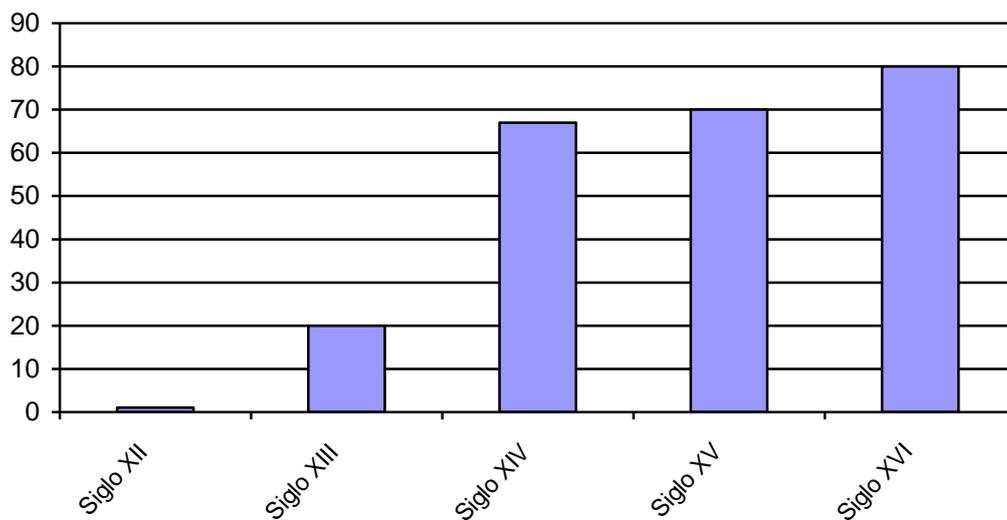
La abultada presencia de ángeles músicos nos habla de su importancia en las devociones medievales y altomodernas, y de la orientación de la pastoral eclesiástica hacia figuras más cercanas que las de los serios e inaccesibles Doctores o Padres de la Iglesia. Como veremos más abajo, esa presencia, además, está distribuida a lo largo del tiempo de

manera diferente, lo que nos permitirá observar las diferentes funcionalidades que esa imagen tuvo según las diferentes coyunturas históricas, teológicas y pastorales.



2.5.5.2. Ángeles músicos

La datación general de las representaciones de los ángeles músicos no difiere en forma significativa de los resultados que hemos obtenido en el conjunto de este trabajo. Las primeras representaciones de estos músicos celestiales que se conservan en nuestro territorio corresponden al siglo XII, en el que se data tan sólo una única representación (de las 238 en las que se presentan ángeles). La cifra asciende gradualmente en el siglo XIII, ya con veinte ejemplos conservados (8,4%), y desde ese momento en adelante se produce una verdadera eclosión: en el siglo XIV hemos localizado un total de sesenta y siete especímenes, es decir, el 28,1% del total de ángeles músicos. Los siglos XV y XVI parecen mantener la tendencia anterior, y reflejan cifras similares, con 70 y 80 representaciones respectivamente que suponen el 29,4% y el 33,6 % del total, tal y como se puede apreciar en el gráfico que presentamos a continuación.



Los instrumentos que aparecen representados en manos de los ángeles músicos son muy variados; y de hecho, los ángeles son los instrumentistas que aparecen con mayor diversidad de instrumentos entre todos los personajes que hemos estudiado en este trabajo. En total, figuran tocando hasta 48 instrumentos musicales diferentes, además de los once ángeles que se muestran en el momento de cantar o formando parte de un coro. Dicho de otro modo: del total de instrumentos localizados en nuestro trabajo de campo, únicamente hay veinte (sin computar los cantores, fantásticos o no identificables) que no sean tocados en alguna ocasión por ángeles. En la tabla que presentamos a continuación ofrecemos una relación de todos los instrumentos musicales que aparecen en manos de ángeles músicos, así como el número de ocasiones en las que lo hacen.

'Arpa – Salterio'	2	'Arpa angular'	1	'Arpa enmarcada'	11
'Bombarda'	1	'Campana de mano'	3	'Campana de mano (golpeada con badajo)'	2
'Cítola'	2	'Clavicordio'	1	'Cornetto'	2
'Crótalo'	2	'Chirimía'	3	'Dulcemelos'	1
'Espineta'	1	'Flauta'	1	'Flauta dulce – Renacimiento'	2
'Flauta travesera'	1	'Flauta y tamboril'	1	'Gaita'	6
'Guitarra'	3	'Guitarra, medieval'	5	'Instrumento de viento insuflado por un extremo, doble'	3
'Instrumento fantástico'	10	'Mandora'	7	'Monocordio'	1
'No identificable'	11	'Órgano portativo'	5	'Órgano positivo'	3
'Pandereta'	1	'Posible instrumento'	4	'Rabel'	7
'Salterio'	15	'Serpentón'	1	'Tambor de cuerdas'	2
'Tamboril'	3	'Trompa recta'	11	'Trompa, curva'	20
'Trompa, en forma de "S"'	1	'Trompa, enrollada'	3	'Trompeta bastarda'	1
'Trompeta recta'	4	'Trompeta, en forma de "S"'	4	'Trompeta, enrollada'	1
'Trompeta, ligeramente curvada'	2	'Vihuela'	1	'Vihuela (vihuela de mano)'	3
'Viola de gamba'	2	'Viola de rueda'	1	'Viola medieval y renacentista'	16

De esta lista, y en términos globales, se desprende que los instrumentos tocados con más frecuencia por ángeles son los aerófonos 'trompa curva', 'trompa recta' y 'trompeta recta'. Hay un alto porcentaje también de instrumentos no identificables, y de 'laúdes', 'mandoras',

'arpas' y 'violas'. El resto de instrumentos, tal y como se puede apreciar en el cuadro anterior, no refleja cantidades significativas y su valor es, precisamente, aportar variedad al conjunto. Así pues, podemos considerar a primera vista que parece existir algún tipo de asociación entre la figura del ángel y su instrumento (trompas y trompetas), pero que esta asociación es, en principio, muy abierta y sólo se puede formular en términos de "tendencia", porque el abanico de posibilidades instrumentales de los ángeles es muy grande. Además, y como veremos enseguida, la asignación de un determinado instrumento a los ángeles depende fuertemente de la cronología. La asociación entre ángeles y aerófonos de boquilla, por tanto, resulta sólo aparente, puesto que el conjunto total de instrumentos que aparece en sus manos sobrepasa con mucho la frecuencia con que lo hacen trompas y trompetas.

La distribución de todos estos instrumentos según sus tipologías detalladas no permite obtener muchos más resultados significativos que la mera enumeración. Constatamos también, en consecuencia, que este nivel de análisis es puramente ilustrativo o informativo, ya que, por sí solo, no nos permite llegar a conclusiones de valor musicológico general. En cambio, un análisis de las tipologías generales de los instrumentos sí que nos permitirá llegar a algunas consideraciones más conclusivas. Así, si examinamos los cuatro grandes tipos de instrumentos de la clasificación de Hornbostel y Sachs, veremos que no son los aerófonos, sino los cordófonos, los que tienen una presencia más acusada:

	Cantidades	Porcentajes
Idiófonos	7	2,94 %
Membranófonos	6	2,52 %
Cordófonos	93	39,07 %
Aerófonos	94	39,49 %
Fantásticos y no identificados	22	9,24 %
Cantores	11	4,62%
	238	

Llama inmediatamente la atención el hecho de que los porcentajes de distribución de estas amplias tipologías de instrumentos en manos de ángeles son diferentes a los porcentajes que ofrece el catálogo completo. En efecto, en este último se observa un predominio destacado de los aerófonos, y, sobre todo, un porcentaje más elevado de idiófonos; en el catálogo completo también se observa un porcentaje mucho menor de instrumentos fantásticos o no identificados.

	Ángeles	Catálogo completo
Idiófonos	3,28 %	14 %
Membranófonos	10,79 %	6 %
Cordófonos	39,43 %	30 %
Aerófonos	37,55 %	46 %

Fantásticos y no identificados	8,92 %	2 %
Cantores	4,6%	2%

Entendemos esta divergencia de porcentajes en la asociación de instrumentos y personajes según se observe para los ángeles solamente o para todo el catálogo como una clara indicación de que la asignación de un instrumento a un personaje no se hacía al azar ni por razones visuales, sino por razones que habrá que dilucidar en cada caso. En el caso de los ángeles músicos, concluimos que su imagen visual aludía a una musicalidad más neta que la que se pintaba en otras ocasiones. Esto nos parece derivar del alto porcentaje, en términos comparativos, de instrumentos propiamente musicales que son tocados por ellos, frente a los muy escasos instrumentos de señales (campanas, y probablemente las trompas y trompetas): en nuestra colección, por lo tanto, los ángeles, aunque pueden usar los instrumentos para hacer señales, tienden más bien a tocar música con ellos. Son, realmente, más “músicos” que “pregoneros”.

Esa musicalidad angélica, además, parece que implicaba una acústica más delicada que la que se daba en el resto de las situaciones musicales contempladas, a juzgar por la mayor frecuencia de instrumentos de cuerda que de aire en sus manos, respecto al resto de la colección. Efectivamente, este predominio de instrumentos cordófonos entre los ángeles músicos invierte la situación del catálogo, según la cual, claramente, los instrumentos más abundantes son los aerófonos. Confirmamos así, además, que la asociación entre intérprete e instrumento es significativa.

Por último, y en otro orden de cosas, cabe señalar que la representación de ángeles músicos en esta colección parece tener una mayor libertad o estar más abierta a la fantasía del artista, puesto que hay un destacado porcentaje, en relación con el conjunto del catálogo, de instrumentos inidentificables, bien por ser imaginarios, bien por no presentar suficientes elementos descriptivos.

En lo que se refiere a niveles descriptivos intermedios, destacamos que los porcentajes de distribución de los cordófonos son similares a los que hemos obtenido en el repertorio entero del catálogo, lo que podría querer decir que estos personajes no reciben un tratamiento especial como seres sobrenaturales que son, y que, los artistas no los interpretan, por tanto, como una forma tendencial de representar una sonoridad diferente del mundo “sublunar”.

	Ángeles músicos	Catálogo
Cítaras	18% (18)	15% (26)
Laúdes	65% (63)	59% (106)
Arpas	15% (15)	21% (38)
Liras	2% (2)	5% (9)

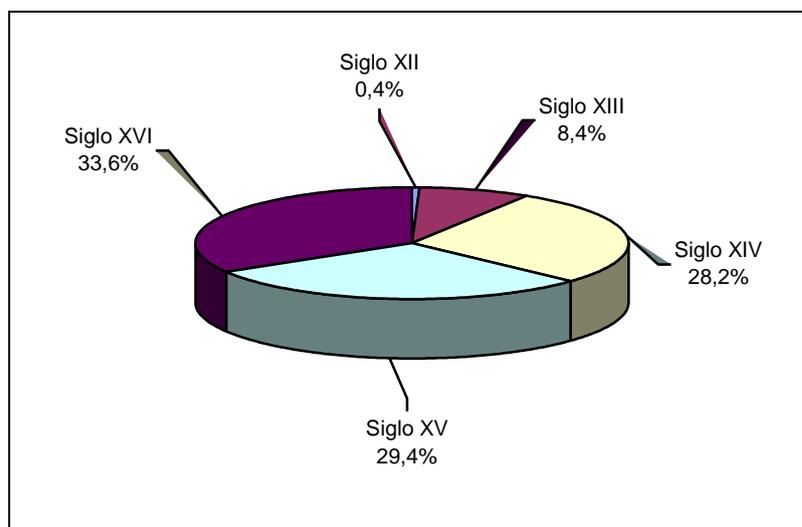
Los instrumentos de esta colección tocados con más frecuencia por ángeles son los aerófonos ‘trompa curva’, ‘trompa recta’ y ‘trompeta recta’. Hay un alto porcentaje también de instrumentos no identificables, y de ‘laúdes’, ‘mandoras’, ‘arpas’ y ‘violas’. El resto de instrumentos, tal y como se puede apreciar en el cuadro siguiente, no refleja cantidades significativas.

Campanas de diferentes tipos	5	7	Idiófonos		
Crótalos 2					
Pandereta 1 Tamboril 4	4	5	Membranófonos		
Cítaras Clavicordio 1 Dúlcemelos 1 Espineta 1 Monocordio 1 Salterio 14 Tambor de cuerdas 2	20	98	Cordófonos		
Arpas de diferentes tipos	15				
Laúdes Cítola 2 Guitarra 3 Guitarra medieval 4 Laúd 15 Mandora 7 Rabel 7 Vihuela 1 Vihuela de mano 3 Viola de gamba 2 Viola de rueda 1 Viola medieval y renacentista 16	61				
Liras Lira postclásico 2	2				
Flauta y tamboril	4			91	Aerófonos
Flautas Flauta dulce renacimiento 2 Flauta travesera 1 Flauta 1	4				
Lengüetas Bombarda 1 Chirimía 3 Gaita 6	10				
Boquillas Cornetto 2 Serpentón 1 Trompa recta 11 Trompa curva 20 Trompa en forma de "S" 1 Trompa enrollada 3 Trompeta bastarda 1 Trompeta en forma de "S" 4 Trompeta enrollada 1 Trompeta ligeramente curva 2 Trompeta recta 15	61				
Organo Portativo 5 Positivo 3	8				
Instrumento de viento insuflado por un extremo, simple 3 Instrumento de viento insuflado por un extremo, doble 1	4				
Instrumento fantástico	10	15			
No identificable	5				
Cantores	10				

Datación de las representaciones de los instrumentos que se presentan tañidos por ángeles músicos. Siglo XII.

Dado que, como acabamos de ver, el número de representaciones de ángeles músicos es muy elevado, 238, analizamos a continuación su distribución, no sólo en función del grupo organológico al que pertenecen sino también en relación con la datación aproximada de la obra en la que figuran. En el estudio que ofrecemos a continuación, tomamos como referencia todas las representaciones de ángeles músicos que hemos incluido en nuestro catálogo, independientemente de la escena en la que se encuentren.

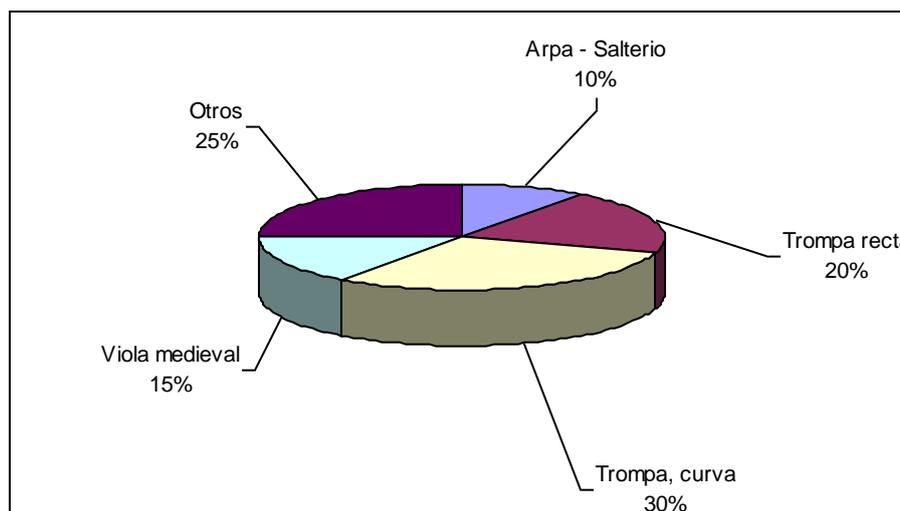
De este modo, recordamos cómo la primera representación de un ángel músico corresponde al siglo XII, en la que se presenta insuflando una 'trompa recta'. Desde ese siglo XII, como ya hemos visto, la presencia de los ángeles músicos en su forma visual irá ascendiendo regular y progresivamente a lo largo de las sucesivas centurias hasta alcanzar el máximo en el siglo XVI.



No es casual que este solitario y venerable ángel instrumentista del siglo XII aparezca precisamente con un instrumento de boquilla. Como es ya bien conocido, los únicos instrumentos musicales que los ángeles portan hasta el surgimiento en el siglo XIII de la idea de acompañamiento musical para la Virgen María en el paraíso celestial son, precisamente, esos objetos que producen señales y que anuncian, más que "musicar", la gloria divina y la autoridad de la palabra de Dios, o que directamente aluden al Apocalipsis: los primeros ángeles músicos en el País Vasco, como en el resto de Europa, todavía no hacen realmente música, sino señales. Y, efectivamente, en nuestro caso, este único espécimen, se encuentra en la parroquia de San Juan Bautista de Laguardia/Biasteri (ficha 312), en una escena del Juicio Final.

Instrumentos. Ángeles músicos. Siglo XIII

En nuestra colección, el número de representaciones de “ángeles músicos” que datan del siglo XIII asciende a veinte, observándose un ascenso considerable en cantidad y en variedad respecto al siglo anterior. En este caso, sus instrumentos son especialmente cordófonos (tanto pulsados como friccionados) y aerófonos (pertenecientes todos ellos al grupo de las trompas). La ‘trompa, curva’, con seis representaciones localizadas, es el instrumento que aparece en un mayor número de ocasiones, mostrando así la persistencia de la idea del ángel como anunciador del poder de Dios característico de tiempos anteriores; la ‘viola medieval’ y el ‘arpa-salterio’, con dos representaciones, son los que siguen desde un punto de vista cuantitativo, y su presencia muestra el tímido inicio de la nueva interpretación de los ángeles como elementos de la beatitud celestial, y, ahora sí, como auténticos músicos más que como pregoneros. Además, con una única representación y, pertenecientes en todos los casos al grupo de los cordófonos, hemos localizado ejemplares de ángeles tañendo: ‘laúd’, ‘guitarra medieval’, ‘arpa enmarcada’ y un hipotético ‘monocordio’.



En conjunto, y durante el siglo XIII, por tanto, los ángeles músicos del País Vasco no interpretan todavía ni idiófonos ni membranófonos, y, aunque ya conocen los cordófonos, continúan siendo asociados con los instrumentos aerófonos; de éstos, además, siguen tocando sólo los de boquilla:

	Aerófonos (todos de boquilla)	Cordófonos	
		50	
Porcentajes	50	Simples	Compuestos
		10	40

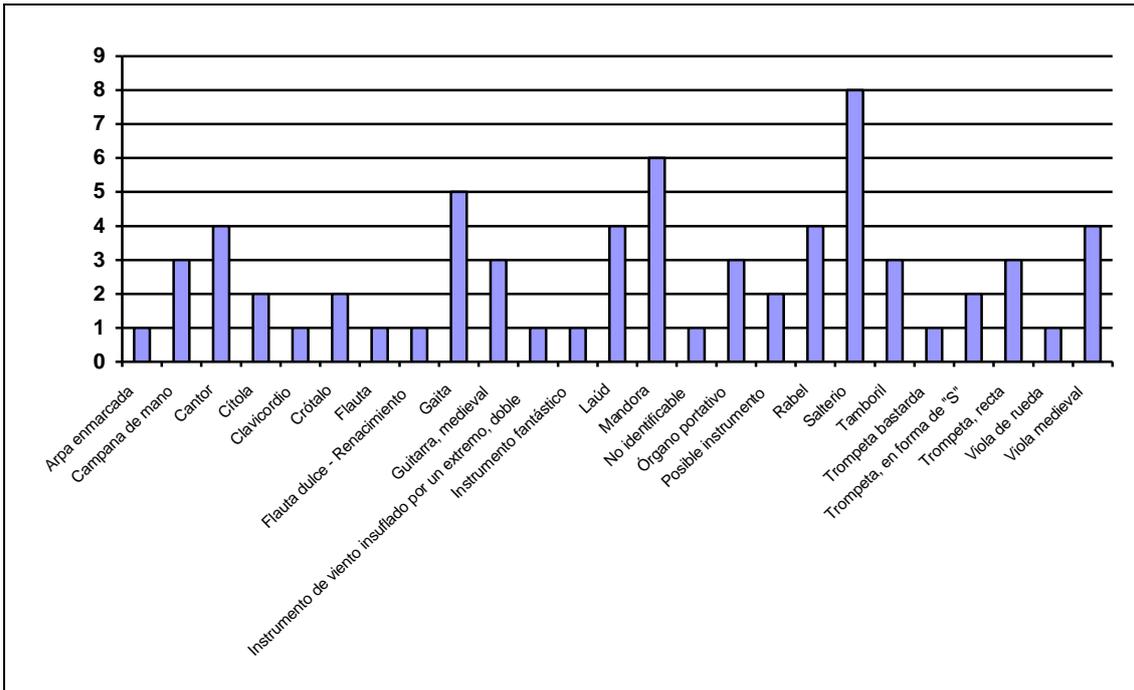
Esto resulta muy característico del nivel de desarrollo tanto teológico como musical del País Vasco en esta época, si consideramos la frecuencia de flautas, y aún de otros

instrumentos de todo tipo, que en otros lugares pueden aparecer en manos de ángeles ya en esos años. Nuestra colección se muestra aquí, en consecuencia, un tanto limitada cronológica y organológicamente, pero al hacerlo así, nos facilita una valiosa información sobre el estado de la mentalidad religiosa de la época en comparación con otras zonas.

Instrumentos. Ángeles músicos. Siglo XIV

El número de representaciones de ángeles músicos del siglo XIV que datan del siglo XIV asciende a 67, en las cuales podemos observar cómo también aumenta considerablemente la diversidad de instrumentos representados, pasando de los únicos ocho tipos diferentes del siglo XIII a veinticuatro (incluyendo los ejemplares de ángeles cantores e instrumentos fantásticos o no identificados) y con especímenes de las cuatro principales categorías de la clasificación que venimos utilizando como referencia, esto es, idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos. En el siglo XIV, por tanto, parecen confirmarse las tendencias que se anunciaban sólo tímidamente en la centuria anterior.

Tal y como se puede apreciar en el gráfico que presentamos a continuación, la categoría de los cordófonos es la que en el siglo XIV incluye el mayor número de instrumentos: solamente el 'salterio', con un 12%, y la 'mandora', con un 9% del total, ya cubren casi la cuarta parte del total de instrumentos con presencia iconográfica en este siglo. Por otro lado, la 'gaita' con 7%, es otro de los instrumentos que aparece ahora en un alto porcentaje y, ya con un 6%, hemos localizado representaciones de otros instrumentos como el 'rabel', el 'laúd', 'cantores' o la 'viola medieval'. Con porcentajes en torno al 4% del total aparecen el 'tamboril', la 'campana de mano', el 'órgano portativo' o la 'trompeta, recta'. El resto de instrumentos no superan el tres por ciento del total pero esto no les resta importancia, puesto que su variedad, como ya sabemos, es también significativa.



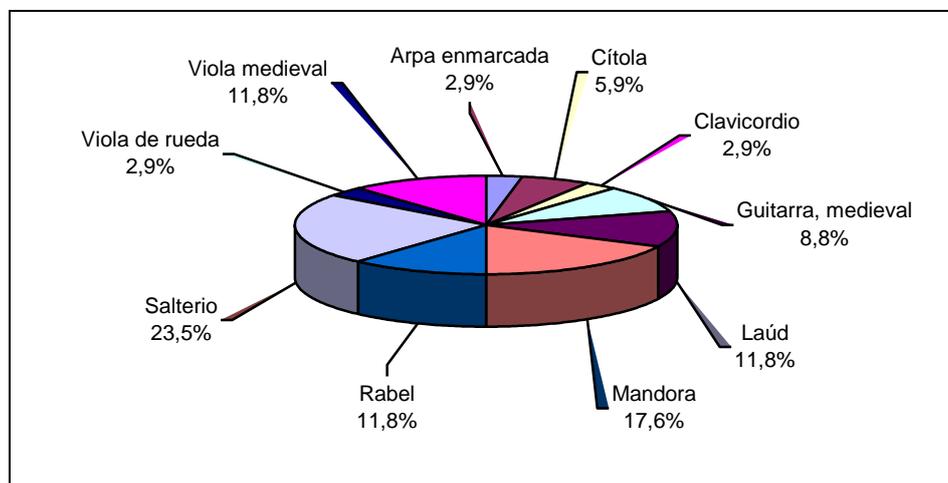
Esta eclosión en cantidad y variedad de instrumentos angélicos en el siglo XIV es claramente la responsable del perfil global de los ángeles como personajes musicales en nuestra colección, que hemos presentado más arriba. Por tanto, conviene recordarla, puesto que, como vemos, en los siglos XII y XIII la situación era completamente diferente: en éstos, se daba un predominio neto de instrumentos aerófonos de boquilla y los ángeles, por tanto, representaban una función anunciadora, mientras que ahora, en el siglo XIV, nos encontramos ante unos ángeles que cumplen una deleitable función específicamente musical. Es en esa transformación en la que podemos encontrar las razones de que, más que a los aerófonos, en este siglo se dediquen fundamentalmente a los cordófonos.

Desde un punto de vista comparativo, además, esta distribución de instrumentos por grupos es muy significativa. Efectivamente, el estudio de las frecuencias de aparición en manos de ángeles de los instrumentos de cada tipología general confirma que, en lo que al siglo XIV se refiere, y dejando aparte algunas divergencias menores, los ángeles tocan cordófonos con una frecuencia mucho mayor que todos los intérpretes de nuestro catálogo; en cambio tocan aerófonos mucho menos frecuentemente.

	En manos de ángeles músicos en el s XIV	En el catálogo-toda la cronología	En el catálogo, siglo XIV
Idiófonos	7,46 % (5)	13,83 %	8,57%
Membranófonos	4,47 % (3)	5,72 %	2,86%
Cordófonos	50, 74 % (34)	30,68 %	54,29%

Aerófonos	25,37% (17)	44,99 %	28,57%
Fantásticos o no identificables	5,97% (4)	2,38 %	1,90%
Cantores	5,97% (4)	2,38%	3,81%
Total	67	639	105

Los cordófonos que hemos localizado en manos de ángeles músicos datados en el siglo XIV pertenecen a diez tipologías diferenciadas. De todas ellas destaca, atendiendo al número de representaciones localizadas, el 'salterio' y la 'mandora', que conforman el veintiuno por ciento de los cordófonos analizados, con doce y seis ejemplares respectivamente recogidos en nuestro catálogo. El 'laúd' y el 'rabel', con cuatro representaciones localizadas respectivamente suponen el segundo grupo con mayor número de especímenes localizados. El resto de instrumentos representados no presenta cantidades significativas, no superando en ninguno de los casos más de dos ejemplares para cada uno de ellos. En el gráfico que presentamos a continuación se puede observar el instrumental de los cordófonos localizados en estas condiciones, así como su distribución porcentual. Desde el punto de vista del sistema de ejecución de los distintos instrumentos representados, con más del setenta y dos por ciento, correspondería a cordófonos pulsados o punteados, mientras que con el treinta y ocho por ciento del total ('rabel', viola medieval' y 'viola de rueda') son instrumentos en los que la fricción de las cuerdas mediante arco o rueda giratoria es empleada para la obtención de los sonidos.



Como se puede observar en la tabla que adjuntamos a continuación, los porcentajes que obtenemos del estudio de las principales tipologías de los cordófonos en manos de ángeles músicos datados en el siglo XIV en relación con todos los cordófonos del siglo XIV y el total incluido en la colección del catálogo, nos ofrece resultados similares, si bien, los cordófonos compuestos superan presentando una cifra mayor a lo largo de toda la cronología de nuestro estudio.

Cordófonos en manos de	Cordófonos datados en el	Cordófonos del catálogo
------------------------	--------------------------	-------------------------

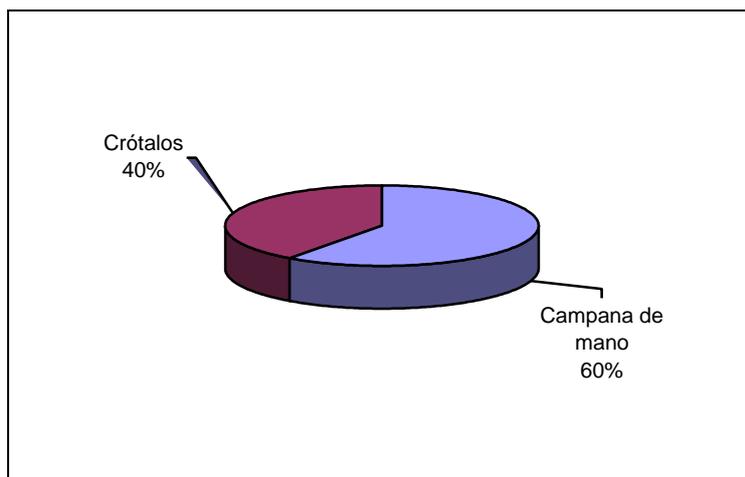
ángeles músicos siglo XIV		siglo XIV en el catálogo		de toda la cronología	
Cordófonos simples	Cordófonos compuestos	Cordófonos simples	Cordófonos compuestos	Cordófonos simples	Cordófonos compuestos
23,52%	76,47%	27,27%	72,72%	14,52%	85,47%

En cuanto a los aerófonos, comprobamos que en primer lugar se encuentran los diferentes tipos de 'trompeta' (recta, en forma de "S" y bastarda) con el 35%. Le sigue la 'gaita', con cinco ejemplares que suponen el 29% y, con el 17%, la 'flauta' con o sin tamboril. En este último grupo tendríamos que incluir un espécimen de 'instrumento de viento insuflado por un extremo'. Destaca también, por el elevado número de representaciones que se han conservado, el 'órgano portátil', con tres casos localizados.

En manos de ángeles-s XIV		En el siglo XIV		En toda la cronología	
boquilla	otros	boquilla	otros	boquilla	otros
35,29 % (6)	64,70 % (11)	43,33%	56,66%	70,92%	29,07%

Una vez más, la comparación entre porcentajes se revela enormemente significativa, pues incluso restringiéndonos sólo a los instrumentos aerófonos, comprobamos que, en el siglo XIV, los ángeles tocan los de boquilla con una frecuencia mucho menor que el conjunto de intérpretes de nuestra colección. Además, es significativo que solamente tocan trompetas, y que la trompa se encuentra completamente ausente. Sin duda, esto tiene que ver con la desaparición definitiva de los ángeles en su papel de anunciadores del aspecto terrible de Dios.

Los idiófonos, por su parte, ascienden a un total de 5 ejemplares, lo que supone la mayor parte de todos los idiófonos asociados a los ángeles, que suman un total de siete. Como se puede apreciar en el gráfico adjunto, la 'campana de mano', con tres ejemplares, y los 'crótalos' con dos, permiten decir que en este siglo los ángeles despliegan toda la variedad disponible para esta tipología instrumental de la clasificación Hornbostel y Sachs.



Dado que las cantidades y tipos de instrumentos son muy reducidas, nos parece inadecuado realizar ninguna comparación con otros siglos y/o grupos de intérpretes musicales, ya que las posibles diferencias podrían deberse a causas fortuitas.

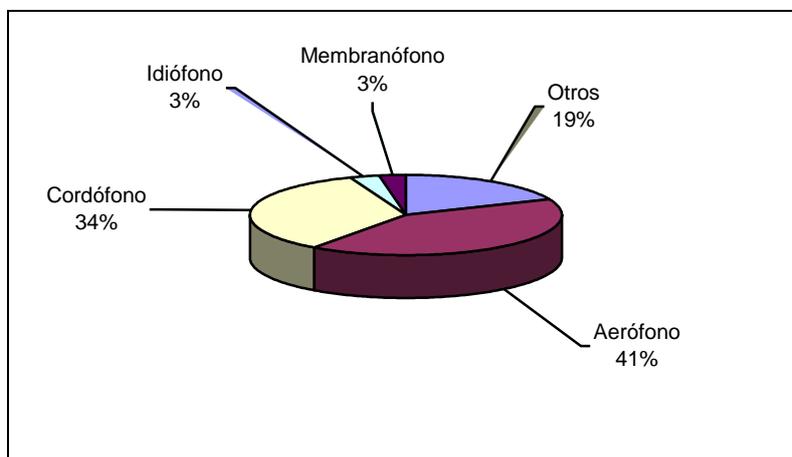
El número de membranófonos localizados en este apartado es aún menor, si cabe, ya que tan sólo hemos encontrado tres representaciones de 'tamboril', y en uno de los casos aparece asociado a la 'flauta de tres agujeros', tal y como pudimos estudiar en el apartado dedicado a los aerófonos.

De las comparaciones entre los porcentajes de representación de los diversos instrumentos deducimos que, a diferencia de lo que sucede en el resto del catálogo, en el siglo XIV, nuestros ángeles músicos usan más que otros personajes los cordófonos y menos los aerófonos. De entre los cordófonos, usan más frecuentemente que la media del catálogo los cordófonos simples que los compuestos; se distinguen también de los demás personajes por utilizar con menos frecuencia los instrumentos de boquilla y más los restantes aerófonos. Todo ello nos parece confirmar que el siglo XIV configura un período con rasgos propios en lo que se refiere a la manera de entender la música celestial y el papel de los ángeles músicos. Podríamos añadir que esto es así "en nuestro marco de referencia", pero, mientras no tengamos datos objetivos procedentes de otras regiones geográficas, nos resultará imposible concretar con exactitud hasta qué punto estas características son específicas del País Vasco. En todo caso, y realizando una apreciación puramente subjetiva, nos parece que nuestros datos confirman, en líneas generales y con ligeros matices que afectarían sobre todo a la cronología detallada, las mismas tendencias que se pueden observar en el resto de Europa.

Instrumentos. Ángeles músicos. Siglo XV.

Los instrumentos representados en manos de ángeles músicos que datan del siglo XV y que aparecen recogidos en nuestro catálogo alcanzan setenta ejemplares que se distribuyen, atendiendo a la denominación organológica a la que pertenecen, del modo en que se observa en el gráfico adjunto. Resulta destacable el repunte del grupo de los aerófonos, con 29

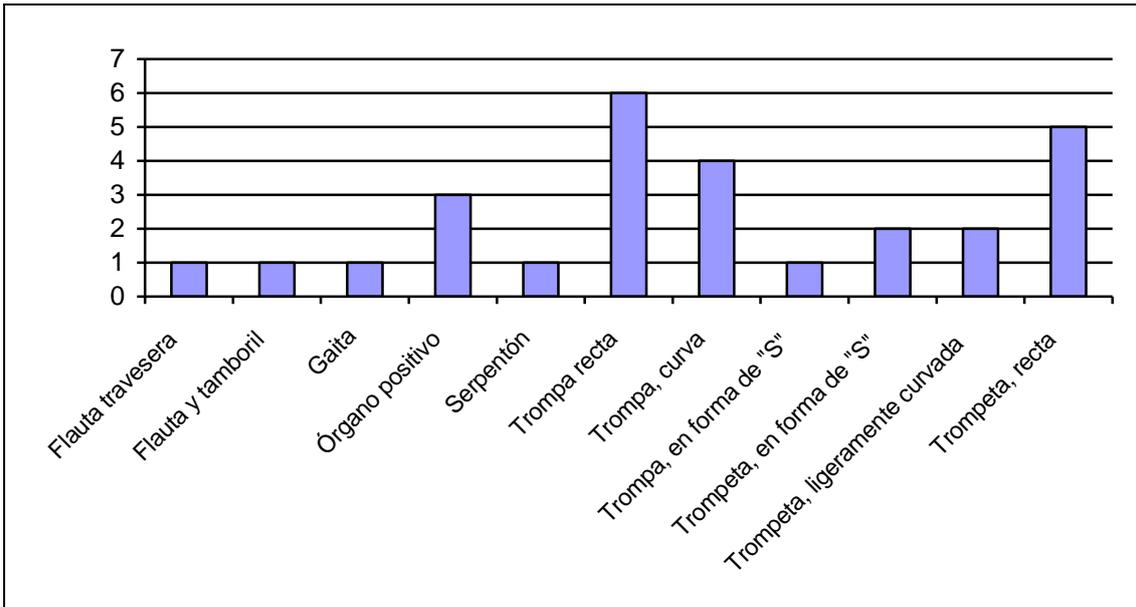
representaciones localizadas, frente a las veinticuatro de los cordófonos y tan sólo dos correspondientes a los membranófonos y a los idiófonos respectivamente. Además, en el apartado “otros”, se hallan incluidos un espécimen de ángel cantor, así como doce representaciones fantásticas o no identificables.



Los datos que hemos obtenido una vez puestos en relación con los porcentajes que nos ofrece el catálogo nos arroja unos resultados que difieren sustancialmente con respecto a lo que venimos observando hasta ahora. Como en ocasiones anteriores, hemos computado la flauta y tamboril como dos ejemplares, si bien, son tañidos simultáneamente por el mismo intérprete. En esta centuria, llama la atención el bajo porcentaje de idiófonos puestos en manos de los ángeles, tanto con respecto al resto de personajes de este mismo siglo como en lo referente a toda la cronología en la que se enmarca nuestro estudio. Además, se observa cómo el porcentaje de aerófonos sube considerablemente, hallándose en esta ocasión con cifras ligeramente inferiores a las de todo el conjunto estudiado.

	En manos de ángeles músicos en el s XV	En el catálogo-toda la cronología	En el catálogo, siglo XV, todos los personajes
Idiófonos	2,85 % (2)	13,83 %	9,35%
Membranófonos	2,85 % (2)	5,72 %	1,87%
Cordófonos	34,28 % (24)	30,68 %	40,19%
Aerófonos	41,42% (29)	44,99 %	39,25%
Fantásticos o no identificables	17,14% (12)	2,38 %	6,54%
Cantores	1,42% (1)	2,38%	2,80%
Total	70	639	106

Los aerófonos presentan ahora una mayor diversidad que los que estudiábamos en el apartado anterior, pues su tipología instrumental prácticamente duplica la cantidad detectada en la centuria anterior. De los 29 aerófonos ubicables en el siglo XV destaca, con más del veinte por ciento, la ‘trompa recta’ y con el diecinueve por ciento la ‘trompeta, recta’, el doce por ciento de representaciones corresponde a la ‘trompa, curva’, y ya con un siete por ciento la ‘trompeta, en forma de “S” y la ‘trompeta, ligeramente curvada’, el resto: ‘trompa, en forma de “S”, ‘gaita’ ‘órgano positivo’, flauta travesera’, ‘flauta y tamboril’, o el ‘serpentón’, no presentan cantidades considerables, si bien, hemos localizado de todas ellos de una a tres imágenes. A esta centuria pertenecen también otros seis especímenes no identificables pero que con casi total seguridad pertenecen a la tipología de los aerófonos. Con todo ello, podemos observar que en este siglo y, al menos en relación con lo que venimos señalando hasta aquí, nos encontramos con que se han representado prácticamente casi todas las posibilidades de aerófonos de los que tenemos para estas fechas.



El estudio comparativo de los resultados obtenidos en relación a los aerófonos en manos de ángeles músicos, atendiendo a sus principales sub-categorías (de boquilla, flautas, lengüeta y los no identificados), comparándolos con los que nos ofrecen todos los aerófonos pertenecientes al siglo XV, no nos ofrece, tal y como se puede observar en la tabla que adjuntamos a continuación datos relevantes. Esto es debido que en su mayor parte, los aerófonos localizados en nuestro territorio que datan aproximadamente del siglo XV, se encuentran precisamente representados en poder de estas figuras celestiales.

Boquilla		Flautas		Lengüeta		Fantásticos y no identificados	
Siglo XV	Catálogo	Siglo XV	Catálogo	Siglo XV	Catálogo	Siglo XV	Catálogo
66,67%	54,76%	15,38%	16,67%	2,56%	9,52%	15,38%	19,05%
(21)	(23)	(6)	(7)	(1)	(4)	(6)	(8)

Sin embargo, mucho más interesantes son los datos que nos proporcionan el hecho de cruzar los datos de los aerófonos de boquilla y el resto encontrados en manos de los ángeles músicos datados en el siglo XV con los del siglo XIV. Así, tal y como podemos observar en la tabla adjunta, en este siglo de forma categórica, los resultados se invierten con respecto al siglo XIV.

En manos de ángeles-s XIV		En manos de ángeles-s XV	
boquilla	otros	boquilla	otros
35, 29% (6)	64, 70 % (11)	65,65 % (23)	32,35 % (11)

El hecho de que en el siglo XV se produzca un aumento significativo de los aerófonos de boquilla tañidos por ángeles músicos, apuntaría en un principio a que se estuviera produciendo una tendencia regresiva a etapas anteriores, en las que los ángeles aludían a su papel como anunciadores del Juicio Final o como estandartes del poderío del Dios pantocrátor. Sin embargo, si atendemos a las escenas en las que aparecen estas figuras angélicas, podemos comprobar cómo a diferencia de las centurias anteriores es la temática mariológica en la que se encuentra más de 61% del total estudiado, frente a otros grupos de escenas relacionadas con la vida de Jesús o con la representación del Padre Eterno: calvario (6%), Cristo en Majestad (6%), Padre Eterno (12%) y la Resurrección (15%). Además, no podemos pasar por alto el hecho de que casi la mitad de los ángeles músicos que tañen aerófonos de boquilla en la escena de la Virgen y el Niño, forman parte del cuadro conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (fichas 88 y siguientes), el “Concierto Angélico” que en su día el servicio catalogación del propio museo dató en torno al siglo XV, pero sobre el que, como ya señalaremos más adelante, está prácticamente descartado que pertenezca a dicho siglo. El autor de la tabla pretendió en todo momento simular una obra de cierta antigüedad, por lo que no dudó en ofrecer, con mayor o menor fortuna, todo un muestrario de la mayor diversidad instrumental posible, sin obviar un alto número de aerófonos de boquilla. Por otro lado, tampoco podemos pasar por alto el auge que conocieron estos instrumentos en la vida real, tal y como consta en relación a la corte de Navarra, al comprobar en el Catálogo de la Sección de Comptos del Archivo General de Navarra cómo bajo los reinados de Doña Blanca y su hijo Carlos De Viana, en la primera mitad del siglo XV, son numerosas las referencias a los juglares y ministriles que se hallaban a su servicio como tañedores de trompas, trompetas o trompetas bastardas³⁰⁴. Además, el trasiego de los ministriles entre las distintas cortes –aragonesa, navarra y castellana, fundamentalmente-, posibilitaría la adopción de ciertas costumbres como las que señala el rey aragonés Alfonso el Magnánimo en las ordenanzas en las que se indican de forma detallada y explícita la importancia que tenía el uso de los instrumentos de boquilla³⁰⁵. De este modo, se explicaría en cierta medida la abundancia de ángeles músicos tañedores de aerófonos de boquilla en escenas relacionadas con la Virgen, al ser tratada como reina de los cielos, asociando así en el imaginario visual un cierto aire nobiliario a este tipo de imágenes y reforzando la idea de la asociación del poder político como emanación del poder religioso.

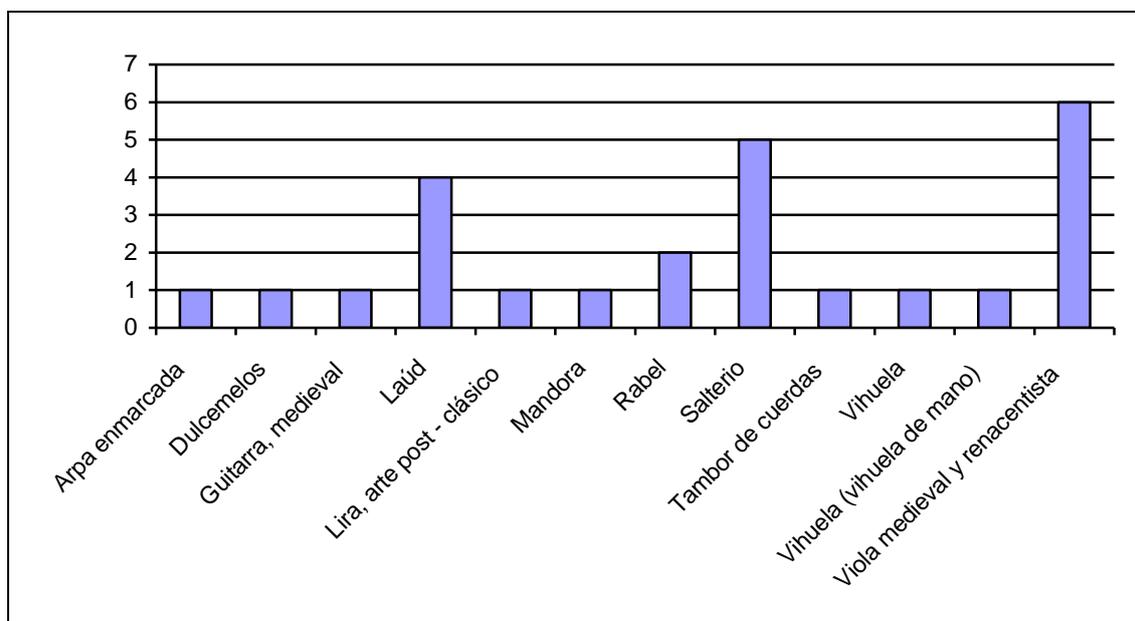
304 -Anglés, Higinio, *Historia de la Música medieval en Navarra*, Institución Príncipe de Viana, Ed. Aranzadi, Pamplona, 1970, pp. 415-431.

Sagaseta, Aurelio, "Instrumentos musicales en Navarra (siglos IX al XIX)", *Euskor*, 6 (diciembre 1983), pp. 21-25.

305 -"Queremos y ordenamos que en nuestra corte haya cuatro juglares, dos de los cuales toquen la trompa, que el tercero toque el tambor y el cuarto la trompeta, a los cuales pertenece que siempre que nosotros comamos públicamente, es decir, con convidados, toquen todos juntos al principio y al fin de nuestra comida". En Archivo de la Corona de Aragón, real Patrimonio, Reg. 2667, f. 79. Anglés, Higinio, *La música en la Corte del rey Alfonso V el Magnánimo*, en "Spanische Forschungen", p. 379.

En los datos referentes al siglo XV destaca una homogeneidad con la tendencia general del catálogo en cuanto a la distribución de los diferentes subgrupos de los aerófonos, y, especialmente, de los de boquilla y flautas. En estos sub-grupos, una vez puesto en relación con los porcentajes obtenidos para todo el catálogo del siglo XV, no hay prácticamente diferencias reseñables desde un punto de vista cuantitativo, lo que nos permite concluir que los instrumentos que aparecen en manos de ángeles músicos a lo largo del siglo XV, y, a diferencia de otras centurias, mantienen la misma proporción.

Los cordófonos que aparecen representados en manos de ángeles músicos y que fueron realizados en torno al siglo XV presentan también una considerable variedad, contabilizando hasta doce tipologías diferentes. Destacan entre éstas la 'viola medieval y renacentista' con el veinticuatro por ciento y el 'salterio' con el veinte por ciento del total; el 'laúd' con el dieciséis por ciento y el rabel con el ocho. El resto, tal y como se puede apreciar en el gráfico adjunto, no supera el cuatro por ciento, con una o dos representaciones localizadas en cada uno de los casos. Es el caso de la 'mandora', el 'dulcemelos' o la 'lira, arte post-clásico'.



A continuación, procedemos a estudiar estos datos generales de forma más detallada, poniendo en relación las sub-categorías que se han obtenido en los cordófonos de este siglo en manos de ángeles músicos con los que nos ofrece el catálogo para toda esta centuria.

Cordófonos simples		Cordófonos compuestos	
s. XV	Catálogo	s. XV	Catálogo
28 % (7)	16 %	72 % (18)	82 % (32)

	Laúdes		Arpas	
	s. XV	Catálogo	s. XV	Catálogo
	68 % (17)	67% (26)	4% (1)	15% (6)

De modo similar a lo que observamos en relación a los aerófonos, los porcentajes de las sub-categorías de los cordófonos en manos de ángeles músicos no difieren en gran manera con respecto a los resultados obtenidos con respecto a todos los ejemplares del siglo XV de la colección. La excepción se encuentra en el grupo de las arpas, donde las cantidades son mucho más elevadas en manos de otros personajes para el siglo XV, resultado que en sí mismo y dado que la diferencia cuantitativa entre los ángeles músicos y el resto del catálogo para el siglo XV, no es demasiado grande, no podemos tomarlo en una excesiva consideración.

Como se puede apreciar en la tabla adjunta, el estudio comparativo de los porcentajes generales de las principales categorías de los cordófonos en relación al siglo anterior así como al resto del catálogo para toda la cronología estudiada no arroja datos significativos, con excepción de que es precisamente en el siglo XV cuando tenemos una mayor presencia de imágenes de instrumentos simples.

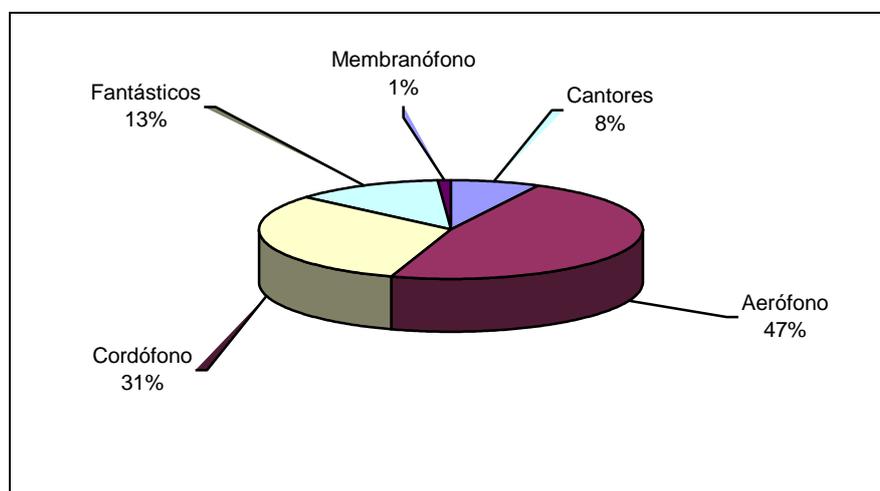
Cordófonos en manos de ángeles músicos siglo XIV		Cordófonos en manos de ángeles músicos siglo XV		Cordófonos del catálogo de toda la cronología	
Cordófonos simples	Cordófonos compuestos	Cordófonos simples	Cordófonos compuestos	Cordófonos simples	Cordófonos compuestos
23,52%	76,47%	28,00%	72,00%	14,52%	85,47%

Con respecto a los instrumentos membranófonos que aparecen en manos de ángeles músicos en obras de arte que datan de *circa* el siglo XV, ya señalamos más arriba que únicamente hemos localizado dos ejemplares, un 'tamboril' que aparece asociado a una flauta de tres orificios y una 'pandereta' (ficha 222) en Estavillo (Álava). Dado que se trata de especímenes tan aislados, no nos parece conveniente hacer ninguna comparación con la información procedente de otros campos de nuestra base de datos, y nos conformamos simplemente con señalar su presencia.

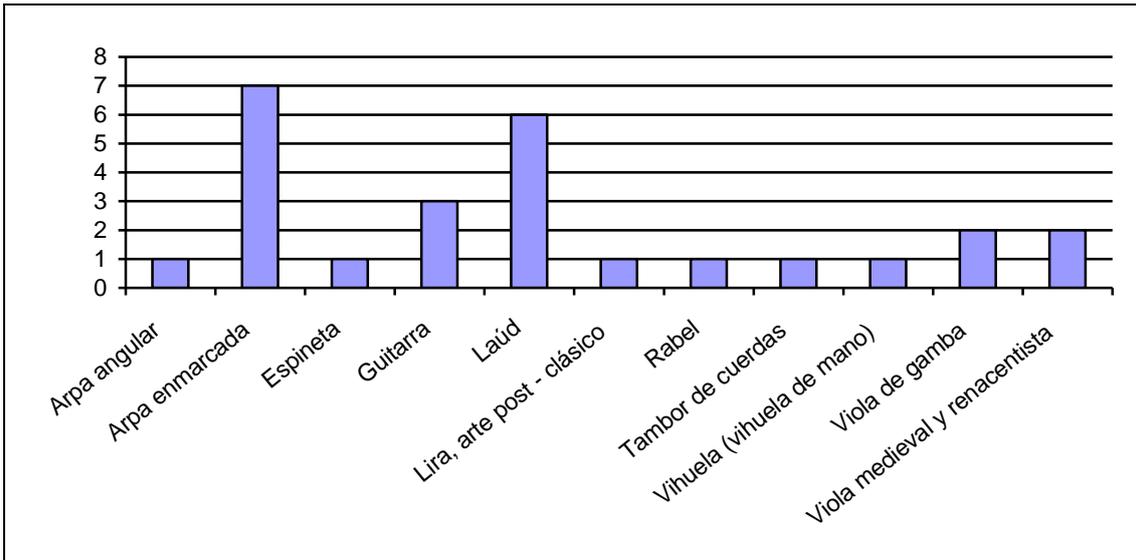
Instrumentos. Ángeles músicos. Siglo XVI.

Los instrumentos musicales que aparecen en manos de ángeles músicos en obras de arte que datan del siglo XVI pertenecen a las cuatro grandes categorías organológicas, que tal

y como podemos apreciar en el gráfico que presentamos a continuación, presentan aproximadamente los mismos porcentajes que los estudiados en las centurias anteriores. En esta centuria los aerófonos suponen casi la mitad del total, descendiendo ligeramente el número de cordófonos. Además, también resulta llamativo que la mayor parte de los cantores localizados en nuestro estudio se encuentren precisamente en este apartado.



Los cordófonos representados en manos de ángeles músicos en obras de arte del siglo XVI presentan también una tipología bastante variada y unos porcentajes bastante similares a los resultados que hemos ofrecido en relación al siglo anterior. Sin embargo, tal y como podemos apreciar en el siguiente gráfico, los instrumentos pertenecientes a la categoría de los cordófonos que se incluyen en este apartado no son los mismos que en el caso anterior. Así, por ejemplo, podemos observar cómo hace su aparición el 'arpa' tanto el 'arpa angular' (representación muy infrecuente en nuestro territorio) como el 'arpa enmarcada', que alcanza el veintiséis por ciento del total de los cordófonos, seguido por otro cordófono compuesto como es el 'laúd' con un veintidós por ciento de los cordófonos estudiados. El resto de representaciones iconográficas musicales, con excepción de la 'guitarra' con un doce por ciento, no presentan cantidades apreciables. En todos los demás casos ('vihuela', viola de gamba', 'rabel', o 'espineta') no hemos localizado más de dos ejemplares de cada uno de ellos.



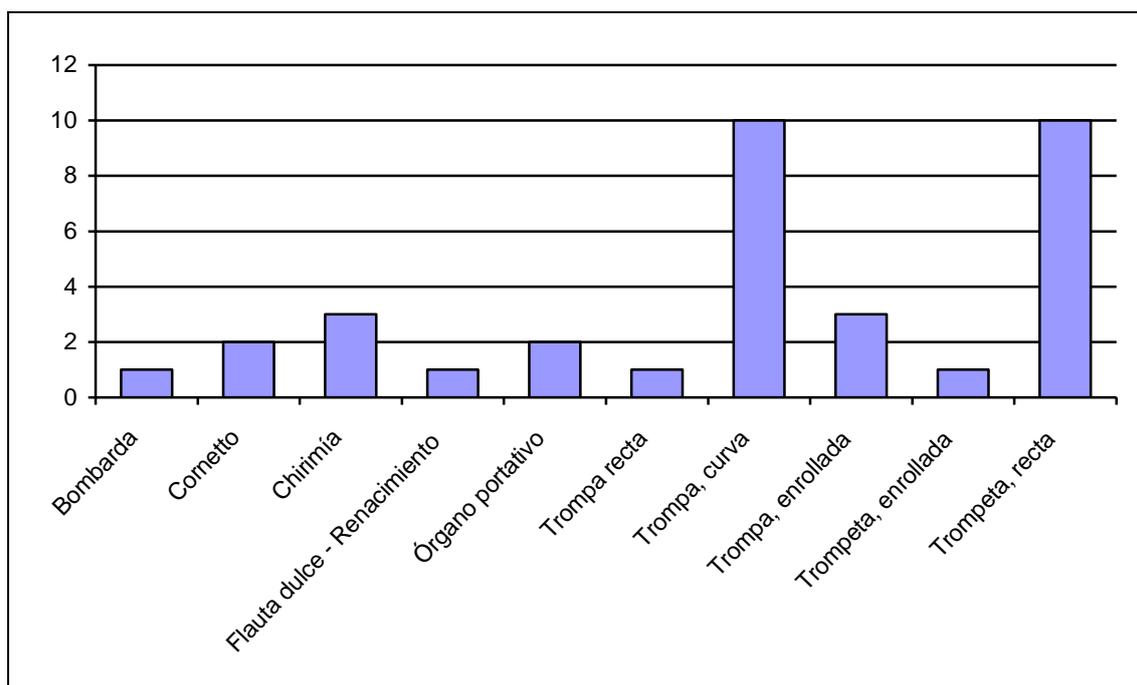
Es muy significativo el hecho de que en relación a las centurias anteriores no hayamos localizado ningún ejemplar de ángel músico tañendo el 'salterio', así como el aumento del 'arpa enmarcada' e incluso la representación de modelos reaccionarios como el 'arpa angular'. Por otro lado, también parece congruente la aparición de instrumentos que, como la 'viola de gamba', comienzan a jugar un papel destacado en la música real a partir del siglo XVI.

El estudio comparativo de las sub-categorías de los cordófonos de esta centuria con respecto a la anterior así como a toda la cronología del catálogo nos ofrece unos datos en los que como se puede apreciar en la tabla adjunta, es en este apartado donde los cordófonos compuestos aparecen representados en manos de ángeles músicos, debido en gran medida a la desaparición de instrumentos que, como el 'salterio' habían tenido una gran presencia en los siglos anteriores.

Cordófonos en manos de ángeles músicos siglo XVI		Cordófonos en manos de ángeles músicos siglo XV		Cordófonos del catálogo de toda la cronología	
Cordófonos simples	Cordófonos compuestos	Cordófonos simples	Cordófonos compuestos	Cordófonos simples	Cordófonos compuestos
7,69%	92,31%	28,00%	72,00%	14,52%	85,47%

Los aerófonos son los instrumentos que aparecen en primer orden en relación al número de representaciones localizadas en manos de ángeles músicos en obras de arte que datan del siglo XVI. Tal y como podemos observar en el gráfico adjunto, se mantienen constantes el alto porcentaje de representaciones de aerófonos de un solo tubo y embocadura en forma de copa

o embudo, como es el caso del grupo de instrumentos pertenecientes al grupo de la 'trompa' o las 'trompetas' que totalizan el setenta por ciento, destacando de todas ellas la 'trompeta, recta' y la 'trompa, curva' con el veintinueve por ciento respectivamente, le siguen la 'trompa enrollada' con un nueve por ciento. Llama la atención la aparición de representaciones de instrumentos que en las centurias anteriores no hemos localizado, como es el caso de la 'bombarda' o el 'cornetto', con un tres y un cinco por ciento respectivamente, así como el hecho de que no hayamos localizado ninguna representación de ángeles músicos insuflando la 'gaita' en las obras plásticas del siglo XVI. El resto de instrumentos, hasta alcanzar el total estudiado no presenta cantidades significativas, ya que en todos los casos no asciende a más de dos especímenes estudiados ('órgano portativo', 'chirimía', 'flauta dulce-renacimiento').



Como se puede apreciar en la tabla adjunta, el estudio de los porcentajes que obtenemos al comparar los distintos tipos de aerófonos nos ofrece unos resultados en los que se observa nuevamente el avance porcentual de los aerófonos de boquilla en manos de los ángeles músicos a lo largo del siglo XVI. Es de suponer, por tanto, que la tendencia que apuntábamos para el siglo XV se acentúa en esta centuria, de forma tal que el ángel músico, independientemente de la escena en la que se encuentre, al menos en lo que a nuestro territorio se refiere, aparece estandarizada o bien nos hallamos ante una fórmula de imperativo artístico que en poco o nada guarda relación con la música de la vida real.

En manos de ángeles-s XIV		En manos de ángeles-s XV		En manos de ángeles-s XVI	
boquilla	otros	boquilla	otros	boquilla	otros
35, 29	64, 70 % (11)	65,65 % (23)	32,35 % (11)	75,00 % (11)	25,00%

(6)					
-----	--	--	--	--	--

Las escenas en las que aparecen estos instrumentos, pueden guardar bastante relación con este nuevo ascenso de los aerófonos, ya que más del treinta por ciento corresponde al Juicio Final y casi un treinta y cinco por ciento forman parte de grupos angélicos más o menos numerosos que no aparecen, en principio, adscritos a ningún tipo de escena, por lo que esa estandarización del ángel anunciador o apocalíptico a la que hacíamos referencia más arriba podría tratarse de un recurso compositivo. Las escenas mariológicas acompañadas de ángeles músicos, a diferencia de las centurias anteriores, descienden en gran número, pese a lo cual, en un doce por ciento (Coronación y Asunción de la Virgen) aparecen representados diferentes instrumentos de viento.

2.5.5.3. Personajes contemporáneos

El prototipo de los instrumentistas contemporáneos a las obras podemos describirlo como un joven, generalmente de buena presencia, con una vestimenta más bien elegante e imberbe. En la mayoría de las ocasiones no aparecen representados de forma aislada, sino que junto a ellos, ya sea en la misma arquivolta, en el mismo capitel, tabla, enjuta o friso, aparecen otros personajes también contemporáneos, tañendo otros tantos instrumentos musicales. En muchas ocasiones, la representación de estos músicos se hace además junto con otras figuras que presentan distintos oficios o actividades pertenecientes a la época en la que se realizó la obra de arte, confirmando así la poca importancia del mundo solista, y, sobre todo, permitiendo ubicar el hecho musical en un contexto más rico que el que, en general, nos ofrecen las fuentes escritas.

Los instrumentos musicales que aparecen en este caso muestran la gran variedad del instrumental de los siglos XII al XVI. Sin embargo, tal variedad es menor, si la ponemos en relación con los instrumentos tañidos por ángeles músicos, dado que en este apartado hemos localizado en nuestro trabajo de campo un total de veintiocho instrumentos musicales diferentes, tal y como podemos observar en el cuadro significativo que incluimos a continuación:

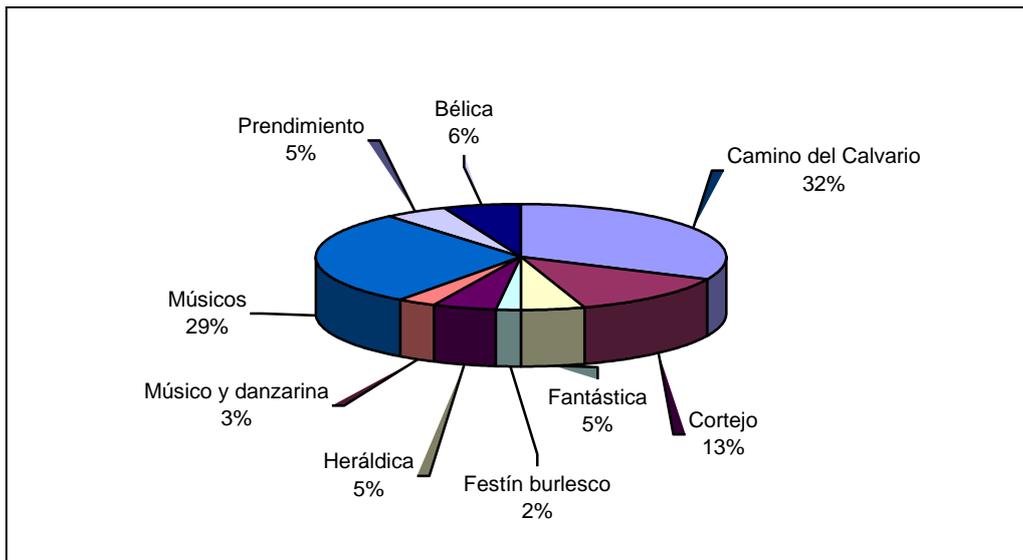
INSTRUMENTOS	NÚMERO DE LOCALIZACIONES
Campanas montadas	2
Cítola	1
Cornetto	1
Cuerno, animal	2
Chirimía	3
Flauta dulce – Renacimiento	3
Gaita	3
Guitarra, medieval	8
Instrumento de viento insuflado por un extremo	2
Instrumento de viento insuflado por un extremo, doble	1
Instrumento fantástico	3
Laúd	3
Mandora	1
No identificable	6
Olifante	1
Órgano portativo	1
Rabel	5
Salterio	4
Shofar	1
Tamboril	4
Trompa recta	1
Trompa, curva	27
Trompa, curva (en forma de "S")	1
Trompa, enrollada	2
Trompeta, en forma de "S"	1
Trompeta, enrollada	1
Vihuela (vihuela de mano)	2
Viola medieval	10

En efecto, la tasa de variabilidad instrumental entre los ángeles es de 4,95%NN (cantidad de instrumentos distintos en manos de ángeles músicos dividida por la cantidad de ángeles músicos), mientras que entre los personajes contemporáneos es de 3,88%. Parece, pues, que la variabilidad instrumental es, en sí misma, un atributo de los conciertos celestiales, mientras que los más realistas personajes terrenales van asociados a tipos concretos de instrumentos, de los que se alejan en muy contadas ocasiones. Esto parece confirmar la idea de que la elección de instrumento, en estas épocas, más que responder a cuestiones tímbricas, respondía a los valores simbólicos asociados a cada instrumento, lo que hacía que sólo los interpretara, o que los interpretara preferentemente, un determinado tipo de persona por su posición social, su oficio, su edad o género.

Como podemos observar en el cuadro anterior la 'trompa curva' vuelve a ser un instrumento de presencia destacada; en concreto, el que aparece más frecuentemente en las manos de estos músicos anónimos, con un veintisiete por ciento del total de este grupo. Le sigue la 'viola medieval', con un diez por ciento, la 'guitarra medieval', con un ocho por ciento, el 'rabel', con un cinco por ciento, y el 'tamboril' y el 'salterio' con un cuatro por ciento. Por último, cabe señalar las tres representaciones de la 'gaita', que suponen igualmente el tres por ciento del total estudiado. Con excepción de la 'trompa, curva' y la 'gaita', el resto de instrumentos representados que se encuentran en este caso son todos cordófonos y membranófonos, todos ellos de pequeñas dimensiones y por tanto adecuados para ser tañidos en cualquier situación dada su portabilidad. El caso de las 'trompas, curvas' y el grupo de las 'trompetas', merece ser estudiado con ciertas reservas, ya que muchas de estas representaciones aparecen en la escena del Camino del Calvario o del Prendimiento (treinta y siete por ciento del total), y en ellas suele aparecer un personaje que preside dicho cortejo y que va haciendo sonar un aerófono directamente por un extremo.

Por otro lado, tal y como podemos observar en el gráfico siguiente, la representación de personajes contemporáneos tañendo algún tipo de instrumento musical se produce en diversas actuaciones musicales. Destaca por su frecuencia su aparición en la escena del Camino del Calvario y del Prendimiento a la que hacíamos referencia anteriormente. Tras ella, con casi el treinta por ciento del total estudiado, sigue las actuaciones de músicos tañendo distintos instrumentos musicales. En algunas ocasiones, dicha escena se complementa con la representación de una bailarina o acróbata, que actuaría al son del instrumentista, y que en nuestro estudio totaliza más del tres por ciento. También resulta significativa la representación de personajes contemporáneos en cortejos civiles, en los que acompaña una comitiva que suele estar presidida por un noble o personaje de la realeza, y acompañado por alguna autoridad eclesiástica. En este caso, la presencia de la música es una señal honorífica de dignidad y poder, y por eso los artistas la señalan con su presencia.

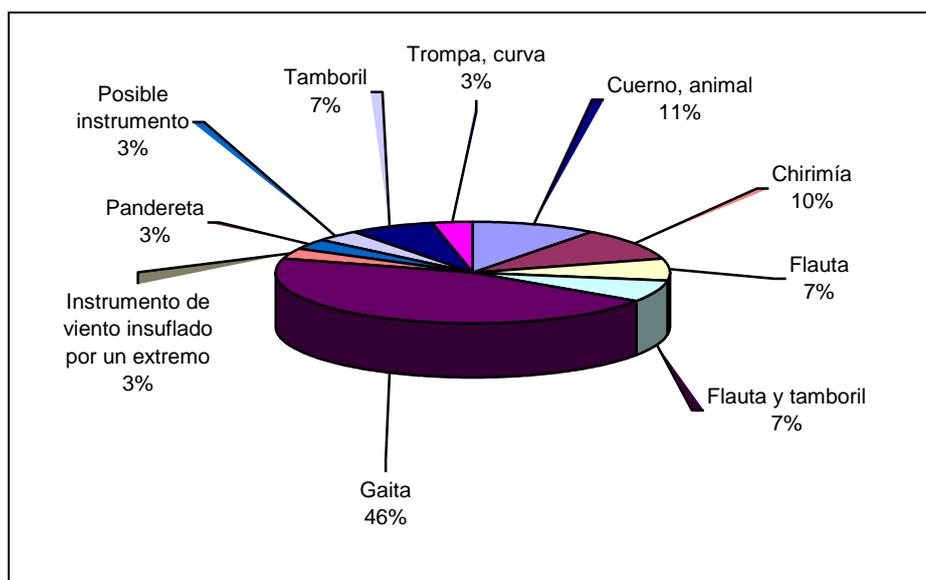
Por último, es necesario señalar la representación de dichos personajes en acciones bélicas, muchos de ellos formando parte de la soldadesca y haciendo sonar instrumentos como 'trompas, curvas', 'trompetas' o 'campanas', con una función más bien militar, como instrumento de señales antes que musical.



2.5.5.4. Pastor-músico

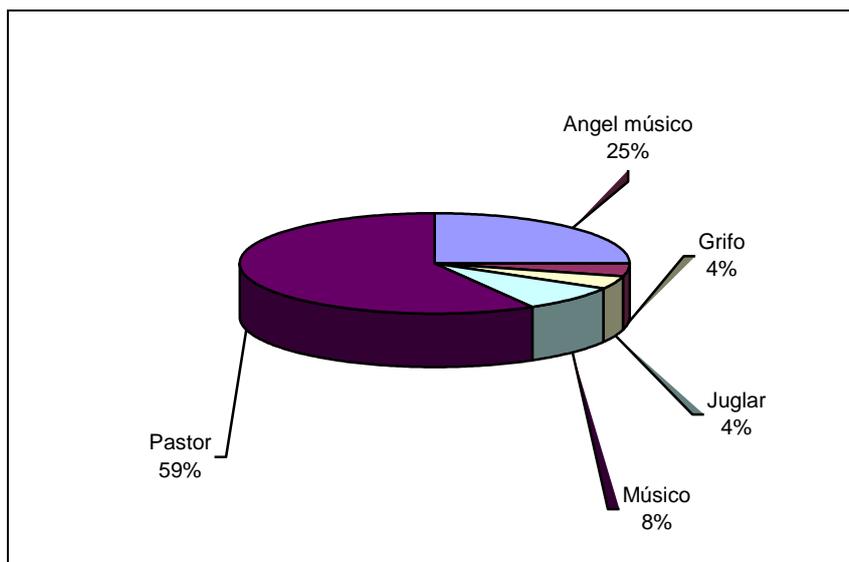
Los instrumentistas que hemos catalogado como pastores, o pastor músico, totalizan el veinte por ciento del total de personajes contemporáneos, con veintinueve ítems localizados en nuestro trabajo de campo. Todos ellos aparecen representados en escenas de temática religiosa, fundamentalmente en la Adoración de los pastores y en el Anuncio a los pastores. No obstante, la presencia de estos personajes en dichas escenas no hace sino remarcar la interrelación, en ocasiones difícil de deslindar, entre lo profano y lo religioso. Estos instrumentistas, además de la actividad a la que se dedican, pertenecen al mundo profano, y por ello y por la carencia de consciencia histórica que caracteriza a la Edad Media y gran parte de la época moderna no humanista, los artistas a la hora de representarlos lo hicieron tomando como modelos los arquetipos de su época, tanto en lo que a vestimenta y actitudes se refiere, como al tipo de instrumentos musicales que están haciendo sonar. Como se puede apreciar en el gráfico que adjuntamos más abajo, el noventa por ciento de los instrumentos que tañen los pastores representados son aerófonos. Destaca, con casi el 50%, la representación de la 'gaita', así como la 'chirimía' insuflada directamente por un extremo. También resulta significativa la representación de membranófonos, como es el caso del 'tamboril' y la 'pandereta', con un 17% del total localizado. Por último, hay que destacar que resulta muy llamativa la no representación de ningún cordófono tañido por pastores "músicos", así como la poca variedad de instrumentos representados frente a lo que vimos en el apartado dedicado a los ángeles músicos. En este caso, confirmamos que la asignación de instrumentos a intérpretes pasa por la consideración del rol social de estos últimos, en lugar de por criterios estrictamente sonoros: la gaita y la chirimía son instrumentos "de pastores". El origen de estas asignaciones, como es de suponer, se encuentra en cada caso en diferentes razones. En el caso de los pastores, parece evidente que tiene que ver con el hecho de que la gaita se construye fácilmente con los materiales que esos mismos pastores tenían a su alcance: pieles de animal, tallos vegetales y cañas, y algo similar puede decirse de la chirimía. En cambio, los

cordófonos, o, al menos, los cordófonos que conocemos de la época, requerían un cierto trabajo artesanal más desarrollado que no estaba al alcance de los pastores en su vida normal, como, por ejemplo, el uso de diferentes tipos de madera, y el torneado y pulido (y quizás encolado) de las planchas de madera y otras piezas necesarias. Además, otras razones acústicas, como la mayor sonoridad, justifican también la preferencia de los pastores por los aerófonos.



Pastores. Instrumentos.

El 59 % de imágenes de la 'gaita' aparece en nuestro catálogo en manos de pastores-músicos, seguido con una cantidad bastante significativa por ángeles músicos, tal y como se puede apreciar en el gráfico que adjuntamos a continuación. El resto, con excepción de músicos o juglares, con cuatro ítems, no presenta cantidades significativas, como es el caso de un monje músico o un grifo tañendo la 'gaita', con un solo espécimen localizado. Como es lógico, estos porcentajes aproximativos guardan una estrecha relación con las escenas en las que hemos localizado las distintas representaciones de la 'gaita', y a las que anteriormente hacíamos referencia, fundamentalmente la adoración de los pastores, el anuncio a los pastores y ángeles músicos.



De nuestras 13 representaciones de 'gaita' en manos de pastores, únicamente en tres de ellas observamos que dicho instrumento aparece acompañado, a pesar de que tradicionalmente (al menos desde un punto de vista iconográfico) la gaita no es un instrumento solista, y su aparición implica normalmente también la aparición de otros instrumentos. La tipología de los instrumentos que aparecen junto a la gaita es muy variada, ya que aparece acompañado de 'flauta y tamboril', de 'tamboril' y de una 'pandereta'. De todas las representaciones que hemos incorporado a nuestra colección, nos parece muy significativa la localizada en la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Lekeitio (ficha 375), en donde en la escena del Anuncio a los pastores aparece representada la 'gaita' junto a una 'flauta y tamboril', así como otros dos pastores que se hallan en el centro de la composición bailando y que hemos catalogado como "dantzaris". Uno de ellos, se representa haciendo entrecocar los dedos pulgares y corazón o índice, junto a otro que está bebiendo de una calabaza. El hecho de que algunos de los pastores que conforman esta escena se nos muestren haciendo "pitos" y danzando, nos sitúa ante una imagen que bien pudiera reflejar la práctica de estas actividades en la vida real, al menos en el ámbito pastoril.

Con excepción del ejemplar que se encuentra representado en el óleo sobre tabla "El festín burlesco", conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, todos los demás ejemplares de 'gaita' se encuentran directa o indirectamente relacionados con temáticas religiosas aunque en un contexto no litúrgico que permite la introducción de elementos de profanidad en la escena.

Como los textos literarios de los que deriva esta escena no aluden nunca al uso de la música entre los pastores, deducimos que la iconografía del pastor músico bien puede reflejar prácticas musicales de la vida musical cotidiana de los siglos XIII al XVI. Las alusiones a este instrumento que se conocen sobre todo de la documentación aragonesa (en este caso con el nombre de "cornamusa" por influencia francesa), corresponden a otro contexto social: la actuación profesional ante la nobleza. Dicho de otro modo: el instrumento musical de los pastores por excelencia es la gaita, pero la gaita no es un instrumento exclusivo de pastores. Con todo, la fuerza de esta asociación fue muy intensa y persistente, como es conocido, y llegó

incluso a generar una tipología compositiva que se extiende hasta más allá de los siglos XVII y XVIII, con las numerosas "pastorales" en las que los compositores incluyen el sonido del bordón de la gaita como rasgo distintivo³⁰⁶.

La representación del pastor-músico ya fue estudiada por Jordi Ballester al tratar las tablas de los siglos XIV y XV de la corte catalano-aragonesa³⁰⁷. En el ochenta por ciento de ellas el pastor-músico se presenta tañendo la 'gaita'. El citado investigador llega a la conclusión de que la constante representación del pastor-músico (independientemente del instrumento con el que se le represente tañendo) se trata de una alegoría que entronca con ideas precristianas, que nos remiten desde el pastor-David hasta el mito de Orfeo. Sin embargo, no parece demasiado convincente la explicación que argumenta para esa persistente representación de la gaita el hecho de que la documentación de la época, como son los documentos del Archivo de la Corona de Aragón, mencione el citado instrumento en ambientes relacionados con la corte y nunca aparezca mencionado en manos de pastores o de personas del estamento bajo. Esto se debe, sin duda, a la orientación hacia fuentes escritas de esa investigación. Una orientación más organológica haría ver las fuertes conexiones entre el oficio de pastor y la construcción de gaitas.

La ausencia de documentos o fuentes documentales escritas en las que se haga referencia a pastores tañendo la gaita no puede ser el único argumento que invalide la posibilidad de que dicho instrumento estuviese en el imaginario colectivo estrechamente vinculado a dicha profesión. Los artistas, como ya hemos venido tratando en apartados anteriores, se podían permitir ciertas licencias a la hora de abordar temas que no estaban estrictamente configurados por las fuentes escritas. De este modo, al tener que representar a los pastores, tanto en la escena del "anuncio" como en la "adoración", pudieron hacer uso de un instrumento de fácil acceso en el mundo pastoril (la materia prima para su confección era también la materia prima de su trabajo con los animales al aire libre). Este hecho justifica la presencia del resto de instrumentos musicales que aparecen en manos de los pastores en nuestra colección (chirimías, cuerno, animal, tamboril y flautas). Por otro lado, y no menos importante, es el impacto visual de la gaita en las artes plásticas. Se trata de un instrumento fácilmente identificable, dado que sus elementos constitutivos y su forma de tañerlo le confieren un carácter ciertamente peculiar. Además, al igual que sucede hoy en día, no podemos pasar por alto el impacto acústico que debió causar en la Baja Edad Media, así como el efecto *quasi* hipnótico que generaría el sonido del bordón o roncón. Este impacto acústico sería trasladado al imaginario colectivo a través de su representación plástica. Además, también tiene que ser tomada en cuenta la carga simbólica que tenía este instrumento a lo largo de toda la Edad Media, dado que estaba asociado a estamentos humildes de la sociedad (pastores y campesinos) pasando poco más tarde a relacionarse con mendigos, ciegos, bribones y malhechores. Además, el hecho de que el odre se confeccionase con el pellejo del cerdo o del

306 -Winternitz, Emanuel, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*. New Haven and London: Yale University Press, pp. 25-42, (1967), 1979.

307 -Ballester, Jordi, "La cornamusa y el pastor en la iconografía catalano-aragonesa de los siglos XIV y XV", *Revista de Musicología*, 20/2 (1998), pp. 811-831.

cabrito, le confirió todavía, si cabe, un carácter aún más negativo, y de ahí a relacionarlo con lo pecaminoso, con la lujuria, solo quedaba un paso³⁰⁸. En el grabado sobre madera de Sebastian Brandt, aparece en una inscripción la advertencia de que "quien prefiera la gaita a el arpa o el laúd debiera formar parte del cortejo del loco"³⁰⁹.

Este carácter simbólico de la gaita, asociado con determinados vicios y gentes de mal vivir no aparece en las representaciones que hemos localizado en nuestro territorio. Las dos únicas excepciones se encuentran en el animal perteneciente al bestiario medieval tañendo la gaita y que podría estar haciendo alusión al pecado de la lujuria localizado en la localidad alavesa de San Vicente de Arana (si bien no es muy habitual que se presente en un arco sobre el altar mayor de un edificio religioso) y en el "Festín burlesco" (Museo de BB. AA de Bilbao), cuya escena presenta un gran número de connotaciones que aluden a la locura y a los estamentos más bajos de la sociedad. Con la salvedad de estos dos ejemplares el resto de representaciones de la 'gaita' tenemos que enmarcarlo dentro de ese ambiente bucólico-pastoril al que hacíamos referencia anteriormente, y en un estadio muy diferente con la música celestial a través de los ángeles músicos y toda la carga simbólica que llevan implícitamente.

El uso de la gaita como instrumento profesional o cortesano apenas está documentado en nuestro territorio. Por otro lado, cuando recurrimos a los fuegos de población de la villa de Laguardia/Biasteri de 1427, y comprobamos que entre las diversas ocupaciones socio-profesionales se encontraba un "gaitero", siempre nos quedará la duda de si el tipo de instrumento musical que tañía dicho profesional era un aerófono provisto de odre o genéricamente un aerófono de doble lengüeta, como indica el uso actual de la palabra³¹⁰. La profusión del uso de este término a partir de la segunda mitad del siglo XVII no permite dilucidar esta posible confusión lexicográfica:

1655-Visita del Obispo Juan Joaniz de Hezhalaz a Urquiola: "mandó que ninguna gaita se toque ni se dance dentro de la iglesia y cementerio pena de excomuni3n". *Bizkaiko Dultzaina* 49.

1666-Visita eclesiástica a Lekeitio: "no se pasará en cuenta maravedises ningunos de los que se gastaren en fiestas, danzas y toros, fuegos, tamboritero, gaitas y otros actos profanos". *Bizkaiko Dultzaina* 49.

1684-Durango paga "al gaitero, por no haber tambolintero el día de Santa Ana". *Bizkaiko Dultzaina* 51.

1670-73-En cuentas conjuntas de estos años de la parroquia de Portugalete, aparece un pago "al gaitero de Santurce, cinco pesos y medio, por mandado de los señores del gobierno por la mitad de once que se le dieron por las fiestas que tocó". *Bizkaiko Dultzaina* 50.

1673-Carranza paga "al gaitero que asistía a las fiestas de este valle". El año siguiente aparece su nombre: Alonso el gaitero, que cobró "por la asistencia que tuvo en las romerías y procesiones generales del Valle". Otro año después figuran libranzas conjuntas de "cirujanos, gaiteros, misas" y otras cosas. En 1676 figura como gaitero un tal Gregorio Pérez. *Bizkaiko Dultzaina* 50.

1675-Pagos en Portugalete a "alboqueros y tamborileros que asistieron a las fiestas acostumbradas". *Bizkaiko Dultzaina* 50

308 -Bowles, Edmund Addison, "La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe Féodale", *Revue de Musicologie*, 42 (1958), pp. 155-169.

309 -Winternitz, Emanuel, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*. New Haven and London: Yale University Press, pp. 25-42, (1967), 1979.

310 García Fernández, Ernesto, *Laguardia en la Baja Edad Media (1350-1516)*, Diputación Foral de Álava-Arabako Foru Aldundia, Vitoria-Gasteiz, 1985, p. 98-99.

- 1676-Donostia en "Instrumentos musicales del País Vasco" indica un pago en Bilbao a unos actuantes navarros que debían llevar gaita. *Bizkaiko Dultzaina* 47, 50.
- 1682-Pagos en Portugalete a "alboqueros y tamborileros que asistieron a las fiestas acostumbradas". *Bizkaiko Dultzaina* 50.
- 1682-(y otros años posteriores)-En Arcentales, pagos "del gasto y concierto del gaitero". *Bizkaiko Dultzaina* 50.
- 1684-"al gaitero, por no haber tambolintero", Santa Ana de Durango. II
- 1704-Arcentales: "gasto al concierto de un gaitero para las fiestas de este Valle, quien después no asistió a ellas por haberse huído". *Bizkaiko Dultzaina* 50.

En definitiva, la 'gaita' es el instrumento que con mayor profusión aparece en manos de pastores músicos en los tres territorios históricos desde el siglo XIII hasta finales del siglo XVI. En la mayoría de los casos aparece siendo tañida en solitario, y cuando aparece acompañada lo hace con la 'chirimía' y la 'flauta y tamboril'. Nuestras imágenes muestran cierta variedad de tipos de gaita, sin roncón, con uno o con dos bordones, con doble puntero o gaitas simples provistas únicamente del tubo melódico (sin roncón o bordón). La vejiga suele ser oprimida con el antebrazo izquierdo y el roncón se representa apoyado sobre el hombro izquierdo del instrumentista. Estas imágenes se encuentran todas ellas en escenas de la adoración o del anuncio a los pastores. El instrumental que aparece en manos de estos instrumentistas (gaitas, cuernos, flautas y tamboriles), se halla en estrecha relación con el mundo pastoril, tanto desde el punto de vista de la materia prima para su confección como por desarrollarse su trabajo al aire libre.

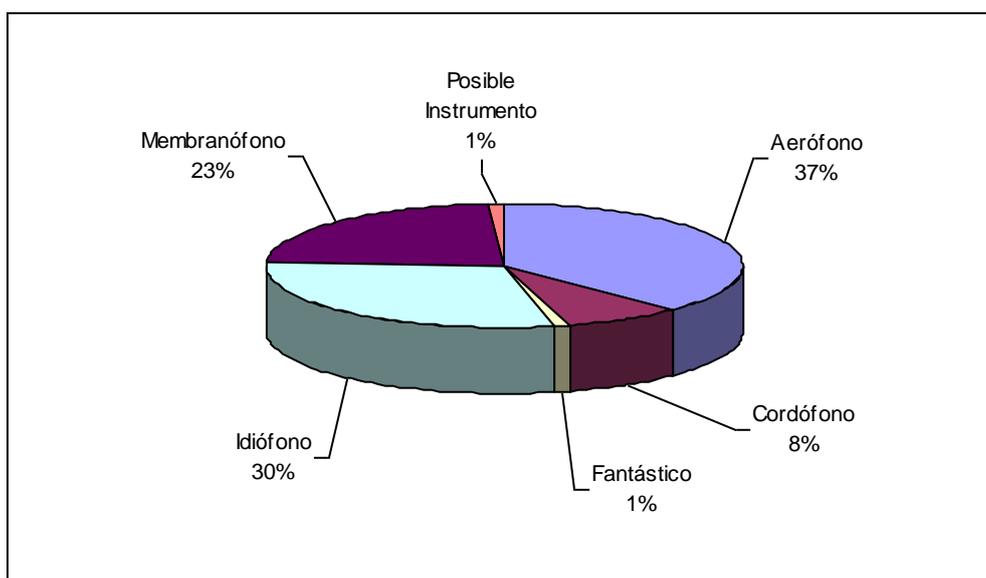
2.5.5.5. Instrumentos sin intérprete

Ciento uno instrumentos, es decir, el 15,8% del total, se presenta sin intérprete, en escenas tanto religiosas como profanas. Esto implica que probablemente no podremos considerar su contexto social ni establecer conclusiones sobre sus sistemas de ejecución. Tendremos que realizar una lectura de estas imágenes que será válida, por su carácter inevitablemente alegórico, para conclusiones relativas al papel del concepto "música" en la vida y la cultura de la época, sin poder descender a los detalles concretos en que se desarrollara. Como se puede apreciar en el cuadro que adjuntamos a continuación, sobresalen por el número de ítem estudiados en estas condiciones la representación de la 'campana enyugada' con un veinticuatro por ciento del total, así como el 'tamboril' y la 'trompa, curva' con el veintiuno y el diez por ciento respectivamente.

INSTRUMENTOS	NÚMERO DE LOCALIZACIONES
Arpa enmarcada	2
Campana enyugada	22
Campana suspendida	2
Campana suspendida (golpeada con badajo)	4
Corneta	4
Cornetto	1
Chirimía	3
Flauta de tres agujeros	2
Instrumento de viento insuflado por un extremo	2
Instrumento fantástico	6
Laúd	1
No identificable	2
Pífano	2
Posible instrumento	1
Salterio	1
Tamboril	19
Timbal	4
Timbal-europeo	2
Trompa recta	1
Trompa, curva	9
Trompeta bastarda	4
Trompeta, en forma de "S"	1
Trompeta, recta	4
Viola de gamba	1
Violín	1

En las representaciones de instrumentos sin intérprete que hemos localizado en nuestro trabajo de campo, resulta significativo que el grupo organológico más numeroso, corresponda al de los instrumentos de percusión, con más del cincuenta y tres por ciento del total estudiado (treinta por ciento son idiófonos y un veintitrés por ciento membranófonos), seguido por los aerófonos, con el treinta y siete por ciento, y llama la atención que, frente a otros estudios que

hemos venido realizando en los apartados anteriores, tan solo el ocho por ciento de los instrumentos sin intérprete pertenece al grupo de los cordófonos.



Las escenas en las que aparecen representados instrumentos musicales sin intérprete son tanto profanas como religiosas, como ya hemos avanzado. Sin embargo, en este apartado podemos observar cómo más del 58% de los ítems conservados se hallan en escenas profanas. La mayor parte de ellas (el 43% del total) corresponde a temas heráldicos, en los que los instrumentos se representan claramente por su función o carga simbólica. Junto a ellas también hemos catalogado escenas de músicos y escenas fantásticas. El resto de los instrumentos representados sin intérprete se encuentra en escenas de temática religiosa (42%), siendo fundamentalmente campanas colocadas en la espadaña del templo simbólico que representa a la Iglesia o a la Comunión de los Santos en las escenas o retratos de grandes hombres de esta institución. Esas campanas, al no ser el centro temático de la obra, se han figurado de forma muy poco detallada, y, desde luego, no cabe la posibilidad de que aparezca un campanero manejándolas. En un caso parecido se encuentran los instrumentos que aparecen junto a otros personajes pertenecientes al *Sanctorale* como: San Felipe Neri, San Miguel, San Pedro, Santa Águeda, Santiago, San Cristóbal, San Antonio Abad y San Blas.

Un caso aparte lo constituyen los instrumentos que aparecen aislados en la decoración de grutescos típica del siglo XVI. Con la nada desdeñable cifra del 8%, presentan los instrumentos para nosotros como meros recursos gráficos, sin que podamos traducir sus imágenes para su uso histórico u organológico.

A continuación, ofrecemos la relación completa de las escenas en las que hemos localizado estos instrumentos sin intérprete así como sus porcentajes.

ESCENAS EN LAS QUE APARECEN INSTRUMENTOS SIN INTÉRPRETE	NÚMERO DE EJEMPLARES Y PORCENTAJE
Cacería	1
Calvario	3
Fantástica	5
Grutescos	8
Heráldica	43
Las Bodas de Caná	4
Músico	2
Otros	10
Presentación de Jesús en el Templo	5
Padres de la Iglesia	15
San Antonio Abad	5

Estas escenas se pueden agrupar fácilmente tal y como sigue:

Profanas	58 %	Heráldica	42 %
		Músicos	2 %
		Fantástica	4 %
		Grutescos	9 %
		Cacería	1%
Religiosas	42%	Otros	10%
		Calvario	3 %
		Padres de la iglesia	15%
		Presentación de Jesús en el Templo	5 %
		Bodas de Caná	4 %
		San Antonio Abad	5%

Sin embargo, nos parece mucho más significativo el hecho de que, en los casos en los que los instrumentos musicales aparecen sin intérprete, esto sucede normalmente también en ausencia de toda otra figura de seres humanos o incluso otros seres animados. Es decir, cuando aparecen instrumentos sin intérprete suele ser fundamentalmente —aunque también pueda ser por otras razones— porque están presentes por su valor visual como objeto y como parte de decoración más o menos abstracta en la que no parece haber ninguna dimensión narrativa. Desde este punto de vista se puede observar en la tabla que se adjunta a

continuación, cómo la mayor parte de las escenas narrativas se enmarcan dentro del contexto religioso, mientras que las no narrativas se concentran en escudos heráldicos, grutescos y escenas fantásticas.

Escenas no narrativas	55 %		Heráldica	42%	
			Fantástica	4 %	
			Grutescos	9 %	
Escenas narrativas	45%	Profanas	3%	Músicos	2 %
		Religiosas	42%	Cacería	1 %
				Otros	10%
	Calvario			3 %	
	Padres de la Iglesia			15%	
	Presentación de Jesús en el Templo			5%	
	Bodas de Caná			4 %	
	San Antonio Abad	5%			

En cuanto a la datación de las imágenes de los instrumentos sin intérprete, es destacable el hecho de que tanto las escenas narrativas como las no narrativas (con excepción de dos ejemplares, un instrumento no identificable en San Martín de Zar del siglo XIII y una trompa curva en el Retablo de los Gozos del Museo de BB. AA. de Bilbao del siglo XV), están fechados en el siglo XVI.

Por otro lado, resulta discutible si en realidad podemos considerar “iconografía musical” la aparición de estos elementos aislados en grutescos y otras escenas decorativas. Aunque algunos autores consideran que la iconografía de los grutescos tiene un sentido descifrable, hoy por hoy es imposible atribuirle ningún sentido directamente musical; además, no aporta más información de la que ya se dispone por otros medios. Nos hallaríamos así ante un caso paradójico, en el que la representación musical no tiene valor musical (sino meramente gráfico).

2.5.5.6. Personajes fantásticos

Los personajes que hemos catalogado como fantásticos en nuestra colección, suponen el 9,38% del total, con 60 imágenes recogidas que datan principalmente del siglo XVI (el ochenta y cuatro por ciento del total), lo cual ya resulta bastante significativo por sí solo. Las figuras fantásticas presentan formas muy variadas, de las que destacan por su número las formas de amorcillos o *putti* con el 46%, seguidas con un porcentaje mucho menor por las figuras de hombre salvaje y sirenas con el 7%. El resto de imágenes no superan el 3%, pero como veremos a continuación ofrecen una gran variedad, en la que podemos observar animales mitológicos, formas híbridas, o animales tañendo diversos instrumentos musicales.

Animales	11%		Macho cabrío	2%	
			Jabalí	2%	
			Cordero	3%	
			León	2%	
			Asno	2%	
Seres humanos fantásticos (seres teratomórficos (=monstruosos))			60%	Hombre salvaje	7 %
				Mujer salvaje	2 %
				Putto o amorcillo	46%
				Monstruo	2 %
				Atlantes	3%
Seres con elementos animales	25%	Humano y animal (seres teriomórficos)	19%	Sireno alado	2%
				Sireno	2 %
				Juglar hombre-gallo	2 %
				Centauro	2 %
				Monstruo y mitad de serpiente	2%
				Sátiro	2%
				Sirena	7%
	Animales fantásticos	6 %	Dragón	2 %	
			Quimera	2%	
			Grifo	2%	
Seres con elementos vegetales	4 %	Humano y vegetal (seres dendromórficos)	4%	Ser humano con parte inferior vegetal	2 %
				Vegetal con tronco de hombre	2 %

Como se desprende de la tabla anterior, la variedad de instrumentistas fantásticos es muy grande, pero sobresalen cuantitativamente las imágenes de *putti* o amorcillos. El resto, en su mayor parte, se contabilizan con un único ejemplar, lo que parece indicar que podrían ser el resultado de la imaginación de los artistas, o bien, de la posibilidad de recurrir a un amplio repertorio de figuras extraídas de los bestiarios o de la mitología. Estas figuraciones se encuentran igualmente en el resto del arte europeo y se hallan en relación con las corrientes artísticas humanistas.

Por otro lado, también se puede apreciar cómo un porcentaje significativo de las imágenes se forma mediante la hibridación de figuras diferenciadas, dando lugar a seres dendromórficos o teriomórficos, con una finalidad meramente decorativa.

Seres de naturaleza mixta		29 %	
Seres de naturaleza única	71 %	Seres humanos fantásticos	42 %
		Vegetales fantásticos	9 %
		Animales fantásticos	5 %

Los instrumentos que son tañidos o que se presentan junto a los personajes fantásticos presentan también una gran variedad. De todos ellos, destaca el grupo de los aerófonos con más del 73% del total, sobre todo la 'trompa curva', con un 42%. El resto, en su mayor parte, de igual modo que ocurre con sus instrumentistas hacen su aparición en una única ocasión, como es el caso de la 'gaita', el 'cuerno' o la 'caracola'. En la tabla adjunta se puede apreciar esta variedad instrumental a la que nos acabamos de referir, así como la mayor presencia de los aerófonos en manos de estos personajes. .

Aerófonos	73%	Trompa, curva 42%
		Trompa, recta 5%
		Trompeta, enrollada 2%
		Trompa, enrollada 2%
		Trompeta recta 7%
		Chirimía 2%
		Cuerno, animal 3%
		Cornetto 5%
		Gaita 2%
		Caracola 3%
Cordófonos	8%	Arpa-salterio 2%
		Viola medieval y renacentista 2%
		Arpa enmarcada 2%
		Vihuela 2%
Membranófonos	4%	Tamboril 2%
		Pandereta 2%
Idiófonos	2%	Campana suspendida 2%
Otros	13%	No identificable 2%
		Instrumento fantástico 11%

El personaje que aparece en un mayor número de ocasiones asociado a un determinado instrumento es el amorcillo quien se presenta en más del 53% de las ocasiones insuflando una 'trompa, curva'. Además de este instrumento se advierte que se produce una cierta constante al representarse también tañendo la 'trompeta, recta' (7%), la 'trompa, recta' (10%) y la 'trompa, enrollada' (3%). Esto es, el 73% de los amorcillos se nos presenta insuflando un aerófono del grupo de las "trompetas". El resto con excepción de los instrumentos fantásticos (10%) y el 'cornetto' (7%) no presenta cantidades significativas.

Por último, resulta significativo el hecho de que dos de las 'arpas-salterios' que hemos localizado en nuestro trabajo de campo por la C.A.P.V. se presenten pulsados por animales, como es el caso del macho cabrío conservado en la Basílica de Armentia en Vitoria-Gasteiz y del asno que se encuentra en un canecillo de la Basílica de Santa María de Estibaliz.

2.6. Ejemplares relevantes

Como se ha podido comprobar a lo largo de este estudio, son muchas las dificultades que ofrecen un número considerable de las imágenes que conforman nuestra colección para su uso organológico. Así, los detalles que son los que interesan al organólogo, no siempre se pueden observar con la precisión que sería necesaria. En este sentido hay que recordar que la mayor parte del *corpus* de nuestro catálogo procede en su mayoría de piezas escultóricas, y en un porcentaje muy inferior en obras pictóricas, no habiéndose localizado ningún ejemplar en libros miniados. En principio, el hecho de que las piezas talladas en piedra o madera nos aportan información relativa a partes del instrumento que la perspectiva del dibujo no puede representar, le confiere de antemano un valor añadido, al poder observarse partes que, como el fondo de la caja de un instrumento de cuerda, o la consola de un arpa-salterio, son elementos que en otro tipo de soporte muy posiblemente no se habrían podido percibir. Sin embargo, debido a múltiples motivos, son muchos los ejemplares que, aun mostrando en un mismo instrumento detalles minuciosos de ciertos elementos, conviven con otros que en principio no deberían haberse representado o con la ausencia de otras partes que se vuelven imprescindibles para su ejecución. Así, por ejemplo, la 'flauta' que se conserva en Deba (ficha nº 164) y en la que se ha tallado con minuciosa precisión la ventana y bisel del instrumento, carece de los orificios de digitación, pero, por otro lado, el tallista ha representado el gesto facial característico de las "trompetas", cuando se trata de un instrumento que no requiere de una gran presión de aire. Es muy significativo, el hecho de que esta misma morfología de la imagen del instrumento volvamos a encontrarla en la localidad alavesa de San Vicente de Arana (fichas 502-503), en donde se conservan las figuras de dos músicos insuflando sendas flautas en las que también se ha detallado con suma precisión la ventana, mientras que la colocación de las manos del intérprete (de modo similar a como se sujetan los instrumentos pertenecientes al grupo de las "trompetas"), parecen insinuar que carece de orificios de digitación.

En otras muchas ocasiones asistimos a la pericia y el detalle que mostró el tallista a la hora de representar ciertas partes de su obra, como es el caso de representar el gesto facial con los carrillos hinchados del músico que suele presidir los cortejos, frente a la desidia que manifiesta a la hora de plasmar el instrumento, obviando elementos básicos como la boquilla en forma de copa o embudo, el pabellón, la forma del tubo, etcétera, lo que lleva a complicar la identificación del instrumento. Estas anomalías que se muestran con tanta frecuencia en nuestra colección no vendrían sino a confirmar que los artistas no mostraron en general demasiado interés hacia las especificidades de los instrumentos musicales. Este aparente desinterés por parte de los artistas que trabajaron en el País Vasco, queda patente también en las composiciones de ciertas imágenes cuyo origen se halla en la mezcla de elementos procedentes de instrumentos diferentes; la representación de una 'trompa, curva' (en este caso perfectamente detallada en fichas 1 y 2) en Aberasturi, contrasta con la colocación de las

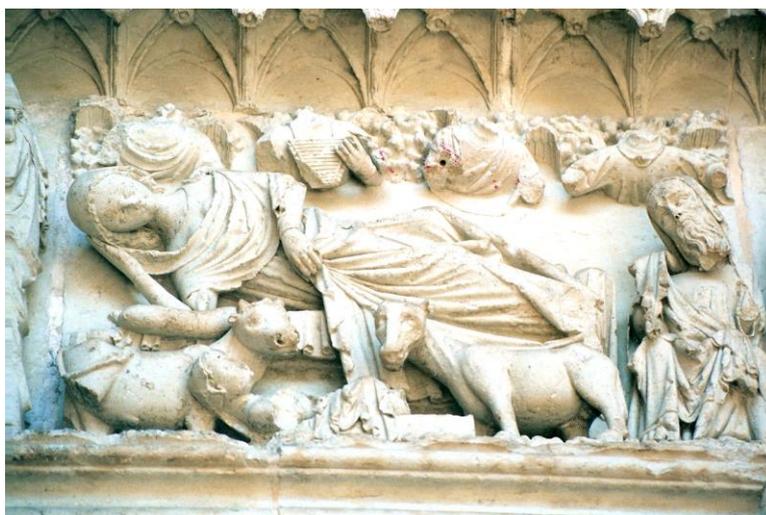
manos del instrumentista, más propia de un 'cornetto'. En estos casos nos planteamos la posibilidad de que el artista trabajara de memoria o bien que, como ya apuntábamos más arriba, no mostrase excesivo interés por plasmar con absoluta fidelidad todo lo referente al instrumento de música y a su sistema de ejecución.

Un buen número de ejemplares presentan además grandes dificultades para su uso organológico al haber sido pintados y repintados en distintas ocasiones (por lo general con bastante posterioridad a la fecha en que fueron tallados), por lo que se le añadieron detalles de los que no podemos asegurar que se correspondan con el instrumento original. De este modo se configuran "nuevas" tipologías instrumentales; híbridos e instrumentos fantásticos, sin que podamos descartar que originariamente se intentase representar un instrumento extraído del mundo real. En este caso son significativos los añadidos que se realizaron a las tallas de la portada de Santa María la Real de Deba (fichas 154 y 157) en donde se pintaron sobre la tabla de armonía de la caja de resonancia de la viola un oído o tornavoz en forma de "S" (de tamaño desproporcionado), así como las crines del arco, produciéndose así un curioso efecto óptico. Sin embargo, llama la atención que tanto el tallista como posteriormente los estofadores no mostrasen el mismo detalle a la hora de representar las cuerdas del instrumento, cuyo número podemos deducir a partir de las clavijas que aparecen representadas en el clavijero. El hecho de que algunos de estos ejemplares formen parte de grutescos y elementos decorativos hace que en ocasiones la imaginación del artista se desborde, añadiendo o mezclando elementos que, como las trompas de Oñati (fichas 450-451), con varios anillos o protuberancias en el extremo inferior, hacen replantearnos si nos hallamos ante la representación de un instrumento musical o simplemente ante un ornamento que bien pudiera servir como alegoría de trompas o cuernos de la abundancia y que, en definitiva, se realizaron con la intención de sugerir antes que detallar o reproducir elementos que son los que interesan al organólogo. En este mismo apartado tendríamos que incorporar un alto porcentaje de las 'arpas' que, en manos del Rey David, no muestran elementos imprescindibles y que, cuando los muestran, tampoco lo hacen con la precisión que sería deseable, hallándose las cuerdas, por ejemplo, dirigiéndose hacia la columna, presentando así un instrumento a todas luces inservible desde un punto de vista acústico. En ejemplares como el conservado en Salvatierra-Agurain (ficha 489), a ese esquematismo al que hacíamos referencia anteriormente, hay que añadir que se ha conservado sólo fragmentariamente, observándose únicamente una pieza que muy posiblemente formaría parte del resonador, a pesar de lo cual, no cabe duda de que el tallista pretendió en todo momento representar el instrumento alegórico del rey David. En este caso los artistas parece que tuvieron muy claro que era suficiente sólo con sugerir un instrumento antes que detallarlo con absoluta precisión, lo que contrasta con otras partes de la misma pieza, como pueden ser las manos de la figura, su vestimenta o detalles que, como la bolsa y la correa que se empleaba para transportar este instrumento se representa en la ficha nº 31 de Artziniega.

En un número considerable de ejemplares pertenecientes al grupo de las "trompetas", observamos cómo los artistas plasmaron una serie de anillos o protuberancias, que en realidad

no son sino un derivado gráfico procedente de la contaminación de la imagen de las juntas de los instrumentos de viento madera como el oboe o similares. En estos casos (véanse, por ejemplo las fichas 19 y 20 en Arriola), el artista no trabajó ante un modelo del natural, sino que estas “alteraciones” no serían sino el fruto de una mala memoria por parte del autor. En otros casos, estas “contaminaciones” están originadas por modelos de inspiración clásica, que dan lugar a tipologías como el arpa enmarcada ubicada en el Despacho de la Diputación de Burgos (ver ficha nº 131, Burgos) que presenta evidentes cruces con la ‘lira’.

Por otro lado, algunos de los ejemplares que hemos incluido en nuestra colección, se encontraban encalados, lo que dificultó su posterior catalogación. Es el caso, por ejemplo, de los instrumentos que se conservan en Muxika (ficha 412) o Pedruzo (fichas 471-472 y 473), en donde varias capas de cal, hacen que dichas figuras pasen casi desapercibidas a simple vista. Además, no podemos pasar por alto que la erosión, así como alteraciones originadas por causas “accidentales”, han impedido poder observar todos los elementos que originariamente tendría la pieza. Es sabido que muchos pórticos y portadas de nuestros templos religiosos hicieron las veces de frontones, tal y como pudimos comprobar en el momento en el que realizamos nuestro trabajo de campo, al advertir que en estos muros encalados quedaban las huellas que había dejado la pelota al golpear contra ellos. En otros casos, como en la portada de la parroquia de San Pedro de Vitoria (ficha nº 582), en la parte superior de la escena de la Natividad se hallan representados cuatro ángeles, todos ellos muy deteriorados, de los cuales, solamente uno de ellos había conservado el instrumento (‘salterio’). En este caso y, a tenor de lo que hemos venido observando en otras escenas similares, es lógico suponer que los tres ángeles restantes portarían originariamente distintos instrumentos musicales, de los cuales, tal y como se puede apreciar en la siguiente ilustración, no se ha conservado absolutamente nada, debido muy posiblemente a las diversas agresiones que habrían sufrido a lo largo de los años.



Escena de la Natividad. Parroquia de San Pedro. Vitoria-Gasteiz

En ocasiones el deterioro de las piezas es tal que, a pesar de que podemos suponer por los fragmentos conservados el tipo de instrumento que originariamente se habría querido representar, hemos optado por catalogarlo como ‘no identificado’. Es el caso, por ejemplo, de la

ficha nº 435 de Oñati, en donde un ángel músico insufla un aerófono del que tan sólo se ha conservado su embocadura. Sin embargo, a tenor de otras figuras de similares características y, fundamentalmente a partir del tipo de sección del tubo así como por la posición lateral en la que se presenta con respecto al intérprete, todo apunta, tal y como señalamos en la parte descriptiva de la ficha, a que se tratase de una flauta travesera o de un pífano. La mayor parte de los instrumentos que hemos catalogado como 'no identificados', tienen su origen en su mal estado de conservación que, en la mayoría de las ocasiones al encontrarse expuestos al aire libre han sufrido a lo largo de los siglos las inclemencias meteorológicas. Es el caso, por ejemplo, del canecillo conservado en San Martín de Zar (ficha nº 497), donde a la erosión por el paso del tiempo hay que sumar la tosquedad del tallista así como el tipo de piedra empleado. Otras veces, el instrumento ha sido finalmente catalogado como "instrumento no identificado", dado que no se hallaba donde presumiblemente tendría que haberse conservado, si bien, tal y como pudimos comprobar en varias ocasiones, el objeto se encontraba en la parte posterior del retablo. En estas ocasiones, la similitud con otras escenas, así como la colocación de las manos o la boca del intérprete no dejaba lugar a la más mínima duda de que originariamente el tallista habría representado un tipo de aerófono, posiblemente del grupo de las "trompetas". La pérdida o caída de estos elementos se produce por haber sido tallados de forma aislada con respecto a la figura y haber sido sujetos mediante un clavo o simplemente colocados en las manos del instrumentista. Estas figuras, por lo general, se encuentran sobre el ático del retablo, quedando en ocasiones semicultos por los remates de éste. En la parroquia de San Vicente de Arana (fichas 499-500), los dos ángeles músicos que se encuentran junto a la escena del Calvario han perdido sus instrumentos, debido muy posiblemente a que estos elementos eran exentos a las figuras.

Por otro lado, también hemos localizado un considerable número de ítems, en los que debido a su mal estado de conservación, a la erosión o el tipo de piedra empleado y unido a la tosquedad con la que fueron realizados, hemos optado por no incluirlos en el catálogo, si bien, muy posiblemente el tallista pretendiese en un principio representar algún tipo de objeto relacionado con la música, pero que a partir de lo que se ha conservado, no es posible describirlo. Como es lógico suponer, nuestra colección de fotografías y diapositivas realizada en la fase del trabajo de campo, es mucho más amplia de lo que señalamos en la introducción al catálogo, ya que está compuesta por un número considerable de imágenes que en su momento estimábamos que podrían conservar algún elemento iconográfico musical, así como por otras muchas ilustraciones que simplemente nos resultaron de interés desde un punto de vista artístico. Así, en la actualidad, esta colección fotográfica (positivada en su mayor parte en papel), alcanza una cantidad cercana a los 8000 ejemplares. En la ilustración que presentamos a continuación se puede observar una figura que se conserva en la portada de la Parroquia de San Pedro Apóstol en la localidad de Aguillo (Condado de Treviño) de finales del siglo XIII que ejemplifica todo lo que hemos apuntado anteriormente. Parece evidente que el personaje sostiene algún tipo de objeto entre las manos pero, sin embargo, no parece que esté

insuflándolo o percutiéndolo. Por otro lado, tal y como se puede observar en la siguiente ilustración, el objeto ha sido golpeado, y toda la figura se halla muy erosionada.



Figura de monstruo. Parroquia de San Pedro (Aguillo)

Las imágenes que, como la anterior, parecen disponer de una pequeña bolsa u objeto en forma ovalada o circular provistos de un tipo de embudo en la parte superior, se han localizado en un porcentaje bastante reseñable, pero no contamos con datos que nos permitan siquiera aventurar que estuviéramos ante un posible instrumento musical. Por todo ello y, ante la posibilidad de que se realicen en un futuro estudios que permitiesen clarificar la función de este tipo de objetos, hemos estimado conveniente dejar constancia de que la colección fotográfica que hemos ido elaborando a lo largo de estos años, está conformada por otros muchos ejemplares que en un principio no parecen guardar relación con la iconografía musical. De todos modos, tampoco se puede descartar rotundamente que, como señala el estudioso Faustino Porres, pudiéramos estar ante una “desconocida” tipología instrumental, tal y como señala en su Tesis en relación a un objeto al que finalmente denomina ‘tonel’³¹¹. En este caso, estos objetos que muy bien podrían hacer alusión al pecado de la gula o de la embriaguez, pueden o no estar junto a otras representaciones musicales, aunque sí que tienen en común el hecho de que ninguno de los ejemplares localizados sea posteriores a la segunda mitad del siglo XV. En la localidad treviñesa de Fuidio volvemos a encontrarnos con otra talla de similares características a la anterior, pero en este caso y, a pesar del pésimo estado de conservación en los que se encuentran los capiteles de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora en el Arcipestrazgo de Ribera, se puede advertir que la figura que se encuentra a su

311 -Porras Robles, Faustino, *Los instrumentos musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2007, p.454.

lado es una juglaresa realizando algún tipo de actividad relacionada con la danza. A diferencia de la anterior, en este ejemplar sí parece que el personaje se lleva la espita o el embudo hacia los labios, así como que sus carrillos se muestran muy marcados, prueba de la fuerza que aparentemente ejerciese en el caso de que estuviese insuflándolo.



Juglaresa y músico. Parroquia de la Asunción (Fuidio)

Otro aspecto destacable de esta colección es la comprobación de ciertos elementos formales que sin lugar a dudas tomaron como modelo otros ejemplares a partir de los cuales se basaron. Es el caso, por ejemplo, de los ángeles músicos que insuflan “trompetas en forma de ‘S’”, y que se conservan en el tímpano de la portada de la parroquia de Lekeitio (ficha nº 365) y los que hemos localizado en la localidad de Markina-Xemein (fichas 398-399), que se hallan igualmente en el tímpano de la portada principal. A tenor de la datación que nos ofrecen las fuentes consultadas, todo apunta a que la portada de Lekeitio (finales del siglo XIV) serviría como modelo para la de la Colegiata de Santa María de Cenarruza (finales del siglo XV). En ambos casos, la representación de las ‘trompetas’ es prácticamente idéntica, con dos protuberancias a lo largo del tubo así como la forma de sujetar el aerófono, que en los dos casos es sujeto con la mano derecha del intérprete apoyando la izquierda a la altura de la cadera. En este y otros casos nos tenemos que plantear si nos hallamos ante modelos figurativos que contaron con una mayor o menor grado de aceptación, así como ante la posibilidad de que los escultores pudiesen trabajar con copias esbozadas en pergaminos. Sea como fuere, lo que sí parece claro es que, al menos en lo que se refiere a los instrumentos conservados en Cenarruza, nos hallamos ante tipologías arcaicas que poco o nada tendrían que ver con la práctica musical de la época, sino más bien ante convenciones de índole artística que contarían con el aprecio de quienes encargaron la obra.

En ocasiones, los instrumentos que hemos localizado se hallan formando parte de escenas alegóricas (fundamentalmente las pertenecientes a grutescos y motivos ornamentales) que suelen aludir a lo efímero de la vida humana. Por un lado, no resulta fácil poder apreciarlos a simple vista y, por otro, resulta bastante dificultoso poder catalogarlos con precisión, por lo

que hemos decidido incluirlos en el apartado de 'instrumentos fantásticos'. Es el caso, por ejemplo, de la doble hilera de tubos de diferente longitud, de trazo recto y en forma de balsa que, en un principio, apunta a que el tallista tratase de representar una 'flauta de Pan' (ver ficha 447, Oñati), pero que aparece estrechamente vinculado con un fuelle de mano. El sentido de este tipo de alegorías no es fácil de desentrañar y menos aún si, como en este caso, el autor trató de representar una flauta de Pan o elementos de un 'órgano portativo'. En casos como el aquí apuntado, está claro que el tallista no tomó ningún instrumento real como modelo, sino que, y en consonancia con el conjunto de elementos decorativos que configuran la escena, empleó diversos objetos (corazas, ruedas, guirnaldas, cañones, etc.), entre los cuales, la representación de un aerófono, podría reforzar la idea de lo efímero de la vida terrenal. La incorporación de elementos musicales en este tipo de escenas no parece un hecho casual o aislado ya que en nuestro territorio hemos encontrado otras formulaciones muy similares, como es el caso de la ficha nº 13, en Albeniz (Álava) en donde se conserva un ejemplar prácticamente idéntico a los conservados en Oñati, o dos chirimías formando una "X" (fichas 14 y 15) en Alzaga. Los ejemplares localizados en Elvillar (fichas 213 y 215), si bien participan de la misma idea que los anteriormente señalados, resultan más difíciles de identificar, por lo que en el apartado dedicado a su descripción únicamente hemos podido apuntar a que muy posiblemente se tratase de sendos cordófonos. En estos y otros ejemplares que forman parte de nuestra colección iconográfica, resulta evidente que nos hallamos ante formulaciones que responden a criterios artísticos en los que los objetos musicales cumplen una función decorativa en aras de potenciar una determinada idea, por lo que desde un punto de vista organológico la morfología de estas representaciones, fruto de la imaginación de sus autores, no aporta elementos de valor para la historia de los instrumentos musicales. Este tipo de elementos decorativos, como exaltación de los valores de oscuridad, complicación y sofisticación propios del lenguaje manierista de la primera mitad del siglo XVI, fechas a las que pertenecen la mayor parte de los ejemplares recogidos, serán posteriormente criticados tanto desde la teoría como desde la práctica artística contrarreformista. Es a partir del último tercio del siglo XVI, cuando tomando como base la poética aristotélica se tienda hacia una idea del arte en la que se valorará fundamentalmente la claridad, la sencillez, la monumentalidad y sobre todo la verosimilitud³¹². Sin embargo, los jeroglíficos y los emblemas, de los que participan algunos de los ejemplares que aparecen formando parte de colgaduras y guirnaldas, serán valorados positivamente por su sentido didáctico y moralizador. En este sentido, estas representaciones de instrumentos musicales junto a una gran diversidad de elementos heterogéneos (armaduras, calaveras, armas, guirnaldas, etc.), forman parte de emblemas que se incorporaron a lo largo del siglo XVI en toda Europa, dentro de una corriente plástica y cultural que suponía la práctica de unas tipologías triunfalistas y una nueva iconografía militar que se introdujeron a través de las decoraciones al grutesco³¹³. El hecho de que entre este tipo de formulaciones plásticas aparezcan determinados instrumentos musicales como los que señalábamos anteriormente, no nos permite asegurar si respondían a esquemas-tipo que,

312 -Volpe, Galvano della, "Poetica del Cinquecento", *Opere*, V, Roma, 1973, pp. 103-190

313 -Valturius, Robertus, *De Re militari Libri XII*, Verona, 1483

gracias a su continua repetición, acabarían por ser asimilados. En este sentido cabe aventurar la hipótesis de que los instrumentos musicales aludirían en cierto modo a la alegoría de la música o a los sonidos musicales, así como a lo incorpóreo y lo poco duradero de éstos, participando así visualmente de ideas que desde el púlpito y, fundamentalmente a partir del Concilio de Trento, los predicadores tratarán de inculcar para lograr la redención. Así, los instrumentos, del mismo modo que los yelmos, armaduras, las guirnaldas o las calaveras, no harían sino reflejar plásticamente la idea de lo efímero de la vida terrenal (en el lenguaje de la vanidad la música encarna la voluptuosidad de los sentidos³¹⁴). Sin embargo, resulta llamativo el hecho de que entre esos elementos pertenecientes en su mayor parte al ámbito militar, los instrumentos musicales que aparecen representados, con excepción de los pertenecientes al grupo de las “trompetas”, no guarden relación alguna con la milicia. La aparición de flautas de Pan, órganos portativos o chirimías en este tipo de grutescos y más tarde de emblemas, podría deberse a diversas causas, entre las que no descartamos el empleo de imágenes-tipo así como la influencia de temas extraídos de la Antigüedad clásica, por lo que nuevamente estaríamos ante representaciones que no guardarían en principio relación con la música real de aquella época. En nuestra colección aparecen recogidos pues, un número significativo de representaciones de instrumentos musicales que forman parte de grutescos y emblemas que, no se incluyen en otros trabajos iconográfico-musicales publicados hasta la fecha.

Por otro lado, nos encontramos con otras imágenes en las que a pesar de haber precisado con mayor precisión ciertos detalles del instrumento, el tallista introdujo elementos pertenecientes a distintas tipologías instrumentales. En estos casos, que también hemos optado por catalogarlos como ‘instrumentos fantásticos’, asistimos a la representación de instrumentos híbridos, en los que podemos observar con perfecta nitidez la caja de resonancia de un violín o de una viola medieval y el mástil o el clavijero de una vihuela. Estos ejemplares (fichas 249 o 253 en Heredia) son producto bien de la impericia del artista o bien de haber trabajado de memoria.

En otras muchas ocasiones es el marco o el espacio destinado para alojar las diversas representaciones el que altera la morfología de muchos de los ejemplares localizados, dando lugar a tipologías que muy posiblemente también se hallarían alejadas de la práctica de la música de la vida real. Así, los principios decorativos o de estilística visual provoca deformaciones y transformaciones en los instrumentos que, como el aerófono conservado en Ibarangelu (ficha 271), el pintor optase por ajustarse al espacio del que disponía, enrollando el tubo de tal modo que se pudiera plasmar la escena en su totalidad. Un ejemplo muy similar lo encontramos, por ejemplo, en una de las claves de la bóveda que da acceso al claustro del convento de San Telmo en Donostia-San Sebastián (ficha 174), en donde el escaso espacio del que disponía el tallista podría haber sido el causante de que el instrumento representado sea una ‘trompeta enrollada’.

En otras ocasiones tanto el intérprete como el instrumento aparecen totalmente deformados, acomodándose al espacio en el que se habría decidido que debería ir alojada la

314 -Moroney, Davitt, “L’allemande mystérieuse de Simon Renard”, en *Musiciens, facteurs et théoriciens de la Renaissance, Revue française d’organologie et d’iconographie musicale*, (2003), pp. 193-197.

figura, como los ángeles músicos que se hallan ubicados en los nervios de la parroquia de Busturi-Axpe (ficha 141). Un ejemplo similar lo podemos observar en el 'cuerno, animal' que se conserva en Viñaspre (ficha 548), donde a todas luces la falta de espacio unido a la tosquedad de la talla, da como resultado un aerófono de trazo irregular, cuando lo más probable es que el artista habría intentado plasmar un instrumento del grupo de las "trompetas", que es lo que con mayor frecuencia se representa en las escenas del Prendimiento o del Camino del Calvario. En otras ocasiones, nos asalta la duda si ciertas representaciones pudieran deberse a esta falta de espacio, o si, por el contrario, realmente el artista buscó premeditadamente determinadas fórmulas. Así, la 'vihuela de mano' que hemos localizado en Gordexola (ficha 238), presenta un clavijero ligeramente inclinado hacia atrás, forma que no es posible asegurar si es debida a haber tomado algún modelo como referencia, o si bien el marco en el que se ubica el ángel músico, obligó al tallista a que el clavijero adoptase dicha forma para poder ocupar la superficie de que disponía. En la imagen que se adjunta a continuación, se puede observar cómo la figura del rey David que se halla en uno de los remates del ático de la parroquia de la Inmaculada Concepción de Naváridas (Álava), se ajusta perfectamente al marco arquitectónico, colocando el instrumento simbólico de forma imposible para su ejecución desde un punto de vista práctico así como el ladeamiento de la cabeza del intérprete que viene motivado por la falta de espacio o bien por una incorrecta medición de éste para ubicarlo en el retablo. Esta talla data de finales del siglo XVII, por lo que supera el marco cronológico objeto de este estudio y obviamente no forma parte de nuestro catálogo, pero hemos estimado oportuno presentarla aquí ya que viene a ilustrar perfectamente lo que se ha señalado anteriormente. De igual modo sirve para ejemplificar que todavía en épocas posteriores se continuarán alterando aspectos relativos tanto a la morfología de los instrumentos como a su sistema de ejecución debido a factores de índole artística.



Naváridas (Álava) Parroquia de la Inmaculada Concepción

En otros muchos ejemplares observamos cómo el artista ha duplicado el instrumento respondiendo a criterios de simetría visual, pero que, en un principio, no parecen responder a prácticas de la música real. Así, son numerosos los ángeles músicos o *putti* que aparecen

insuflando sendos aerófonos pertenecientes al grupo de las “trompetas”, pero cuya representación atiende a criterios artísticos en aras de respetar el orden y la simetría. No podemos olvidar que desde finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI, se traducen al español algunos de los tratados más importantes en relación a las teorías arquitectónicas que se basaban en su mayor parte en Vitrubio, como son los de Alberti, Serlio, Vignola o Palladio, y en los que se formula un nuevo concepto de belleza en los que no se duda en señalar que la simetría entre las partes y la proporción son una necesidad para todo arquitecto³¹⁵. Se acabará por adoptar el sistema de órdenes vitruvianos, de tal modo que los capiteles abandonan su carácter de soporte de sistemas iconográficos y figurativos, y éstos pasan a situarse en las enjutas de los arcos³¹⁶. Este tipo de formalismos que con cierto retraso se irán incorporando en las artes plásticas en el País Vasco, serán los que darán lugar a este tipo de elementos figurativos que se reproducen de forma idéntica en los distintos lugares tanto del interior como del exterior de los templos religiosos. La Iglesia, siguiendo las directrices contrarreformistas, se adherirá muy pronto a este tipo de planteamientos estéticos, al comprender que uno de los métodos persuasivos más eficaces junto con el sermón, serán las portadas y sobre todo los retablos. Por ello se les exigirá a los artistas que sus obras respondan a los principios de orden y claridad, de forma tal que el pueblo, generalmente iletrado, pudiera comprender sin dificultad las escenas que se representan en estos soportes. Este tipo de exigencias se pueden advertir en muchas ocasiones en los contratos de obra, en los que se hace alusión a estos condicionantes para su ejecución y para su posterior pago. Así, por ejemplo, en las constituciones sinodales de Pamplona se alude a las obras realizadas por los plateros y en donde se insiste en la eliminación de todo tipo de superfluidades y adornos variados, “por lo que mandamos de aquí en adelante las obras de plata sean llanas y lisas, y quando sea menester alguna figura o remate, o otra labor, se ponga en la escriptura”³¹⁷. Así, frente a las tendencias artísticas que se ponen de manifiesto en los países reformistas, el catolicismo encontrará la justificación de la imagen por su valor moral y pedagógico, tal y como señala Francisco de Holanda retomando el viejo tópico al respecto: “es la pintura viva escriptura y doctrina para los indoctos; mas a los contemplativos e letrados acrecentamiento es de saber”. La iglesia católica concederá una gran importancia a las imágenes plásticas como portadoras del dogma católico, llegando a entablar un pleito inquisitorial contra el entallador Esteban Navarrete, al advertir en alguna de sus obras ciertas tendencias erasmistas e incluso luteranas³¹⁸. Los postulados emanados del Concilio de Trento y recogidos en las constituciones sinodales de las distintas diócesis, condicionarán en cierto modo el trabajo de los artistas,

315 -González de Zárate, Jesús María, *Formas y significados de las Artes en Época Moderna. Renacimiento*, Etor/Arte, Donostia, 2003.

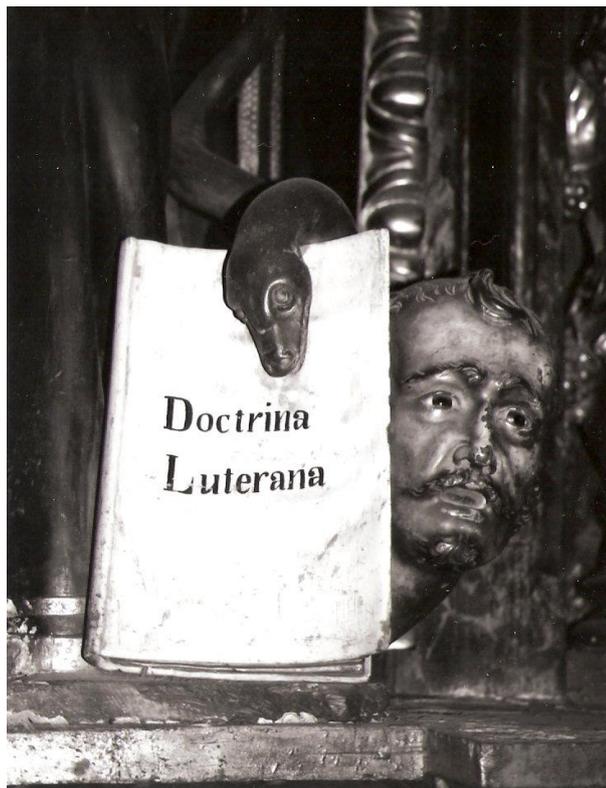
316 -Checa, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

317 -Checa, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999, p. 302.

318 -Dominguez Bordona, Jesús, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, 1933

hasta tal punto que la Inquisición llegó a disponer de vedores o personajes encargados de fiscalizar las obras de arte³¹⁹.

319 -González de Zárate, Jesús María, *Formas y significados de las Artes en Época Moderna. Renacimiento, Etor/Arte*, Donostia, 2003, p. 237.



Detalle del Retablo Mayor de la Iglesia de San Severino.
Balmaseda (Bizkaia)

Estas corrientes artísticas que tienen su origen en Italia, así como los requisitos que debían cumplir ya en el contrato los maestros entalladores, escultores o arquitectos, propician que el orden, la claridad y la simetría, fundamentalmente en los retablos de nuestro territorio, den como resultado la duplicidad de ciertos elementos que como los *putti* o ángeles músicos que aparecen en los remates de los áticos, aparezcan insuflando instrumentos de idénticas características tal y como se conservan en Heredia (fichas 246 y 247), en San Vicente de Arana (fichas 499-500) o los ángeles músicos situados estratégicamente en las columnas de las entrecalles del retablo de Oñati (fichas 423-433), así como los aerófonos y membranófonos que se representan en los grutescos y emblemas del arco del coro de la parroquia de Santa María de Salvatierra/Agurain (fichas 492-493 y 494), o las trompas enrolladas que insuflan los ángeles músicos representados en la enjuta del arco del coro de la parroquia de Segura (fichas 507-508). Evidentemente, la representación de estos instrumentos de forma idéntica se debe, tal y como venimos señalando, a factores visuales y resulta bastante improbable que dichas plasmaciones tengan relación alguna con la música práctica de la época (finales del siglo XV y siglo XVI). Por otro lado, el hecho de que estas reglas en aras de la claridad y la simetría sean cumplidas con tanta minuciosidad, hace que ejemplares que como el *putto* que se conserva en la parroquia de San Miguel en el lateral izquierdo del ático del retablo (ficha 584, Vitoria-Gasteiz), originariamente tuviera su correlativo en el lateral derecho. En el momento en el que realizamos nuestro trabajo de investigación dicha figura había “desaparecido”, pero pudimos

comprobar que aún quedaban ciertas señales de que en un tiempo se había ubicado en dicho lugar alguna figura escultórica.

En ocasiones, podemos observar cómo algunos de los ejemplares recogidos han sufrido ciertas transformaciones o alteraciones morfológicas, no ya por el marco en el que se conservan, sino por el tipo de soporte empleado. Así, en algunas tallas escultóricas y, debido precisamente en gran parte a la falta de perspectiva, el artista no tuvo el menor reparo en deformar ciertas partes del instrumento representado con el objeto de que se pudieran observar elementos que, de otro modo, quedarían ocultos a simple vista. Es el caso, por ejemplo, de la posible 'guitarra medieval' que tañe un ángel músico en Deba (ficha 146), y donde, tal y como se puede observar, el clavijero que aparece rematado en una talla de cabeza de animal, se presenta retorcido de forma inverosímil, con la intencionalidad de mostrarnos dicho elemento que en realidad debería ser recto y ligeramente inclinado hacia atrás, tal y como hemos venido estudiando en otros ejemplares similares. De igual modo, la mayor parte de los salterios que se encuentran recogidos en nuestra colección se presentan de forma frontal y perpendicular con respecto al tronco del instrumentista, y no apoyados sobre su regazo que sería obviamente la forma que posibilitaría su ejecución (ver, por ejemplo, ficha nº 162). En otras ocasiones, podemos advertir cómo el sistema de ejecución también puede haberse visto alterado por rasgos o formas de trabajar del tallista, tal y como se observa en la 'viola medieval y renacentista' de la ficha nº 161 (Deba), que es punteada mediante una púa o plectro. En este caso, el tallista trabajaría de memoria y muy posiblemente tomaría como modelo el 'salterio' que se encuentra tallado en el mismo sepulcro de la capilla de Santa María la Real de Deba (ficha 162), a partir de lo cual nos encontramos con un cordófono que en lugar de ejecutarse friccionando sus cuerdas se nos ofrece con una forma inverosímil para la época más propia de los 'laúdes' o de las 'guitarras'.

En definitiva, observamos como un número considerable de ejemplares de nuestra colección no responde a objetos copiados del natural, sino que, evidentemente, son formulaciones elaboradas por artistas, para los que, y fundamentalmente en el siglo XVI, no parece que su prioridad fuera la de mostrar hasta el más mínimo detalle de los instrumentos musicales, sino que obedecían a fórmulas y criterios artísticos. En otras ocasiones, tal y como acabamos de exponer, la impericia de los artistas o su desinterés por mostrar las especificidades de los instrumentos musicales, el hecho de que trabajasen de memoria, elementos añadidos o estofados realizados con posterioridad, las contaminaciones a partir de modelos de inspiración clásica, o simplemente su mal estado de conservación, hace que tengamos que mantener una actitud cautelosa, incluso ante aquellas representaciones que aparentemente parecen haber sido realizadas a partir del instrumento original³²⁰.

320 -Winternitz, Emanuel, "The Visual Arts as a Source for the Historian of Music", *International Musicological Society, Report of the Eighth Congress New York 1961*, 1 (Kassel etc. 1961, Bärenreiter), pp. 109-120.

Finalmente, tenemos que destacar que un número considerable de los ejemplares que forman parte del catálogo, se hallan conservados en municipios a través de los cuales discurrían las principales vías de comunicación del País Vasco o los diferentes caminos que tenían como destino Santiago de Compostela. Las peregrinaciones a Santiago que se empiezan a dar a partir del siglo IX, hicieron uso de unas vías de comunicación que existían ya en la antigüedad, y que van a coincidir en gran modo con aquéllas³²¹. Así, la calzada romana que se dirigía desde Astorga hasta Burdeos, seguía en su mayor parte del recorrido la actual A1, si bien, el camino medieval se desviaría ligeramente hacia la derecha para acceder al territorio guipuzcoano a través del túnel de San Adrián, que acabó convirtiéndose a partir del siglo XIII en una de las vías más transitadas entre Castilla y la frontera hacia Europa. Las principales rutas se adentraban en nuestro territorio a través de Roncesvalles o de Irún. Desde la población guipuzcoana los peregrinos podían tomar el camino de la costa que, obviamente era el que tenía una menor distancia, pero también era el que menor seguridad ofrecía a los viajeros debido a los salteadores y a los ataques de los normandos. Un autor medieval, Aymeric Picaud, señala que incluso aún después de que se descubriera el sepulcro de Santiago (811), los navarros y vascos del Pirineo no habían sido cristianizados, y podemos imaginar el temor que podrían suscitar los ritos paganos de los viejos habitantes del país vasco oceánico a los peregrinos jacobeos. Sin embargo, y a pesar de los riesgos que entrañaba esta ruta así como lo dificultoso del camino por los numerosos ríos que tenían que vadear, parece que fue empleado hasta bien entrado el siglo XIII. Desde Irún se llegaba hasta Bilbao y de aquí a Castro Urdiales. Una segunda vía era la que llegaba hasta Bilbao y desde aquí se adentraba en el Valle de Mena (Burgos) a través de las Encartaciones (Valle de Carranza) en dirección a Oviedo. En la primera vía ya hemos constatado la recogida de ejemplares iconográfico-musicales en las localidades guipuzcoanas de Donostia, Zarautz, Aizarna, Azquizu, Zumaia, Itziar y Deva. Y, siguiendo el camino costero vizcaíno en Ondarroa, Lekeitio, Markina-Xemein, Bilbao y Portugalete. Evidentemente, si observamos con detenimiento las poblaciones apuntadas, podemos comprobar que muchos de los ejemplares fueron realizados en fechas posteriores, pero el paso de personas en uno u otro sentido a través de este itinerario tuvo que dejar su impronta entre las distintas poblaciones por las que discurría. Además, no podemos olvidar que algunos de estos enclaves fueron a partir del siglo XIV importantes núcleos económicos, desde los cuales se exportaban muchos productos que procedían de Castilla en dirección a Francia, Países Bajos o Inglaterra. Es el caso de los puertos de Lekeitio o Bermeo, por citar dos ejemplos. En la zona de Encartaciones el número de localidades en las que hemos hallado algún tipo de representación iconográfico-musical ha sido mucho más reducido: Gordexola, Güeñes, Balmaseda³²², Trucíos/Turtzioz y Santecilla. Sin embargo, su número se acrecienta según nos vamos introduciendo en tierras castellanas de las provincias de Burgos y León.

321 Ptolomeo, *Geographia*, ed. Müller, I, 1 París, 1883, pp. 147 –149.

322 -Balmaseda es una de las primeras villas aforadas de la provincia de Bizkaia (1199).

A partir del siglo XIII, incorporadas Álava y Guipúzcoa a la corona de Castilla, y coincidiendo con el crecimiento demográfico y la expansión económica, se crearon nuevos caminos que discurrían entre núcleos urbanos de recintos amurallados, “villas nuevas”, “villas francas”, “villas reales”, “seguras” (Segura) y “salvas tierras” (Salvatierra-Agurain), núcleos de población que reciben con sus fueros un notable impulso (Fuenterrabía, San Sebastián, Segura, Salvatierra, Orduña, Bermeo,...)³²³. De todos ellos el mejor documentado como ruta de peregrinación y comercio era el que desde Irún, siguiendo el curso del río Oria, atravesaba el túnel de San Adrián, para bajar a Álava por Zaldueño, Araya, o Galarreta y, desde Vitoria llegaba al Ebro por Miranda o La Rioja³²⁴.

A su paso por nuestro territorio, los distintos caminos jacobeos han dejado su huella en la propagación de ciertas devociones de Ultrapuertos o que se extendían desde Galicia, proliferan así titulares de templos y ermitas dedicadas a San Martín, San Saturnino, Santiago³²⁵, San Julián, Santa Basilia, San Cristóbal, San Adrián; así como la construcción de templos románicos y protogóticos en las áreas rurales desde mediados del siglo XII, o de grandes templos góticos en las villas de Vitoria, Salvatierra, Santa Cruz de Campezo, Deva o Laguardia/Biasteri. Se repiten también los temas iconográficos jacobeos como el de Jesús en Getsemaní en un buen número de retablos a lo largo de los caminos, la figura del peregrino (pinturas murales de Alaiza), veneras (Markina, Zaldueño, Segura,...).

A partir del siglo XV, la conquista de Granada y la intervención en la política europea de los Reyes Católicos, unidos al descubrimiento de América, traerán consigo el crecimiento de las estructuras provinciales y municipales del comercio y la industria. Este desarrollo económico y el subsiguiente aumento de la circulación del dinero harán preciso la creación de nuevas redes de comunicación a partir del siglo XVI. El padre Larramendi³²⁶ hace referencia en su “Corografía”, a la excelente red de caminos de que disponía Guipúzcoa a comienzos del siglo XVI, y otro tanto hace Iturriza³²⁷ en referencia a las redes de caminos de Vizcaya. Estas nuevas redes de caminos permitirán el desarrollo de la circulación general por mar y tierra, el aumento de las importaciones, el desarrollo de la minería y la industria (armería, metalurgia, etc.).

El conocido como Camino Navarro, uno de los más transitados por los romeros, si bien no transcurría por la C.A.P.V., hemos podido constatar su influencia a partir de un número significativo de temas jacobeos así como de ejemplares iconográfico-musicales en poblaciones relativamente próximas enclavadas siguiendo el curso del Ebro a su paso por la Rioja Alavesa. Así, tenemos catalogados ejemplares en poblaciones como:

Párganos, Viñaspre, Yécora, Villabuena de Álava, Elciego, Elvillar, Lanciego, Laguardia/Biasteri y Naváridas.

323 -San Sebastián (1150), Fuenterrabía (1203), Motriko (1209), Orduña (1229), Zarautz (1233), Tolosa (1256), Bergara (1268), Monreal de Deva (1294), Bilbao (1300).

324 -Portilla, Micaela Josefa, *Una ruta europea por Álava a Compostela. Del paso de San Adrián, al Ebro*, Diputación Foral de Álava. Vitoria-Gasteiz, 1991, p. 20.

325 -Ya en 1222 se documenta en Eguilaz (Álava) un monasterio dedicado a Santiago, recordado por la toponimia en el término de “Doñacua” – “Done lacue” (Santiago en euskera).

326 -Larramendi, *Corografía o descripción general de la muy noble y muy leal provincia de Guipúzcoa*, Barcelona, 1882.

327 -Iturriza y Zabala, Juan Ramón de, *Historia general de Vizcaya y Epítome de las Encartaciones*, Bilbao, 1938.

De todas las rutas, fue el camino interior el más empleado por los romeros durante los siglos XIV al XVI que, partiendo desde Irún se dirigía hacia Miranda de Ebro a través del paso de San Adrián, siguiendo una de las rutas marcadas en el mapa de Ptolomeo.

A lo largo de este recorrido hemos recogido algún tipo de material iconográfico-musical en las localidades guipuzcoanas de:

Oiartzun, Lezo, Alkiza, Berástegui, Lizartza, Orexa, Errezil, Zeráin, Segura y Zegama.

Y ya en territorio alavés en:

Zalduondo, Zuazo de San Millán, Salvatierra, Heredia, Etura, Alaiza, Ozaeta, Estíbaliz, Aberásturi, Elburgo, Vitoria-Gasteiz, Yurre, Armentia, La Puebla de Arganzón, Estavillo y Villanueva de Tobera.

Otra ruta transitada por los peregrinos seguía el mismo recorrido anterior, por el túnel de San Adrián hasta llegar a La Puebla de Arganzón (Condado de Treviño), y desde ahí giraban a la derecha en dirección al Valle de Mena (Burgos).

Los ejemplares iconográfico-musicales conservados a lo largo de esta ruta se encuentran en:

La puebla de Arganzón, Estavillo, Salinas de Añana, Tuesta y Cárcamo.

Por último, tenemos que señalar la variante del camino interior que desde Irún se dirigía a Miranda de Ebro o La Rioja a través de la Sierra de Arlabán (Guipúzcoa). En esta ruta el número de ejemplares recogidos se halla en un número considerable de poblaciones como es el caso de:

Oiartzun, Lezo, Alkiza, Berástegui, Lizartza, Orexa, Errezil, Zeráin, Segura, Itsaso, Ezkio – Itsaso, Zumárraga, Oñati, Bergara, Leinz – Gatzaga, Yurre, Armentia, La Puebla de Arganzón, Estavillo y Villanueva de Tobera.

Como hemos podido comprobar, parece producirse una constante entre las vías comerciales o religiosas y la ubicación de la mayor parte de los ejemplares que forman parte de nuestra colección. En cierto sentido, cabe preguntarnos una vez más, hasta qué punto las distintas tipologías instrumentales que hemos recogido no hacen sino plasmar una serie de convenciones artísticas que poco o nada tienen que ver con la música de la vida real del País Vasco a lo largo de los siglos XII al XVI. En efecto, la mayor parte de los instrumentos conservados en nuestro territorio aparecen representados también en otras zonas, no sólo de la zona septentrional de la península, sino también en otras zonas del otro lado de los Pirineos.

2.6.1. La tabla del Concierto Angélico del Museo de BB. AA. de Bilbao

Como hemos podido comprobar a partir de nuestra colección, en el País Vasco son muy escasas las obras pictóricas pertenecientes al estilo flamenco, y menos aún con representaciones musicales. Por todo ello, esta tabla, que nos ha llegado aislada, sin contexto, y que se encuentra en una ubicación alejada de su lugar de origen, nos exige que su estudio se realice manteniendo unos protocolos muy cuidadosos, ya que no contamos con otros elementos homogéneos conservados en nuestro territorio que nos permitan un análisis comparativo. En las fechas en las que procedimos al estudio y catalogación de las obras

conservadas en la pinacoteca bilbaína, el óleo sobre tabla se hallaba en uno de los peines (4B) del sótano de este establecimiento y, a partir de los datos que nos ofrecía el Departamento de Catalogación de dicho Museo, la obra estaba datada a finales del siglo XV o comienzos del siglo XVI. Dada la singularidad de esta pieza, solicitamos y obtuvimos de los responsables del Museo una autorización especial para poder estudiarla de forma exhaustiva mediante el empleo de lámparas provistas de lentes de aumento. De esta manera, tal y como se ha desarrollado todo el trabajo de investigación de esta tesis, realizamos un estudio *in situ* de dicha pieza, y no a partir de ilustraciones o fotografías que, si bien nos fueron facilitadas por el propio Museo, no nos permitían analizar elementos que de otro modo podrían haber pasado desapercibidos. Además, consultamos la documentación que posee el Departamento de Catalogación de este Museo en todo lo referente a la adquisición de esta obra. Así, constatamos que esta tabla pertenecía a don José Palacio y que fue donada al Museo de BB. AA. de Bilbao por su viuda en 1953. También pudimos averiguar que dicha tabla fue adquirida en París por José Palacio en subasta pública en el año 1926 por la cantidad de 33500 francos. Dicha subasta fue publicada en *Le Figaro Artistique* de Mayo de 1926 en donde se incluía una reproducción de la obra en cuestión. Sin embargo, con anterioridad al año 1926 no tenemos ninguna información en relación a esta tabla, por lo que tanto su datación como su adscripción a un autor o taller determinado no pueden ser determinadas con exactitud³²⁸.

Desde un principio, tal y como se venían pronunciando diversos especialistas en Historia del Arte que habían hecho referencia a esta tabla, la composición y el estilo pictórico apuntaban a que fuera obra de alguno de los maestros flamencos del siglo XV. Este dato resultaba de gran importancia para nuestros intereses musicológicos, dado que las obras pictóricas de este estilo se caracterizan por la perfección que llegaron a alcanzar en la representación visual y por la fidedigna imitación de la naturaleza con la que reproducían hasta los más mínimos detalles. Por ello, estas obras de arte han sido consideradas para muchos como “fotografías” que ofrecerían un documento visual de escenas extraídas de la realidad. En muchas de estas pinturas suelen representarse instrumentos musicales que, como en el caso que nos ocupa, son tañidos por ángeles músicos, y que nos muestran todos sus detalles con gran precisión, permitiéndonos de este modo observar sus distintas partes, así como las diferentes técnicas de ejecución empleadas (lámina 1).

328 -Son prácticamente inexistentes las referencias documentales acerca de la figura de don José Palacio Olabarría. Nacido en Montevideo (Uruguay) en 1875, en torno a 1920 establece su residencia en Bilbao, en la Gran Vía número 24, en el cuarto piso, junto a doña María de Arechavaleta, con quien vivió hasta sus últimos días. Aunque había realizado estudios de Arquitectura en Barcelona, no se ha podido constatar ninguna intervención profesional suya (no figura en el registro del Colegio de Arquitectos de Bilbao). Se le supone un diletante que frecuentaba la Sociedad Filarmónica y los círculos artísticos de la ciudad. Este interés artístico, que desembocó en un apasionado coleccionismo, le llevó a viajar con frecuencia a París donde, entre 1920 y 1930, asistió a innumerables subastas en las que adquirió la mayoría de las piezas de su colección. Durante sus estancias en París, entre subasta y subasta, acostumbraba a asistir a diferentes conciertos, ya que la música era otra de las grandes pasiones que cultivó. Se dedicó exclusivamente a su colección y al estudio de la Historia del Arte hasta el 25 de enero de 1952, en que falleció en Bilbao por una insuficiencia cardíaca. Su colección fue legada al Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1953 por su heredera doña María de Arechavaleta. Junto a los objetos artísticos también fueron legados libros de arte oriental, catálogos de subastas y cuadernos de anotaciones personales. Especialmente sorprendentes son los cuadernos de notas, en los que recogió sus impresiones personales en torno a sus estancias en París: visitas a museos, consultas a especialistas, lecturas sobre historia del arte y asistencias a conciertos.

-VV. AA., *Arte Japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, La Colección Palacio*, Bilbao, 1998, pp. 10 – 11.



Concierto Angélico. Museo de Bellas Artes de Bilbao (lámina 1)

En su día, ya mostramos que la tabla conservada en el Museo bilbaíno guardaba un gran número de concomitancias con otras obras de Hans Memling (Seligenstadt 1430, 40 – Brujas 1494) que tratan este mismo tema³²⁹, y muy especialmente la parte central de la composición en la que se representa a la Virgen con el Niño, que tal y como pudimos comprobar es prácticamente idéntica a *La Virgen de Jacob Floreins* que data de 1485 y que se conserva en el Museo del Louvre (lámina 2)³³⁰. Como se puede apreciar en la lámina adjunta, los rostros de la Virgen y el Niño, la inclinación de las cabezas, la túnica y la forma de los pliegues, así como el vestido y el escote con pedrería o el ribeteado dorado del bajo del vestido, nos indican que nos hallamos ante una copia, o bien ante un ejemplar más del mismo modelo. La Virgen en ambos casos aparece sosteniendo un libro abierto con la mano izquierda. El Niño adopta la misma posición, con su mano izquierda apoyada sobre el libro, doblando ligeramente una de sus hojas, mientras que la mano derecha aparece abierta con el antebrazo semiextendido como intentado alcanzar algo. En la Virgen de Floreins parece saludar o bendecir al donante.

329 -Castañer, Xesqui, *Pinturas y Pintores Flamencos, Holandeses y Alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1995, p. 43 - 51.

330 -Ríos Álvaro, Koldo, "Iconografía musical del País Vasco. Una tabla flamenca del Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Revista de Musicología*, 25/1, Madrid, (2002), pp. 9-46.



La Virgen de Jacob Floreins (detalle). Museo del Louvre (lámina 2)

Estos datos venían a corroborar en un principio la catalogación realizada por los especialistas del Museo de BB. AA. de Bilbao, pero un análisis más exhaustivo de los instrumentos de música que aparecen representados en manos de los ángeles músicos que rodean la figura central, nos indujeron a plantearnos hasta qué punto esta tabla podría ser atribuida a Memling, e incluso, si en realidad su datación correspondería a la que venía ofreciendo el Departamento de Catalogación del Museo. En este sentido, el trabajo realizado *in situ* ante la obra original resultó decisivo.

En todas las obras de la Virgen con el Niño atribuidas a Hans Memling se puede observar cómo se representan siempre dos o cuatro ángeles músicos a los lados y cómo en todas las ocasiones son instrumentos bajos los que aparecen representados³³¹. La elección de estos instrumentos (generalmente 'viola', 'laúd', 'arpa' y 'órgano portátil') no era producto del azar, sino que tenían por objeto significar que sólo los instrumentos "bajos" eran los que se

331 -Mirimonde, Albert de, "Les anges musiciens chez Memling", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, 1962 – 1963, pp. 6 - 13.

adecuaban para deleitar los oídos refinados en este tiempo en interiores³³². En la tabla conservada en el Museo de BB. AA. de Bilbao, hemos podido contabilizar un total de 29 instrumentos musicales, de los que 9 de ellos, hemos catalogado como ‘instrumentos fantásticos’ -dado que presentan diferencias considerables con respecto a lo que sabemos sobre el instrumental real, o bien disponen de elementos no funcionales- o ‘posible instrumento’ –que son los que se hallan en la parte superior de la composición y en la que el artista empleó una serie de formas o sombras muy tenues, con las que pretendería representar el número ilimitado que conforman la música de los cielos-. Además, tal y como se puede advertir en las distintas fichas que aparecen incluidas en nuestro catálogo (fichas 65-93), muchos de los instrumentos a los que hemos incluido en una determinada tipología instrumental, presentan distintas anomalías (la representación de un aerófono con el calibre híbrido o la ausencia de cuerdas, clavijas o trastes en el caso de los cordófonos) que nos llevan a confirmar que el autor de esta tabla abordó la representación del instrumental con bastante imprecisión. El alto porcentaje y variedad de los instrumentos representados, la representación de instrumentos “altos” y “bajos”, la presencia de instrumentos fantásticos, posibles instrumentos y su alto grado de imprecisión, contrastan con las características de la escuela pictórica en la que se ubica así como con las del resto de la obra, es decir, con las partes no musicales de la obra. Por si esto fuera poco, uno de los ángeles que se encuentra en el lateral derecho de la tabla, aparece insuflando un ‘serpentón’ (ficha nº 88), instrumento que también presenta una serie de imprecisiones al representarse el pabellón orientado hacia abajo así como disponer de un tudel que aparece enroscado alrededor del cuello del intérprete. Además, las primeras representaciones visuales que disponemos de este instrumento datan todas de ellas de mediados del siglo XVII³³³.

A partir de todo lo apuntado anteriormente se podrían formular diversas hipótesis que permitirían dar respuesta a la problemática que suscita esta obra. Así, no podemos descartar que la obra hubiera sido elaborada en dos fases o momentos distintos. De esta manera, la parte central de la composición (la Virgen entronizada con el Niño) se podría atribuir a Memling o a su entorno, quien habría dejado esbozado el resto de la composición, que pudiera haber sido concluida por alguno de sus discípulos. Es evidente que la obra fue repintada de forma un tanto burda en sucesivas ocasiones, tal y como se puede comprobar si observamos con detenimiento la túnica del entonador que se muestra accionado el fuelle desde la parte trasera del órgano positivo, y que cubre parcialmente un elemento que parece haberse añadido con posterioridad, que es un saliente de forma rectangular sobre el que se asienta el insuflador del aire (lámina 3).

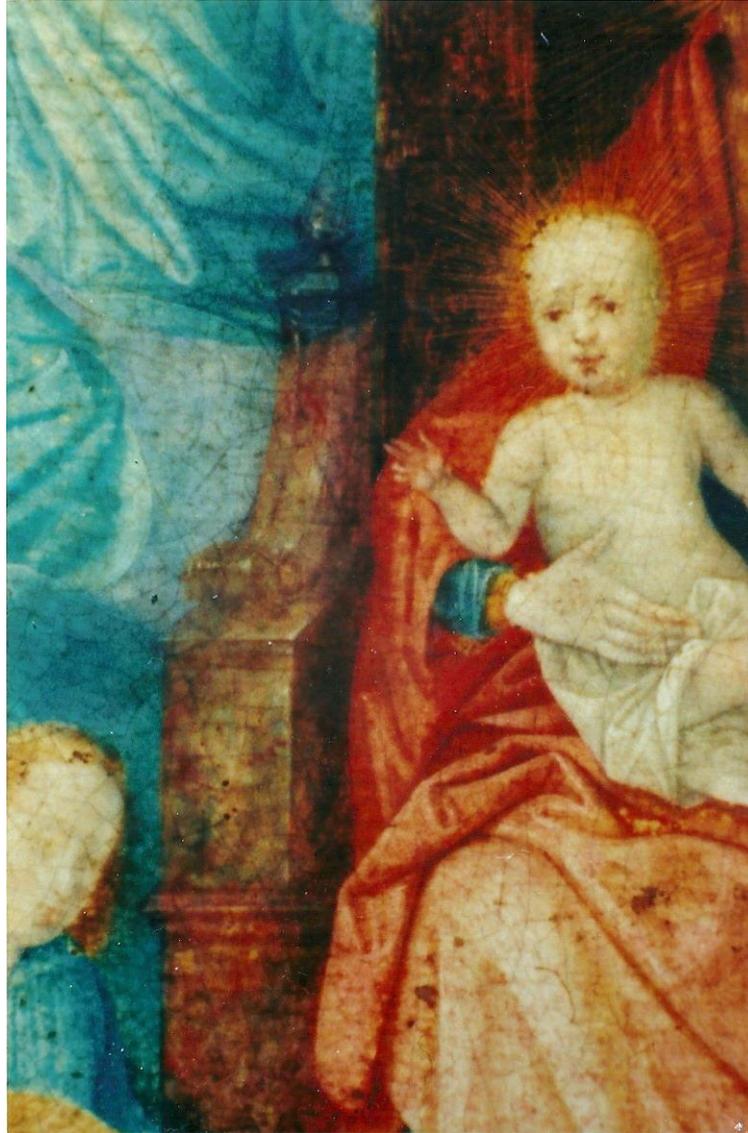
332 -Bowles, Edmund Addison, “Haut and Bas: the grouping of musical instruments in the Middle Ages”, *Música Disciplina*, 8 (1954), pp. 115 – 140.

333 -Kircher, Athanasius, *Musurgia universalis*, Roma, 1650; reed. Facs., Hildesheim, 1969, p. 46.



Detalle del órgano positivo y del entonador en el lateral derecho de la tabla (lámina3)

También se puede apreciar el repintado con tonalidades azuladas en el remate flamiforme del lateral derecho del trono (lámina 4).



Detalle del repintado en el remate del lateral derecho del trono (lámina 4)

Por otro lado, también cabe la posibilidad de que a tenor de todas las anomalías que hemos señalado anteriormente estuviéramos ante la obra de un pintor falsario, quien se habría inspirado al menos en lo que se refiere a la escena central de la Sagrada Familia, en la Virgen de Jacques Floreins de Hans Memling, datándose la obra con bastante posterioridad a la que nos ofrece el Museo de BB. AA. de Bilbao. Es muy posible que esta obra tuviéramos que adscribirla a un pintor perteneciente al *revival* artístico de finales del siglo XIX que imitaba el estilo de los pintores flamencos. Sin embargo, para confirmar estas hipótesis, sería preciso que se realizase un estudio en profundidad de dicha tabla mediante reflectografías en infrarrojos o láser por parte de los técnicos, así como un trabajo de estratigrafía.

En fechas relativamente recientes, y a partir del momento en que los responsables del Museo tuvieron conocimiento de nuestra publicación sobre dicha tabla, se ha evidenciado que se confirmaban las sospechas que nos había suscitado el cuadro desde un punto de vista

iconográfico musical al advertirse que tras realizarse una serie de análisis químicos los técnicos habían descubierto la presencia de un pigmento, el azul de Prusia, que no comenzó a utilizarse en pintura hasta el siglo XVIII³³⁴. Precisamente esta tonalidad azulada es la que predomina en todas las representaciones angélicas que se hallan alrededor del trono por lo que concluimos que estos motivos musicales eran producto de la reinterpretación que habría realizado un pintor falsario. De este modo, hemos podido comprobar hasta qué punto es la iconografía musical una valiosa disciplina que nos permite realizar un correcto análisis y obtener así una valiosa información no sólo en torno a la organología o la interpretación musical, sino que en casos que, como el que aquí nos ocupa, permite al iconógrafo analizar todos aquellos factores que originan que una determinada imagen se desvíe del objeto real: las limitaciones del medio o soporte empleado, el estilo de un período o de un pintor individual, el descuido o la falta de comprensión musical, apuntes arcaicos en los que se entremezclan antiguos modelos con objetos contemporáneos, el uso de lo fantástico o imaginario o las intervenciones posteriores sobre las obras.

En el año 2009, la estudiosa Rosario Álvarez publicó un trabajo que ahondaba en algunas de las cuestiones que ya apuntamos en su día, si bien, al tener conocimiento de los resultados de los análisis químicos que se habían practicado a la tabla, partía de la certeza de que ésta tenía que ser posterior al siglo XVIII³³⁵. En dicho trabajo Rosario coincide con nosotros en el hecho de que nos hallamos ante la obra pictórica de un autor falsario pero asegura que dicha tabla fue realizada en su integridad por la misma persona. Entendemos que mientras no se practiquen otros tipo de análisis a la tabla mediante reflectografías en infrarrojos o láser no tendremos la certeza absoluta a este respecto. Además, sostiene que este pintor habría recurrido a la representación de instrumentos medievales, renacentistas y barrocos, a partir de fuentes que habría tomado de la realidad, o bien, a partir de fotografías de libros de arte. E incluso, apunta la posibilidad de que hubiera contado con la colaboración de algún organólogo pionero de aquella época que le hubiera facilitado una serie de dibujos de instrumentos musicales agrupados por familias y técnicas de ejecución. Así, como muy bien señala Rosario, los instrumentos de sonido de corta duración se hallan a la izquierda de la tabla, los de cuerda pulsada, mientras que los que emiten sonidos cuya duración se puede mantener (viola de rueda, viola, etc) se encuentran en el lateral derecho. También resulta una interesante aportación la que hace cuando indica que identifica el instrumento de la ficha 74 como 'guitarra toscana o *battente*', que nosotros hemos catalogado como 'instrumento no identificado' debido a las notables anomalías que presenta en su representación: el tipo de cordal triangular, el clavijero doblado hacia atrás en el que no aparecen las clavijas, un mástil corto y excesivamente estrecho provisto de trastes, la existencia de dos puentes (y no de uno como señala Rosario) y la presencia de dos tornavoces en lugar de uno en el centro de la tabla acústica. Por lo que se refiere al 'dulcemelos', que Rosario denomina siguiendo la terminología

334 -Sánchez-Lassa de los Santos, Ana, *Pintura Navideña en la Colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 2005, p. 42.

335 -Álvarez Martínez, Rosario, "Una falsa pintura flamenca con engañosos instrumentos musicales: el anónimo Concierto Angélico del Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Revista de Musicología*, 32/2, Madrid (2009), pp. 288-325.

del siglo XV como *dulcimer*, tal y como figura en el inventario de la reina Isabel la Católica, tenemos que insistir en que a partir de nuestro trabajo *in situ* en el depósito donde se conserva la tabla del Concierto Angélico, el tamaño del plectro o varilla es bastante considerable y la posición de la mano derecha no es concluyente a la hora de precisar si puntea o golpea las cuerdas. El sistema de ejecución, con el instrumento apoyado en el regazo del instrumentista, es más propio de los cordófonos percutidos. Además, en el lateral izquierdo de la tabla ya figura la existencia de un 'salterio' de doble ala (así como uno de contorno rectangular y otro trapezoidal asimétrico). No tendría sentido que el autor, que pretendía mostrar la mayor variedad instrumental posible, insistiese en la representación de dos 'salterios' de doble ala. En todo caso dejamos aquí constancia de esta información que posibilite en trabajos posteriores la adscripción de este instrumento como un 'salterio de doble ala' o como un 'dulcemelos'.

En todo caso, las conclusiones a las que llega no se alejan en gran manera de lo que apuntamos en su día, si bien, como ya hemos señalado, cuando iniciamos nuestra catalogación de esta obra, por aquel entonces todavía no se había realizado el análisis químico a la tabla. No obstante, si el autor mostró tal grado de precisión a la hora de reproducir la escena de la Sagrada Familia tomando como modelo la Virgen de Jacques Floreins de Hans Memling, o cualquier otra de este prolífico pintor flamenco, no se explica cómo se pudo llegar a cometer tantos errores a la hora de representar detalles o partes esenciales de los instrumentos musicales. Muy posiblemente el autor trabajase con fotografías de libros de historia o de arte, o con apuntes tomados de aquí y de allá, y la calidad de las reproducciones no debiera ser muy buena, como tampoco la meticulosidad del autor a la hora de captar las imágenes de los diferentes instrumentos musicales. La idea apuntada por la citada estudiosa de que el pintor falsario hubiese usado como modelo fuentes reales tomadas de aquí y de allá, resultaría más convincente si nos hubieran llegado más tablas o lienzos que reprodujesen la misma escena que la conservada en el Museo bilbaíno. No podemos pasar por alto que en última instancia la finalidad que tiene un pintor falsario a la hora de realizar su obra es sencillamente comercial y que se trata de un negocio con una fuerte demanda. La falsificación de obras de arte no es un hecho reciente, ya se dio en Roma, en el Renacimiento y sobre todo a comienzos del siglo XX. En efecto, con la industrialización y la intensificación de la economía de mercado se concibe la obra de arte como una inversión económica altamente rentable. Un buen falsario acude a la creación de un objeto nuevo pero adscribible a un periodo o maestro determinado³³⁶ y trata de atender a una creciente demanda de bienes artísticos por parte de coleccionistas con escasa formación. Este coleccionismo por "ostentación" tuvo su auge precisamente en las fechas en las que José Palacio adquirió la El Concierto angélico en París, entre 1890 y 1930. Nos parece muy improbable que un pintor falsario se tomase tantas molestias en copiar con fiel exactitud la escena central que preside la mayor parte de la producción de Memling y que por el contrario cometiese tantos errores no sólo organológicos, sino incluso de tipo espacial o de burdos añadidos o arrepenimientos (como el soporte del órgano positivo).

336 -Casabó Ortí, María Ángeles, *La estafa en la obra de arte*, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Tesis Doctoral, Murcia, 2014.

A pesar de todo, seguimos a la espera de que a la tabla en cuestión se le practiquen análisis más rigurosos (rayos X, rayos infrarrojos y estudio de la cromatografía a toda la tabla), ya que bien pudiera ser que el azul de Prusia se hubiera empleado únicamente en la parte destinada a los ángeles músicos, no descartando, tal y como acabamos de exponer, que la tabla hubiera podido ser repintada con posterioridad.

No cabe la menor duda de que nos hallamos ante la obra de un autor falsario bastante original, dado que no puso demasiadas trabas como para que su obra pudiera ser desenmascarada. Según Thomas Hoving, historiador y anterior director del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, el 40% del mercado del arte se compone de falsificaciones³³⁷ y a pesar de todos los avances tecnológicos, demostrar que un cuadro es falso es casi tan difícil como demostrar que es verdadero.

En todo caso, dejamos constancia aquí de la existencia de esta tabla como muestra de lo útil que puede resultar la iconografía musical para realizar un correcto análisis de una obra determinada, y obtener así una valiosa información en torno a la organología o la interpretación musical.

2.6.2. El pastor músico del retablo del Santuario de la Virgen de la Encina de Artziniega (Álava)

En las fechas en las que realizamos nuestro trabajo de campo por el noroeste del Territorio Histórico de Álava, tuvimos la gran fortuna de que se procediera al inicio de las obras de restauración del retablo del templo de Artziniega. De este modo pudimos hacer uso del andamio que a tal fin ya estaba instalado, justo pocos días antes de que se acometieran las obras. El Departamento de Restauración de la Diputación Foral de Álava ya había realizado diversas obras que habían dado como resultado el hallazgo de restos de pinturas al fresco en el lateral del evangelio al tiempo que se había levantado todo el suelo de la nave, dejando al descubierto, como suele ser habitual, un número considerable de sepulturas. En estas condiciones aprovechamos los materiales que teníamos a nuestra disposición y procedimos a estudiar el mueble con la metodología de trabajo que explicamos en el apartado dedicado a la introducción de la colección. Fue así, al ascender a través de las distintas trampillas del andamio, como localizamos la representación del pastor músico que se conserva en el tercer cuerpo por la izquierda en la tabla dedicada a la escena del Anuncio a los pastores. Como se puede observar en la lámina que adjuntamos a continuación, las dimensiones del retablo, su profusa decoración y, fundamentalmente, el lugar en el que se encuentra nuestro pastor, unido a sus dimensiones, hacen que incluso con el empleo de lentes de aumento o de objetivos de largo alcance, imposibiliten la apreciación de esta figura.

337 -Duboff, Leonard, *The Deskbook of Art Law*, Buffalo, N. Y.: W. S. Hein, 2004, p. 3.



Retablo de Nuestra Señora de la Encina. Artziniega (Álava)

Este retablo es una de las obras más significativas del tardogótico del País Vasco, que combina modelos de tradición gótica con fórmulas renacentistas. En él, los estudiosos han advertido que su factura denota cierta dependencia del foco de Burgos así como la posible participación del Maestro de Dueñas. La obra fue realizada muy posiblemente en torno a los años 1515-1520³³⁸.

La figura del pastor se halla aproximadamente a cinco metros y medio de altura y llama poderosamente la atención por la minuciosidad y detalle que, a pesar del lugar en el que se ubica, plasmó el tallista o grupo de tallistas que intervinieron en la confección de este retablo. Las dimensiones del pastor no superan los 7 cm., pudiéndose apreciar con absoluta nitidez que el aerófono que sujeta con su mano izquierda, que tiene una longitud de 3'2 cm., es de trazo recto y sección cilíndrica, presentando un bisel en el extremo superior. A tenor de la colocación de los dedos del instrumentista podemos deducir que dispondría de tres orificios de digitación en la parte frontal del tubo y de otro en la parte posterior que obtura con el dedo pulgar. En la mano derecha sujeta una baqueta con la que golpea directamente un tambor enmarcado de

338 -Lahoz, Lucía, "El retablo de Nuestra Señora de la Encina en Arceniega", *Kobie*, 10, (1994), pp. 73-86.

doble parche que mide 1'80 cm. de alto. Además, se aprecia el tipo de vestimenta que porta el pastor, que era la prenda que habitualmente solían llevar en la época en la que se realizó la obra, provista de una capucha que le cubre parte de la cabeza, así como el cabello oscuro y rizado y sus rasgos fisonómicos. A diferencia de la obra que hemos abordado en el apartado 2.6.1. de este capítulo y a pesar del lugar en el que se conserva la figura, el tallista no tuvo el menor inconveniente en detallar con minuciosa precisión todas las partes imprescindibles de los instrumentos así como su sistema de ejecución. Este gusto por el detalle que muestra el artista a la hora de plasmar la figura del pastor músico hace que lo tengamos que relacionar con muchas de las imágenes de música que adornan las biblias, manuscritos litúrgicos y paralitúrgicos, como los misales, los salterios, los breviarios o los libros de horas, que tuvieron una gran difusión durante los siglos XIV y XV³³⁹.

El tema del anuncio a los pastores no figura, como casi todas las escenas que hacen relación al ciclo mariológico y del nacimiento de Cristo en los textos canónicos, apareciendo únicamente en San Lucas (2,8) a partir de los textos apócrifos en los que se describe los efectos que tuvo este acontecimiento sobre los pastores que dormían al cielo raso y vigilaban por turnos durante la noche el rebaño³⁴⁰. En este sentido, no cabe duda de que los tallistas o grupos de tallistas que intervinieron en este retablo trataron de plasmar de la manera más fiel posible dicha escena, siguiendo patrones que venían formulándose a lo largo de toda la Edad Media. La tabla en la que se encuentra nuestro pastor músico, tal y como se puede observar en la imagen que adjuntamos a continuación, tiene unas tonalidades que contrastan con el resto del conjunto, en las que predominan los tonos azulados. La fotografía fue obtenida antes de realizarse la restauración del retablo, por lo que una gruesa capa de polvo le añade ciertos tonos grisáceos. Los tonos elegidos parecen querer remarcar, siguiendo los textos apócrifos, que el Nacimiento de Cristo se produjo en una de las últimas noches del año solar³⁴¹.

339 -Avril, François; Reynaud, Nicole, *Les manuscrits à peintures en France. 1440-1520*, BnF, - Flammarion, París, 1995.

-Bell, Nicolas, *Music in Medieval Manuscripts*, University Press & The British Library, Londres, 2001.

340 -Crépon, Pierre, *Los Evangelios Apócrifos, Crónica oculta del Nuevo Testamento*, Edaf, Madrid, 2004

341 -Castañer López, Xesqui, *Mito y Religión en la plástica alavesa (1450-1650)*, Diputación Foral de Álava – Arabako Foru Aldundia, Vitoria, 1989, p. 133.



La vista frontal de la escena, nos permite comprobar que además de las pequeñas dimensiones del pastor-músico, éste se encuentra en una oquedad que forman unas rocas, asemejándose a la entrada de una cueva. Además, el pastor que se halla en primer plano a la derecha de la composición, tapa ligeramente con su brazo izquierdo parte de los instrumentos musicales. En efecto, la ilustración que forma parte de la colección iconográfica fue tomada realizando un picado, para de ese modo poder capturar todos sus elementos. Ese gusto por el detalle queda patente igualmente en las otras figuras que conforman la escena, principalmente en los dos pastores que alzan la vista al cielo ante el anuncio del ángel. En este sentido resulta llamativo el grado de precisión que adopta el artista al mostrarnos elementos de sus vestimentas (los botones o engarces de las botas del pastor que se halla a la derecha), o accesorios como el zurrón que porta sujeto a la cintura o el cayado y la pala que sujetan respectivamente.

La presencia de un pastor músico en esta escena se debe a que los artistas que intervinieron en este retablo hicieron uso de un *topos* iconográfico, ya que como hemos visto a lo largo de este estudio, son muchas las escenas relacionadas con el Nacimiento, la adoración o el anuncio a los pastores, en las que la presencia de este personaje se vuelve imprescindible. Por otro lado, como ya advertimos en su momento, la vinculación de los pastores con flautas y tamboriles, se debe a la consideración del rol social que se tenía de ellos en las fechas en las que se enmarca esta investigación. En este sentido, del estudio iconográfico musical, parece desprenderse que los pastores y, por extensión las gentes del campo, tañían instrumentos que podían confeccionarse ellos mismos, al disponer de los materiales precisos para su

construcción y muy posiblemente los conocimientos que les habrían sido transmitidos generacionalmente. Además, este gusto por el detalle, independientemente del lugar en el que se halla la figura, parecen evidenciar que, de modo similar a lo que se produce en muchas representaciones musicales en libros miniados, ciertas figuras, debido a la consideración que se tenía de ellas así como al significado que se les atribuía, no podían ocupar parte del cuerpo del texto, sino que eran desplazados en los laterales del pergamino, en las *marginalia*. En este caso, nos encontraríamos por tanto ante una *marginalia* tallada en madera³⁴². Nos hallamos pues, ante una figura marginal, alejada de otras figuras que se conservan en el mismo retablo (ángeles músicos, cantores, rey David) que tañen distintas tipologías instrumentales y que se pueden observar sin dificultad alguna.

Por lo que a nuestro territorio se refiere, será a partir del siglo XVII, cuando el "tamborilero", que es el nombre con el que se denominaba al instrumentista que tañía simultáneamente el silbo y el tamboril, y que participaba en cualquier momento de la vida comunitaria vasca: fiestas y bailes, así como desfiles, alboradas, alardes de armas, guerras, etc., ascenderá de estatus social al convertirse en algo parecido a un funcionario municipal³⁴³. El uso de estos instrumentos como representación del poder tanto civil como eclesiástico guarda relación con su sonoridad, clara y brillante, y muy adecuada para ser emitida al aire libre. Además, sus toques no sólo servirían para emitir órdenes, sino que contribuían a conferir mayor esplendor a quienes podían desfilar con ellos³⁴⁴. Sin embargo, bien entrado el siglo XVII, todavía se mantendrá una actitud condenatoria hacia aquellos tamborileros que acompañaban las danzas y que aparecen reflejadas en las *Constituciones Sinodales* que se decretaban desde los Obispos. De igual modo, los "tamborileros" no asalariados, ya fueran autónomos o vagabundos, no serían bien vistos por las autoridades religiosas o civiles, sobre todo cuando se dedicaban a prestar sus servicios para acompañar los bailes en fiestas particulares o a ganarse la vida tocando en tabernas, romerías o bodas. Las fuentes documentales que nos han llegado de estos tamborileros errantes nos ofrecen una imagen que evidentemente entra en colisión con los usos sociales dominantes de la sociedad vizcaína del siglo XVIII³⁴⁵.

La presencia casi inadvertida del pastor músico que se conserva en el retablo del Santuario de Artziniega se vería por tanto plenamente justificada, habida cuenta que nos hallamos ante un personaje perteneciente a un bajo status social al que de alguna forma convendría no evidenciar más de lo que fuera necesario. Sin embargo, tal y como hemos señalado anteriormente, la presencia de este personaje en este tipo de escenas religiosas es muy frecuente en lo que a nuestro territorio se refiere, mostrándose siempre en un segundo plano de la composición, pero pudiéndose observar sin las dificultades que muestra el ejemplar de Artziniega. E incluso, en el retablo de Lekeitio (fichas 372 a 377), no sólo aparece

342 -Martínez de Lagos, Eukene, "¿Una marginalia realizada en piedra? A propósito del dintel de Santa María de Olite", En *Artes Plásticas Monumentales*, 15, (1996), pp. 383-395.

343 -Rodríguez Suso, Carmen, "Los txistularis de la Villa de Bilbao", *Temas Vizcaínos*, 296/25, BBK, (1999), pp. 7-15.

344 -Bowles, Edmund Addison, "Haut and bas: the grouping of musical instruments in the middle ages", *Musica Disciplina*, 8 (1954), pp. 115-139.

345 Rodríguez Suso, Carmen, "Los txistularis de la Villa de Bilbao", *Temas Vizcaínos*, 296/25, BBK, (1999), pp. 63.

nuevamente el pastor músico tañendo una flauta y tamboril, sino que además lo hace acompañado de una gaita y de otros dos compañeros; uno de los cuales hace "pitos" con los dedos mientras el otro en el centro de la composición se nos presenta realizando una danza. Parece claro que, a pesar de la consideración social que de ellos se tuviera, así como de las condenas y decretos que se acordaban en las Constituciones Sinodales, en la vida real estas prácticas musicales eran acogidas entre los estamentos más bajos de la sociedad.

2.6.3. Programas o ciclos iconográficos

En el marco cronológico y geográfico en el que se enmarca nuestro estudio en torno a la iconografía musical, hemos podido comprobar la existencia de ciertos programas o ciclos iconográficos que ya habían sido señalados en distintos estudios monográficos por historiadores del arte, y que destacan por la pervivencia de estructuras arquitectónicas retardatarias propias características del siglo XIII, pero que en nuestro territorio van a perdurar hasta bien entrado el siglo XIV e incluso el siglo XV³⁴⁶. Nos estamos refiriendo a tres de las portadas de estilo tardogótico en las que hemos localizado algún ejemplar iconográfico-musical, concretamente a la de Santa María de los Reyes en Laguardia/Biasteri (Álava), la portada central de la Catedral de Vitoria-Gasteiz (Álava) y la portada de Santa María la Real de Deba (Gipuzkoa). En los tres casos no nos ha llegado documentación que pudiera aportarnos datos en torno a cronologías o autorías, por lo que en un principio, sólo a partir de su análisis estilístico podemos señalar siquiera aproximadamente las fechas en las que fueron realizadas. A partir del estudio del programa que se nos ofrece fundamentalmente en el tímpano de dichas portadas, no cabe la menor duda que en los tres casos los tallistas que intervinieron en ellas siguieron el mismo patrón. Sin embargo, veremos si a partir de su análisis desde un punto de vista iconográfico musical, estos modelos artísticos, fueron respetados del mismo modo.

En los tres casos, el programa que se nos ofrece en dichas portadas, parece imitar los conjuntos escultóricos que se pueden observar en las grandes catedrales francesas así como en la de Burgos y León. Sin embargo, es muy posible que el modelo que tomaron como referencia se hallase más cercano geográfica y culturalmente en la *Puerta Preciosa* de la Catedral de Pamplona (Navarra). Esta portada, como se puede apreciar en la ilustración que adjuntamos a continuación, nos presenta en un tímpano dividido en cuatro registros, la vida de María, desde la Anunciación hasta su Coronación pasando por la Dormición. Este tema pertenece a los apócrifos asuncionistas de la Iglesia bizantina, que celebraba el 15 de agosto la

346 -Lahoz, Lucía, *El Arte del Gótico en Álava*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1999.

-Lahoz Lucía, "Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Deva y sus relaciones con el gótico alavés", *Ondare*, 16, (1997), pp. 5-54.

-Pérez Suescun, Fernando; Rodríguez López, M^a Victoria, "Iconografía de las Santas en el País Vasco. Las portadas de Deba, Elgoibar y Laguardia", "Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria". *Eusko Ikaskuntza*, (Cuadernos de sección. Artes Plásticas y Monumentales), 15, (1996).

-Silva y Verastegui, María Soledad de, *Iconografía Gótica en Álava*, Diputación Foral de Álava, Servicio de Publicaciones, Vitoria, 1987.

-Portilla Vitoria, Micaela Josefa y V.V.A.A., *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria, Vol. III*, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria, 1970.

-Barrio Loza, José Angel y VV. AA., *Catálogo de Monumentos Nacionales de Euskadi, Guipúzcoa, Tomo II*, Departamento Cultura Gobierno Vasco, Editorial Eléxpuru, Bilbao, 1985.

koimesis de María³⁴⁷, y que algunos autores creen que existe la suficiente documentación como para pensar que la fuente inspiradora pudo haber sido obra de Juan Arzobispo de Tesalónica³⁴⁸. El primer registro está dedicado a las escenas del anuncio del ángel, San Juan transportado en una nube, cómo la Virgen da la noticia a sus allegados y muestra a Juan la túnica. En el segundo, llegan los apóstoles que son recibidos por María. En el tercero María entrega su túnica a tres mujeres y se presenta la escena de la dormición, el llanto de los apóstoles y el intento de los judíos de profanar el cuerpo de María. En el cuarto, Jesús corona a su madre como Reina, flanqueado por dos ángeles que parecen hacer ademán de cubrirles con sendas túnicas. Esta escena, evidentemente, no puede separarse de la realidad política de la época, en un momento en que las monarquías europeas aumentaban progresivamente su poder y sus ceremoniales, siendo de todos ellos el que más influencia tendría el que se llevaba a cabo con motivo de las coronaciones de los reyes y reinas de la época³⁴⁹.



Puerta Preciosa de la Catedral de Pamplona

La arquivolta que circunda la portada está decorada con un total de diez figuras de santas simétricamente dispuestas. El nombre con el que se conoce a esta puerta, que es la que comunicaba el claustro con el antiguo dormitorio, parece que tiene su origen en el salmo que cantaban los canónigos cuando pasaban bajo ella: "*Pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius*". Desde un punto de vista estilístico, tal y como han señalado diversos especialistas, la portada pertenece a lo que se conoce como el momento clasicista del gótico, en el que prelujiendo en cierto modo las bases teóricas renacentistas, se busca un predominio del orden y la claridad lógica y naturalista. La bibliografía especializada señala que muy posiblemente el autor de esta portada sería de origen francés y que habría trabajado en ella en torno a 1380³⁵⁰. Sea como fuere, por lo que a nuestros intereses se refiere, en dicha portada no

347 -Vázquez de Parga, Luis., "La Dormición de La Virgen en la catedral de Pamplona", *País Vasco*, (1946), pp. 241-258.

348 -VV. AA., *La Catedral de Pamplona, 1394-1994*, Ed. Gobierno de Navarra, t. I, Pamplona, 1995, pp. 192.

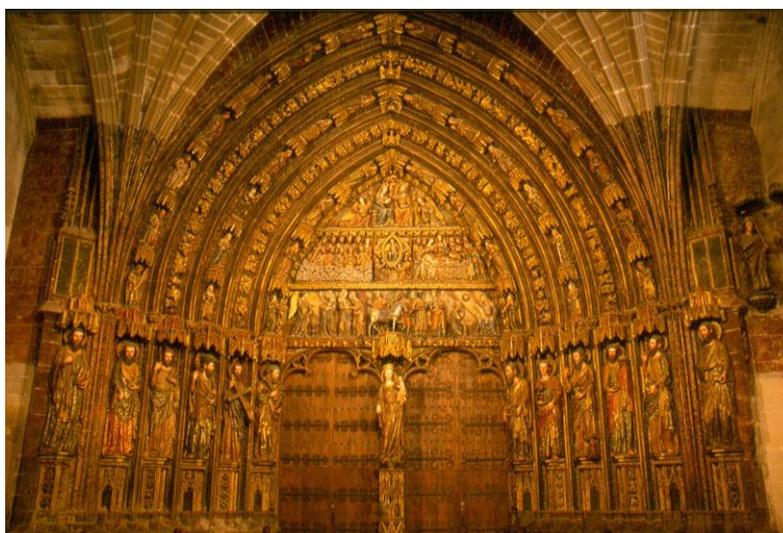
349 -Plazaola, Juan, *Historia del Arte Vasco. Del Gótico al Renacimiento*, Ed. Ostoa, Lasarte-Oria, 2002, p.271.

350 -Fernández-Ladreda, Clara, "La Catedral de Pamplona", en *El arte en Navarra*, 10, (1995), p. 158.

aparece ningún elemento relacionado con la música, a diferencia de lo que ocurre en otras ubicaciones del mismo templo, tal y como señaló en su día Clara Fernández-Ladreda³⁵¹.

Esta portada tuvo que haber influido en la de Santa María de los Reyes de Laguardia/Biasteri (Álava), cuya datación aproximada es de 1390 y que coincide con los años en los que Carlos III el Noble (1387-1425) fue rey de Navarra. No podemos olvidar que hasta 1461 la población de Laguardia/Biasteri perteneció al reino de Navarra, por lo que no es de extrañar que el nuevo rey quisiera reforzarla dada su situación estratégica y para detener así el avance del reino castellano. Por otro lado, dicha portada, además de su intencionalidad evangélica, muestra una serie de elementos mucho más específicos que los que ya apuntábamos en relación a la de Pamplona, que evidencian una clara finalidad política. En efecto, la existencia de dos figuras regias en el lateral derecho de la portada que se identifican por las inscripciones que pueden leerse en el pedestal con Sancho Garcés Abarca y su esposa doña Urraca (970-994), vendrían a simbolizar la pertenencia de la villa al reino de Navarra desde mucho tiempo atrás. Además, en el pedestal de la portada se hicieron representar varios emblemas heráldicos, que representan el escudo de la villa de Laguardia/Biasteri por un lado y el escudo del reino al que pertenecía: Navarra.

El programa que se representa en el dintel de la portada viene a reproducir en su mayor parte las escenas que aparecen en la Puerta Preciosa, si bien, su organización se altera al relatarse los sucesos más significativos de la vida de la Virgen en tres registros. Sin embargo, las mayores diferencias las encontramos en los elementos escultóricos que la circundan, y que, como se puede observar en la ilustración que adjuntamos a continuación, está configurada por un total de cinco arquivoltas apuntadas y de forma abocinada.



Portada de Santa María de los Reyes de Laguardia/Biasteri (Álava)

No cabe duda que esta portada tomara como modelo la de Pamplona, pero en esta ocasión el tallista o el grupo de tallistas que intervinieron en ella hicieron gala de una más que notable pericia en su elaboración así como de una mayor riqueza ornamental. De hecho, es

351 -Fernández-Ladreda, Clara, "Iconografía musical de la Catedral de Pamplona", *Música en la Catedral de Pamplona*, 4, Capilla de Música, (1985), pp. 5- 34.

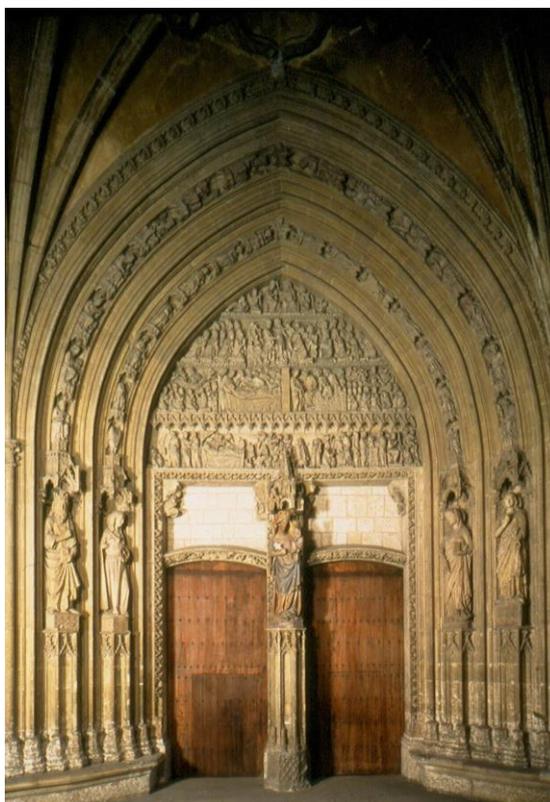
considerado como un conjunto estatuario incomparable de la escultura gótica del País Vasco, conjunto que resalta aún más dado su inmejorable estado de conservación. Así como al hecho de que su policromía, que parece que ya estaba realizada en torno a 1410, podamos contemplarla en la actualidad en gran parte debido a que desde un principio se construyó formando parte de un pórtico, abierto al exterior en su frente y en los lados, que no se cerró hasta el siglo XVI, una vez que ya se había convertido en capilla. El pórtico de Santa María de los Reyes de Laguardia/Biasteri culmina, tanto por su calidad como por su cronología, el gótico clásico de la península, siendo considerada por Yarza Luaces como “el canto del cisne del trescientos español”.

A diferencia de la portada Navarra, y aunque las dos exponen el mismo programa iconográfico, en ella hemos localizado un número considerable de ejemplares iconográfico-musicales, tanto en el dintel como en el basamento y en sus arquivoltas. Así, por ejemplo, los dos ángeles que se representaban en la Puerta Preciosa con sendas túnicas, ahora son ángeles músicos (ver fichas 332 y 333) tañendo un ‘salterio’ y un ‘rabel’. De igual modo, en el basamento que se halla bajo la tercera figura por la derecha del apostolado, se representa la figura de un juglar-gallo tañendo una ‘viola medieval’. La arquivolta interior, formada por un total de ocho figuras representa un concierto angélico tañendo diversos instrumentos (ver fichas 324 a 331). Por último, la arquivolta exterior está formada por un total de catorce figuras simétricamente dispuestas en la que aparecen representados patriarcas, reyes, profetas, reyes músicos y reyes con cartelas. Son cuatro los reyes que se representan tañendo instrumentos musicales, todos ellos cordófonos (ver fichas 320 a 323).

La portada central del pórtico occidental de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz vuelve a reproducir el mismo programa iconográfico que ya hemos comentado en relación a la Puerta Preciosa o a la de Santa María de los Reyes de Laguardia/Biasteri. Esta predilección por este tipo de programas iconográficos nos muestra cómo durante el siglo XIV (e incluso como luego veremos todavía en el siglo XV) los relacionados con la glorificación de la Virgen tuvieron una gran aceptación en la decoración de las portadas de los templos más importantes levantados en el territorio vasco-navarro³⁵². De igual modo que sucede con los dos casos comentados anteriormente, tampoco disponemos de documentación que nos pueda aportar datos en relación a su datación o a su autoría. De hecho, los diversos estudios publicados en torno al templo alavés difieren enormemente en lo que se refiere a su datación, pero todo apunta a que es obra del siglo XIV, no descartándose que su construcción fuera anterior al de Laguardia/Biasteri. De todos modos, lo que sí parece evidente es que guarda estrechas relaciones con la portada de Santa María de los Reyes, ya que al igual que en ésta, en la escena que se representa en la cuarta faja del dintel, la coronación de la Virgen aparece ahora acompañada de cuatro ángeles, todos ellos tocando diversos instrumentos musicales. Además, en algunas de las escenas que aparecen en la “narración” del tránsito de María según la fórmula de la *Koimesis* bizantina, también se representan ángeles y pastores tañendo diversos

352 -Silva y Verastegui, María Soledad de, *Iconografía Gótica en Alava*, Diputación Foral de Alava, Servicio de Publicaciones, Vitoria, 1987. p. 137.

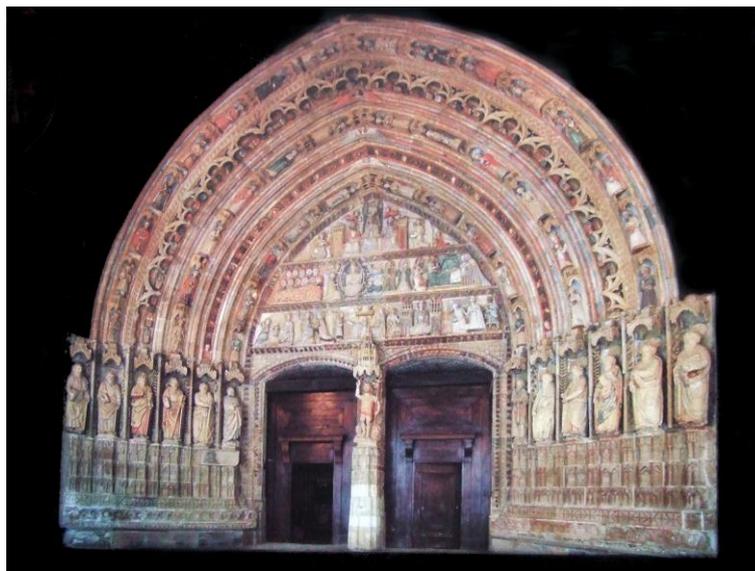
instrumentos musicales. Por último, y similar a la portada de Laguardia/Biasteri, de las tres arquivoltas con que cuenta, es en la segunda, formada por reyes, profetas y santos, donde aparecen representados dos reyes músicos (fichas 569-570). La arquivolta interior está formada en su mayor parte por ángeles, de los que tres de ellos se representan tañendo diversos instrumentos musicales. Posteriormente, comprobaremos si las arquivoltas siguen de forma tan fidedigna el programa que aparece esculpido en el dintel.



Portada central de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz

Por último, en la localidad guipuzcoana de Deba, volvemos a encontrarnos con una portada que responde en gran manera a la tipología que hemos señalado para las de Pamplona, Laguardia/Biasteri y Vitoria-Gasteiz. Como se puede observar en la ilustración que adjuntamos a continuación, la disposición del programa vuelve a seguir la ordenación del dintel en tres registros circundado por cinco arquivoltas, de las cuales tres de ellas presentan figuras diversas. Sin embargo, a pesar de la estrecha vinculación que guarda con las portadas alavesas, todo apunta a que su ejecución fue bastante posterior, datándose en el siglo XV³⁵³.

353 -Lahoz, Lucía, "Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Deba", *Ondare* 16 (1997), pp. 5-54.



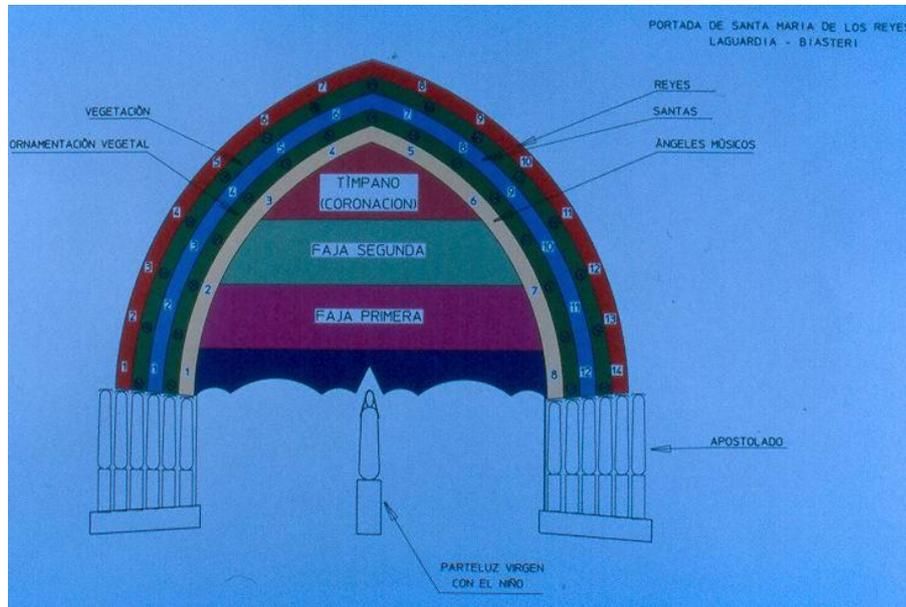
Portada de Santa María La Real de Deba (Gipuzkoa)

Del mismo modo que en las portadas de Vitoria y Laguardia/Biasteri, también en este caso hemos podido comprobar la existencia de ejemplares iconográfico-musicales, como los que se encuentran formando parte de la tercera faja del dintel, en la que se conservan dos ángeles músicos flanqueando la escena de la Coronación de María (fichas 159 y 160). La arquivolta interior está conformada por un total de diez figuras, todas ellas ángeles músicos (ver fichas 145 a 154). Y, por último, en la arquivolta exterior, en donde aparecen representados una gran diversidad de personajes, se muestran cuatro de ellos tañendo instrumentos musicales; son todos músicos y una juglaresa (fichas 155 a 158). A diferencia de la precisión con se nos muestran algunos de los instrumentos musicales que se conservan en Laguardia/Biasteri o Vitoria, resulta muy llamativo el hecho de que a pesar de tratarse de una obra realizada con bastante posterioridad a las anteriores, los tallistas o grupo de tallistas que intervinieron en la portada del templo de Deba, no mostraron el mismo gusto por el detalle y, de hecho, todo el conjunto muestra una gran tosquedad en su traza, cuestión que sólo podemos atribuir a la mayor impericia de los artistas que trabajaron en esta portada.

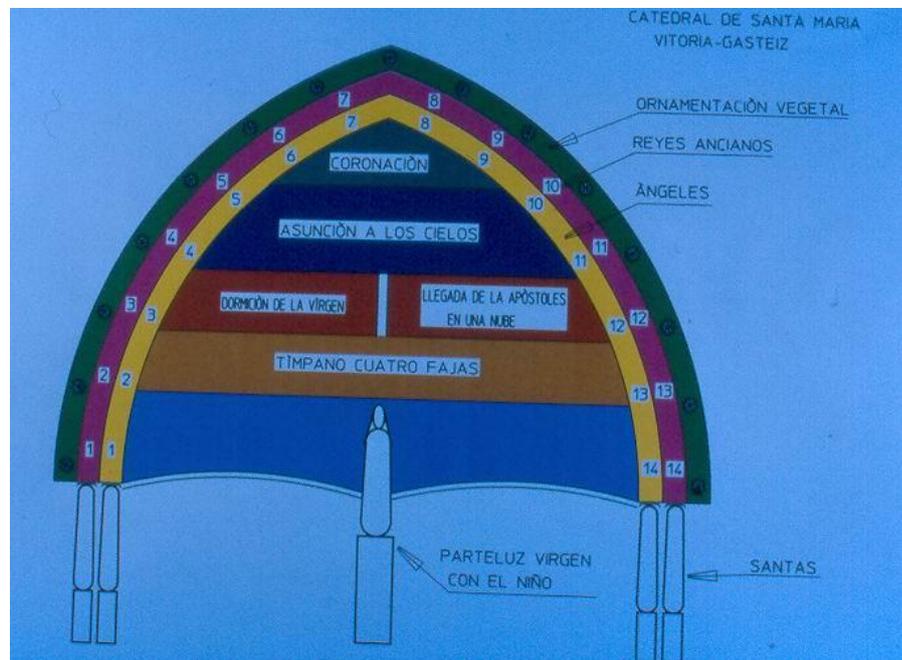
En las tres portadas y, siguiendo en líneas generales el programa que ya se mostrara en la Puerta Preciosa de Pamplona, observamos que se han conservado distintos ejemplares iconográfico-musicales, fundamentalmente en la faja superior del tímpano así como en las arquivoltas que lo circundan. Sin embargo, vamos a proceder a continuación a analizarlas en función de los instrumentos representados, así como del lugar en que éstos se ubican para observar si también en esta ocasión los artistas siguieron tan fielmente ese patrón dado, o si, por el contrario, los elementos musicales representados no contaron con tal grado de fidelidad como el que adoptaron a la hora de esculpir el programa del tímpano.

Como se puede observar en las tres láminas que presentamos a continuación, la vinculación entre estas portadas resulta evidente y, desde un punto de vista iconográfico-musical, llama la atención el hecho de que en las tres se reproduzca también un determinado patrón, por el que en la arquivolta interior (destacada en color amarillo), se representen siempre

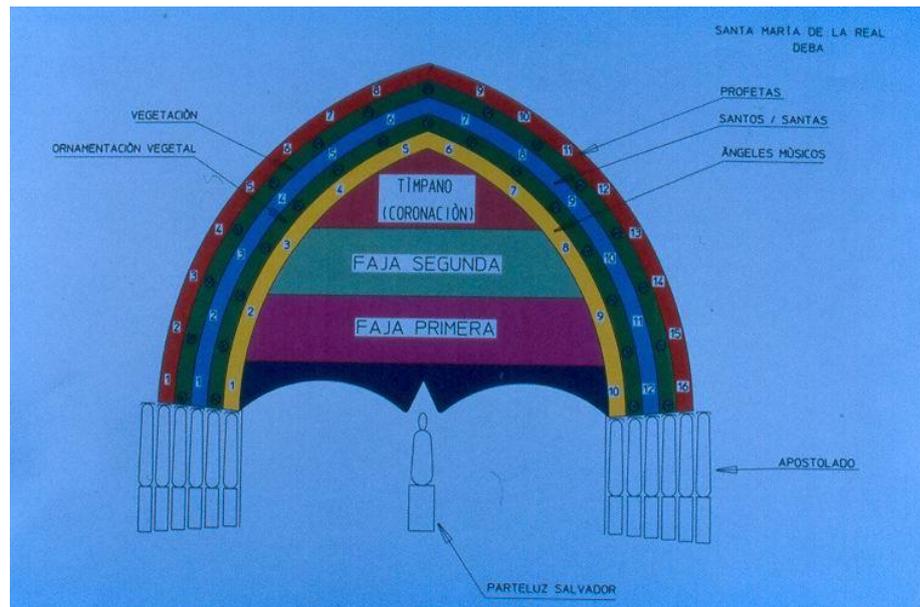
ángeles músicos. En las arquivoltas exteriores se produce alguna alteración a dicho patrón, dado que en la portada gasteiztarra el dintel está circundado por un total de tres arquivoltas, frente a las cinco con que cuentan las de Laguardia/Biasteri y Deba. En todo caso, los reyes o ancianos músicos se localizan en la arquivolta exterior o en la contigua a la de los ángeles músicos.



Esquema de la Portada de Laguardia/Biasteri (Álava)



Esquema de la Portada de Vitoria-Gasteiz (Álava)



Esquema de la Portada de Deba (Gipuzkoa)

Por otro lado, también resulta significativo el hecho de que el número de doseles con que cuenta cada una de las arquivoltas en las que se representan figuras tañendo instrumentos musicales varíe en cada una de las portadas. Así, es en la de Vitoria donde el número de ángeles músicos presentaría un mayor número, contabilizándose un total de catorce, frente a los diez que se conservan en Deba y los ocho que se encuentran en Laguardia/Biasteri. En todo caso, estimamos que estas variaciones numéricas, aún a sabiendas de la importancia que tiene la simbología del número en estas épocas, serían debidas a imposiciones en función del espacio disponible en cada uno de los casos, así como a la preponderancia que los distintos artistas que intervinieron en estas obras quisieron otorgar a cada una de las escenas que se representan. Así, en las portadas de Laguardia/Biasteri y Deba, el basamento está conformado por sendos apostolados, mientras que en la de Vitoria, mucho más reducido, se han representado cuatro santas. Las figuras de santas aparecen ubicadas en la tercera arquivolta de las portadas de Laguardia/Biasteri y de Deba, por lo que, en cierto modo, alterando su posición, se continúa respetando el canon previamente establecido. Por otro lado, ya mencionamos anteriormente que es en la portada de Vitoria donde se ha representado un mayor número de figuras tañendo instrumentos musicales, pero no en la arquivolta interior, sino en las distintas fajas o registros que configuran el tímpano. En definitiva, el estudio de las tres portadas a partir de los esquemas que hemos elaborado nos permite comprobar cómo el ciclo de la vida y coronación de María que se representa en el dintel, aparece circundado en todos los casos por un número variable de ángeles músicos. Estos ángeles músicos se hallan formando una especie de “concierto angélico”, figuras que tienen su justificación como la manifestación visible de los coros que cantan y adoran a Dios en el Paraíso. Esta idea implica una cristianización de la teoría de la música de las esferas, que remonta hasta las concepciones cosmológicas de antiguas civilizaciones como la babilónica, la persa o la griega. Todas ellas se remiten en último término al concepto de “*armonía*” cósmica.

Los babilónicos creían que a cada uno de los siete cielos (siete son precisamente los ángeles que se presentan simétricamente en cada uno de los lados de la arquivolta interior de la portada de Vitoria-Gasteiz) en los que se estructuraba su sistema cosmológico, le correspondía una órbita en forma de esfera giratoria que era puesta en movimiento por su respectivo dios. El poder que emanaba de cada uno de estos planetas podía ser transferido de uno a otro cada diez días (diez son los ángeles músicos que se representan en la arquivolta interior de la portada de Deba) mediante unos mensajeros alados. La cosmología persa o iraní es descrita en su libro sagrado *Avesta*, del siglo VII a. de C., en cuyas últimas versiones nos presenta un universo compuesto de siete cielos, del mismo modo que los zigurats, templos cósmicos babilónicos, representaban la organización del universo con sus siete pisos o niveles³⁵⁴.

En la antigua Grecia la visión del universo presenta notables diferencias entre el período Homérico y el Clásico. En el período Homérico (siglo VI a. de C.) se creía que la tierra tenía la forma de un disco plano y que se hallaba completamente circundada por el río *Oceanus*. Los dioses habitaban en lo alto de una montaña, el Olimpo y al otro lado del *Olimpus* se encontraba el Elíseo donde los humanos favorecidos por los dioses encontraban la vida eterna.

Frente al estable universo homérico, Platón nos ofrece un cosmos en perpetuo movimiento, cuya fuerza implica necesariamente el movimiento de los planetas con sus órbitas circulares o esféricas. En *La Republica*, el narrador adopta las ideas pitagóricas y añade la relación entre el movimiento de las esferas y la música, así como la concordancia entre la gradación de las esferas y los intervalos de la escala musical (aquí se halla la primera referencia explícita de la música en conexión con el movimiento del cosmos)³⁵⁵. Cada una de las nueve esferas era guiada por una sirena que canta en uno de los tonos de la escala musical. Las sirenas reemplazan aquí el papel que interpretaron las figuras aladas de los egipcios, hititas, hebreos y persas, como mensajeros celestiales y pobladores del cosmos³⁵⁶. Durante el período post-helénico los neoplatónicos transmitirán estas ideas y elaborarán una ordenación de los ángeles, sobre todo a partir de la *Jerarquía Celestial* de Dioniso Areopagita. Las ideas griegas serán transmitidas en los primeros siglos de nuestra era a través de los escritos de Cicerón, Cornutus y Philo, entre otros³⁵⁷.

Finalmente, los primeros padres de la Iglesia recogen todas estas tradiciones mencionadas anteriormente: el sonido del cosmos, la estructura de los cielos y los conjuntos de seres aéreos músicos, a través de los escritos de San Agustín y Clemente de Alejandría. En sus textos sobreviven antiguas ideas paganas, que serán aceptadas en su mayor parte pero con algunas matizaciones, como por ejemplo poner un mayor énfasis en la elaboración de las jerarquías angélicas.

354 -Herfeld, Ernst, *Iran in the Ancient East*, Oxford University Press, Oxford, 1941, pp 36-51.

355 -Platón, *La Republica*, 616 B-C, y 617 A-B, Editorial Offsetgrama, Buenos Aires, 1978.

356 -Meyer-Baer, Kathi, *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconologie*, Princeton Univ. Press, Princeton, New Jersey, 1970, p. 17.

357 -Philo de Alejandría, *Philosophical Writings*, East and West Library, Oxford, 1946, pp. 108-127.

Todas estas teorías fueron transmitidas durante la Edad Media a través de la teología y la predicación, y llegaron a popularizarse a finales del *Quattrocento*. En esta época, las conquistas logradas en el campo del arte permitieron representar el mundo de un modo mucho más fiel que en las etapas precedentes, y el nuevo concepto que el hombre adquirió de sí mismo influyó en la forma en que los artistas se iban a enfrentar a la hora de representar lo invisible y lo sobrenatural. Por este motivo, pintaron los cielos a semejanza de su mundo, y los instrumentos musicales en manos de ángeles corresponderían a instrumentos reales del momento en que fueron realizados³⁵⁸.

Las arquivoltas interiores de las tres portadas a las que nos estamos refiriendo funcionan como un compendio alegórico de la antigua teoría de la música de las esferas, que, una vez tamizada por el filtro del cristianismo, conlleva la idea del más alto cielo, de la música celestial, del Paraíso en el que habitará tras su Asunción y Coronación la madre de Cristo.

Los instrumentos que aparecen representados en cada una de las arquivoltas interiores de las portadas difieren como ya señalamos en número, pero veremos a continuación si un análisis pormenorizado de cada una de ellas nos ofrece resultados que nos permitan establecer si también se producen nexos a partir de las tipologías instrumentales que allí se representan.

En la portada de Vitoria-Gasteiz, en la que ya señalábamos que el número de doseletes destinados a albergar las figuras de ángeles músicos era superior (un total de catorce dovelas), únicamente se ha conservado la figura de un ángel músico tañendo una 'mandora' en la segunda dovela, el resto de las figuras son ángeles turiferarios o ceroferrarios, se han perdido o se encuentran en un estado de conservación muy deteriorado que impiden siquiera poder apreciar si en realidad estarían tañendo algún instrumento musical. Esta arquivolta contrasta con la que se ubica en la portada del lateral izquierdo de la Catedral de Santa María en la que hemos podido localizar un total de seis ángeles músicos (fichas 549 a 554) tañendo una 'campana de mano', una 'mandora', un 'rabel', una 'gaita', un 'tamboril' y una 'viola medieval'. Como ya han señalado en varios estudios dedicados a esta portada, es posible que a lo largo de sucesivas remodelaciones, restauraciones o repintados, muchas de estas figuras hubieran sido cambiadas de ubicación, por lo que no descartamos que los artistas que trabajaron en Laguardia/Biasteri o en Deba hubieran tomado como referencia también los elementos decorativos que figuran en la portada del lateral izquierdo del pórtico de Santa María de Vitoria-Gasteiz.

Sin embargo, a pesar de la diferencia en el número de dovelas de la arquivolta, así como el largo lapso de tiempo existente entre la construcción del templo de la Rioja alavesa y el guipuzcoano, podemos observar cómo al menos entre las dovelas 2ª y 6ª la correspondencia es exacta, de donde podemos deducir que sin lugar a dudas los tallistas que intervinieron en la portada de Deba tomaron como modelo la de Santa María de los Reyes.

ARQUIVOLTA INTERIOR. ÁNGELES MÚSICOS

³⁵⁸ -Winternitz, Emanuel, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*. New Haven and London: Yale University Press, 1967, pp 25-42.

	Vitoria-Gasteiz	Laguardia/Biasteri	Deba
Dov ela 1		No identificable (cordófono)	Campana de mano
Dov ela 2	Mandora	Salterio	Instrumento fantástico (cordófono)
Dov ela 3		Órgano portátil	Órgano portátil
Dov ela 4		Viola medieval	Viola medieval
Dov ela 5		Trompeta, recta	Trompeta, recta
Dov ela 6		Gaita	Gaita
Dov ela 7		Cítola	Salterio
Dov ela 8		Laúd	Trompeta bastarda
Dov ela 9			Viola medieval
Dov ela 10			Mandora

En la portada de Laguardia/Biasteri no se producen repeticiones de tipologías instrumentales, algo que sí observamos en la de Deba, donde aparecen dos ‘violas medievales’. El único instrumento que no tiene su representación en las dos portadas es la ‘trompeta bastarda’ y la ‘campana de mano’³⁵⁹, instrumentos que no figuran en la portada de Laguardia/Biasteri. La presencia de la ‘cítola’ en la arquivolta del templo de la Rioja alavesa, podría tener su correspondencia con el que hemos catalogado como ‘instrumento fantástico’ que, en definitiva, no es sino un tipo de guitarra elaborada como todo el conjunto con mucha tosquedad.

Como se puede observar en la tabla que adjuntamos más arriba, parece claro que los artistas no tuvieron ningún reparo en mostrarnos una gran diversidad instrumental, sin hacer distinción entre instrumentos altos (de sonoridad intensa) o bajos (de sonoridad limitada, reducida, e íntima), y como suele ser habitual, este conjunto instrumental tan diverso responde al topos retórico de la enumeración –acumulación, en términos visuales- para indicar la majestuosidad y la grandeza de la Asunción y Coronación de la Virgen.

De este modo, los tallistas que intervinieron en la confección de la arquivolta interior de las tres portadas trataron de representar el conjunto instrumental que acompañaba a la Virgen en su ascenso hasta el Paraíso, de forma similar a lo que se venía haciendo a finales del siglo XIV y comienzos del siglo XV a la hora de celebrar cualquier tipo de ceremonia terrenal.

La representación de ángeles músicos tañendo instrumentos altos, tal vez aluda al privilegio que tenían las casas nobles, de las que constituían en muchos casos su emblema sonoro. “Los músicos altos, como solían formar parte del equipamiento militar o de ceremonias

359 -La ‘campana de mano’ aparece también en la primera dovela del lateral izquierdo del pórtico de Santa María de Vitoria-Gasteiz.

relacionadas con la realeza o la nobleza, no solían mezclarse con los otros músicos, con los que no compartían el oficio: *Ellos no eran músicos, sino guerreros sonoros*³⁶⁰.

Por otro lado, diversas fuentes literarias como los *evangelios apócrifos* o las compilaciones de las vidas de santos inciden en esta presencia de ángeles músicos en la Dormición y Asunción de la Virgen María. Así, por ejemplo, *La Leyenda Dorada*, escrita hacia 1264 fue reproducida en numerosos manuscritos, que fueron circulando de mano en mano durante más de dos siglos, debido a la gran repercusión que tuvo en Europa. En dicha obra, al referirse a la Asunción de la Bienaventurada María, en el momento en el que los apóstoles tomaron el cuerpo de la Virgen en dirección al sepulcro, dice:

*...al iniciar la marcha, Pedro entonó el salmo "In exitu Israel de Aegipto" (al salir Israel de Egipto), que fue cantado por los demás apóstoles y por infinidad de ángeles que se unieron a la salmodia. Las alabanzas que en honor de la Señora cantaban los que formaban el cortejo de la tierra y el celestial resonaban tan brillantemente*³⁶¹.

La presencia de reyes o ancianos con instrumentos musicales se da igualmente en las tres portadas, si bien, en Laguardia/Biasteri y en Deba se ubican en la arquivolta exterior, mientras que en la gasteiztarra aparecen en la segunda arquivolta, junto a la que aparece representado el "concierto angélico". En muchos casos resulta difícil poder identificarlos con total precisión, pero parece claro que la intención que siguieron los artistas era mostrarnos personajes vetotestamentarios, para de este modo significar los antecedentes y pilares de la Iglesia, así por ejemplo, es en el templo de Laguardia/Biasteri en el que hemos podido certificar la presencia de Isaías, Abraham, San Juan Bautista, Hababuc, Moisés, un rey Músico, un Anciano con cartela no identificable, Salomón, Aarón, Rey David, rey músico, Ezequiel, otro rey músico o Miqueas. El mismo esquema parece seguir la segunda arquivolta de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz, en donde podemos observar la representación de Moisés, San Juan Bautista, Abraham, Isaac, David y Saúl. En la arquivolta de exterior de Deba hemos de suponer que las figuras que se representaron intentaron en cierta manera reproducir la misma tipología que en Laguardia/Biasteri y en Vitoria-Gasteiz, pero que, como señala Weise, esta portada, a pesar de haberse realizado con posterioridad, no deja de ser un triste reflejo de aquellas, por lo que resulta prácticamente imposible adscribir las dieciséis figuras que forman esta arquivolta³⁶². En cualquier caso, parece evidente que en las tres portadas, además de intentar representar a los antecesores de Cristo, se representaron varios reyes o ancianos músicos, posiblemente con la intencionalidad de hacer alusión a un tipo de programa que tuvo una gran aceptación a lo largo de toda la Edad Media: los veinticuatro ancianos del Apocalipsis. En estas portadas, además de la figura vetotestamentaria del Rey David, el resto de ancianos tañendo diversos instrumentos musicales parece remitirnos a dicho programa. Este tema tiene su origen en los *Comentarios* que realizara a finales del siglo VIII el monje Beato del monasterio de Santo Toribio de Liébana, obra que pretendía ser una recopilación o *summa* a

360 -Rodríguez Suso, Carmen, "Un ejemplo de iconología musical: 'Maria Lactans' y los ángeles en la Cataluña Bajomedieval", *Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de Sección. Música*, 4, (1988), p. 28.

361 -Vorágine, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.

362 -Weise, Georg, *Spanische Plastik aus Sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, 1925-39

Weise, Georg, *Die Plastik der Renaissance und des Frübarok in Nördlichen Spanien*, I y II, Tübinga, 1957-59.

los textos que hasta entonces se habían escrito en torno al Apocalipsis de San Juan. Aunque no nos ha llegado ningún ejemplar de la obra original, sabemos que tuvo gran repercusión ya que sirvió como modelo para otros como el Beato de Silos (siglo IX), el Beato de San Miguel de Escalada (mediados del siglo X), actualmente en la *Pierpont Morgan Library* e ilustrado por Magio, considerado como uno de los principales creadores de la miniatura mozárabe. En el siglo X también se realizan los beatos de San Millán de la Cogolla y el de la Seo de Urgel. Y ya, en el siglo XI, tenemos los Beatos de Fernando y Sancha, el del Burgo de Osma y el de San Severo³⁶³. La escena en la que aparecen representados los 24 ancianos adorando a Cristo presentado como Cordero se basa en dos capítulos del Apocalipsis (5, 8 y 14, 2). Los iluminadores representaron a los ancianos tañendo instrumentos de cuerda (laúdes, salterios, liras o arpas), posiblemente en función de aquel con el que estuviesen más familiarizados, ya que el término *cithara* era genérico y en torno al siglo X no se tenía conocimiento del instrumento al que se estaba refiriendo con exactitud el texto bíblico. El instrumento que se va a representar con mayor frecuencia es el laúd, si bien, será el beato de Saint-Sever, el primero en el que los ancianos se nos presentan tañendo violas medievales³⁶⁴. Este tema pasará muy pronto a ser esculpido en muchos de los grandes conjuntos monumentales a partir del siglo XII que se hallaban a lo largo de los Caminos a Santiago entre los que San Pedro de Moissac (ca. 1115), Santa María de Oloron o el Pórtico de Santiago de Compostela son algunos de sus mejores exponentes y que, en definitiva, no harían sino plasmar de forma plástica las teorías musicales de Boecio que es quien recoge la tradición pitagórica-platónica en torno a la armonía de las esferas. La portada de Moissac fue esculpida siguiendo alguno de los Beatos que señalábamos anteriormente ya que el abad de Moissac poseía un beato al que los escultores hacían referencia cuando procedían a confeccionar la escena de Cristo en majestad rodeado por los 24 ancianos y el tetramorfos. En la fachada occidental de Santa María de Oloron, en el Sur de Francia, es donde por primera vez se ubican a estos músicos (ancianos y reyes) en una arquivolta, portando además instrumentos diversos en un claro intento de búsqueda de la variación.

La presencia de los reyes o ancianos músicos en las arquivoltas exteriores de estos tres templos del País Vasco, junto con otras figuras vetotestamentarias, vendría originada como una reminiscencia de un programa que tuvo mucha aceptación en un gran número de templos religiosos de Francia y norte de España entre los siglos XII y XIII. Es posible que en las fechas en las que hemos datado las portadas de Vitoria-Gasteiz, Laguardia/Biasteri y Deba, dicho programa escultórico se fuese abandonando para dar paso a nuevas concepciones plásticas; así como que la reducida presencia de estas figuras apocalípticas, remitiera inequívocamente en el imaginario colectivo a la representación del concierto apocalíptico.

Sea como fuere, vamos a proceder a continuación a comprobar si, del mismo modo que hemos hecho en relación al concierto angélico que adorna la arquivolta interior de las tres portadas aludidas, se produce algún tipo de relación tanto desde el punto de vista de su

363 -Sebastián, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval: Arquitectura, liturgia e iconografía*, Encuentro, Madrid, 1994, pp. 220-221

364 -Beato de Saint- Sever, ca. 1050-1060, París, Ms. Lat. 8878, fols. 121V-122

ubicación como por las tipologías instrumentales que aparecen en manos de estos reyes músicos.

ARQUIVOLTA EXTERIOR. REYES MÚSICOS			
	VITORIA-GASTEIZ	LAGUARDIA/BIA STERI	DEBA
Dovela 1			
Dovela 2			
Dovela 3	Guitarra medieval (ficha 570)		
Dovela 4			
Dovela 5			
Dovela 6		Viola de rueda (ficha 320)	Cítola (ficha 155)
Dovela 7			
Dovela 8			
Dovela 9			
Dovela 10		Arpa-salterio (ficha 321)	
Dovela 11	Arpa-salterio (ficha 564)	Viola medieval (ficha 322)	
Dovela 12	Salterio (ficha 569)		Salterio (ficha 156)
Dovela 13		Salterio (ficha 323)	Viola medieval (ficha 157)
Dovela 14			
Dovela 15			Salterio (ficha 158)

Como se puede observar en la tabla que se adjunta más arriba, no parece existir ninguna coincidencia entre los instrumentos representados en las arquivoltas exteriores de las tres portadas. Las figuras que se presentan en la arquivolta de Deba las hemos catalogado como “músicos”, dado que no muestran ningún atributo que nos permita catalogarlos como reyes e incluso, una de ellas es una mujer (ficha 157, dovela 13), lo que vendría nuevamente a confirmarnos que la ejecución de esta portada fue bastante posterior en el tiempo a la de sus dos modelos alaveses. En esta ocasión el tallista o grupo de tallistas que intervinieron en el templo guipuzcoano nos ponen de manifiesto que no conocían el programa apocalíptico, o que

no prestaron la atención suficiente a sus modelos de referencia más próximos geográficamente. Sin embargo, una vez hechas estas matizaciones, tenemos que reseñar que todos los instrumentos que aparecen representados en esta arquivolta son cordófonos, esto es, instrumentos bajos, del mismo modo que aparecen en los principales conjuntos escultóricos de los siglos XII y XIII. Además, no podemos pasar por alto el hecho de que las poblaciones de Deba, Laguardia/Biasteri y Vitoria-Gasteiz, fueron en uno u otro momento, enclaves a través de los cuales pasaban los Caminos de Santiago. Esta estratégica ubicación podría en cierto modo explicar la pervivencia de programas que, como el de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, habían dejado paso a otro tipo de figuraciones que iban progresivamente incorporándose en el arte peninsular desde otros focos artísticos, fundamentalmente italianos. Por último, cabe plantearse si, como ya hemos señalado en otras ocasiones, estas representaciones de instrumentos musicales que se conservan en las tres portadas responden a tipologías instrumentales extraídas de la realidad del momento (finales del siglo XIV y comienzos del siglo XV) o si, por el contrario, no nos hallamos nuevamente ante tradiciones figurativas que no hacen sino mostrarnos el peso de la herencia cultural. En efecto, es precisamente en la portada de Deba donde a diferencia del gusto que muestra el tallista que intervino en Laguardia/Biasteri, muchos de los instrumentos representados carecen de partes fundamentales, se tañen de forma inverosímil o simplemente se intentaba representar una determinada tipología instrumental que ya había caído en desuso en las fechas en las que se procedió a tallarlo.

En el tímpano de las tres portadas es donde podemos observar con mayor claridad si cabe esta estrecha relación existente en las tres portadas en la escena en la que se representa la asunción-coronación de la Virgen flanqueada por ángeles músicos. Así, en el tercer nivel del tímpano de la portada sur de la parroquia de Santa María de los Reyes de Laguardia/Biasteri, se presentan dos ángeles flanqueando la escena en actitud de afinar un 'rabel' y un 'salterio' (fichas 332 y 333). En el tímpano de la portada central de Santa María de Vitoria es donde se altera ligeramente el esquema al presentarse la escena flanqueada en esta ocasión por un total de cuatro ángeles músicos, dos de ellos tañendo sendos 'salterios', que son los que se encuentran más próximos a las figuras de la Virgen y Dios, y en los laterales otros dos tañendo un 'tamboril' y una 'gaita' respectivamente (fichas 563, 565, 573 y 574). El registro superior del tímpano de la portada de Deba vuelve nuevamente a guardar una mayor correspondencia con el templo de Laguardia/Biasteri, ya que en él aparecen representados dos ángeles músicos tañendo en esta ocasión un 'laúd' y lo que hemos catalogado como una 'mandora', esto es, dos cordófonos (instrumentos bajos) de igual modo que en su modelo de referencia (fichas 159 y 160).

El papel destacado que juegan los ángeles músicos en la representación de esta escena en la faja superior del tímpano de las tres portadas viene determinado por la obra de Santiago de la Vorágine cuando narra el momento en el que el alma de la Virgen es acogida por su Hijo:

...llegaste al cielo acompañada de ininidad de ángeles y de arcángeles que salieron a tu encuentro...subiste, no meramente hasta el tercer espacio sideral (¿tercer registro del tímpano?), sino hasta el mismísimo trono regio de tu Hijo³⁶⁵.

La escena que se reproduce en el registro superior del tímpano de las tres portadas sigue fielmente las referencias que relatan los *Apócrifos ascencionistas*. En concreto en el Libro de San Juan Evangelista, al describir la Coronación de la Virgen señala:

*La madre del Señor respondió y le dijo: "Imponme, Señor tu diestra y bendíceme". El Señor extendió su santa diestra y la bendijo*³⁶⁶. Y un poco más adelante al describir la Ascensión de la Virgen al Paraíso, nos vuelve a remitir a la música celestial:

Y se dejó oír la melodía de los que cantaban himnos a su hijo, y era tan dulce cual solamente les es dado escuchar a las vírgenes; y era tal, que nunca llegaba a producir hartura.

Las escenas representadas en el registro superior del tímpano de estas tres portadas conservadas en el País Vasco, no dejan lugar a dudas que tomaron como referencia, al igual que lo que ya hemos señalado en relación a los "conciertos angélicos" o a los "ancianos del Apocalipsis", determinadas fuentes escritas, con las que guardan una total correspondencia.

2.6.4. El clavicordio de Santa María de la Asunción de Lekeitio (Bizkaia)

En la impostilla que se halla sobre el friso-alfiz de la fachada sur de la parroquia de Lekeitio, se muestra un total de 19 figuras, todas ellas ángeles músicos (cantores e instrumentistas), flanqueadas por el sol y la luna. Los estudiosos apuntan a que los elementos que conforman la portada de esta parroquia pertenecían a un templo anterior que fue necesario ampliar, para lo cual se hubo de desmontar la portada para volver a montarla después³⁶⁷. No disponemos de fuentes documentales en torno a su datación o autoría, pero todo apunta a que la fábrica se realizó en varias fases, probablemente desde finales del siglo XIV o comienzos del siglo XV. La figura que se halla precisamente en el centro de la composición se nos muestra tañendo un instrumento de forma rectangular que acciona el músico mediante un teclado. Como se puede observar en la ilustración que adjuntamos a continuación y que obtuvimos poco después de haberse realizado una serie de trabajos de restauración que tenían como principal objetivo la limpieza de este conjunto escultórico, las figuras que se encuentran a su izquierda son ángeles cantores e instrumentistas de 'cítola' (ficha 339), 'campana de mano' (ficha 340), 'laúd' (ficha 341), 'rabel' (ficha 342), 'trompeta, recta' (ficha 343), 'arpa enmarcada' (ficha 344) y 'flauta y tamboril' (ficha 345).

365 -Vorágine, Santiago de la, Op. Cit.

366 -Santos Otero, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1963, pp. 600-605.

367 -Barrio Loza, Jose Angel, *Monumentos Nacionales de Euskadi. Vizcaya, vol. III*, Editorial Eléxpuru, Gobierno Vasco, Bilbao, 1985, p. 227.



Lateral izquierdo de la impostilla de la portada de la Iglesia de Santa María de Lekeitio

En el lateral derecho, las figuras que se encuentran junto al instrumentista que acciona el pequeño instrumento de teclado se encuentra una figura que parece hacer ademán de sujetar una partitura o algún otro instrumento que se ha perdido ('posible instrumento', ficha 348), otro ángel cantor (ficha 349), 'trompeta en forma de "S"' (ficha 350), 'flauta dulce' (ficha 351), 'crótalos' (fichas 351 y 352), 'cantores' (fichas 353 y 354) y 'viola de rueda' (ficha 355).



Lateral derecho de la impostilla de la portada de la Iglesia de Santa María de Lekeitio

Como ya hemos venido señalando a lo largo de este trabajo, los instrumentos que aparecen representados en este tipo de escenas son muy variados. Los ángeles son los instrumentistas que aparecen con mayor diversidad de instrumentos entre todos los personajes que hemos estudiado a lo largo de esta investigación. Sin embargo, tal y como señalamos en el apartado dedicado al "Concierto angélico" del Museo de BB. AA. de Bilbao, el amplio instrumental que se conserva en la impostilla lekeitiotarra, responde al *topos* de la acumulación así como al hecho ya mencionado en su momento de que a diferencia de otros personajes que aparecen en nuestra colección y que tienen una función de "pregoneros", los ángeles cumplen una deleitable función específicamente musical. Además, en esta impostilla se puede observar esa clara distinción que ya señalábamos al tratar los ángeles músicos a partir del siglo XIV, donde la variedad instrumental empieza a ser cada vez mayor, cobrando cada vez mayor importancia los instrumentos cordófonos frente a los aerófonos, a diferencia de lo que había venido sucediendo en las centurias anteriores.

La primera referencia que tenemos del 'clavicordio' la encontramos en la descripción que Johannes de Muris realizó en *Musica speculativa secundum Boethium* (1323) de un instrumento tonométrico al que se le habían añadido varias cuerdas accionadas mediante un teclado. Posiblemente, este origen vinculado al monocordio, fuera el motivo por el que en diversas lenguas recibiera diversos nombres emparentados con la voz latina: "manicordio", "manacordio", o "monacordio" son solamente algunos de los vocablos que se emplearon en España para referirse a este instrumento. La primera mención que tenemos del término *clavichordium* procede de un poema de Eberhard Cersne en *Der Minne Regel* (1404), originario de Minden (Alemania), que es precisamente la misma localidad donde se encuentra la representación más antigua que se conoce de este instrumento en un retablo tallado fechado en 1425 y que actualmente se conserva en el Bodenheimuseum de Berlín³⁶⁸. La invención de este instrumento data del siglo XIV y, a diferencia del clave, que es considerado como el heredero del 'salterio', las cuerdas de este pequeño instrumento, de igual modo que en el 'dulcemelos' son golpeadas por unas varillas o macillos, considerándosele por tanto como el predecesor del 'piano'.



Detalle del altar mayor de Santa María de Minden (Baja Sajonia, Alemania), en donde podemos observar de abajo a arriba un 'salterio', un 'clave' y un 'clavicordio' (ca. 1425)

La primera descripción técnica que tenemos de este instrumento pertenece al autor flamenco Henry Arnault de Zwolle en el manuscrito 7295 que se conserva en la Biblioteca Nacional de París y que data en torno a 1440. En dicho manuscrito se pueden observar todas sus partes así como su sistema de ejecución. Esta es la primera fuente de información sobre la forma en que las tangentes se distribuyen entre las cuerdas del instrumento.

El mecanismo del 'clavicordio', por tanto, es bastante sencillo, al menos por lo que se refiere a los primeros ejemplares: cada tecla va conectada con una pequeña palanca que lleva

368 -Ripin, Edwin; Barnes, John, "Clavichord", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edición a cargo de Stanley Sadie, segunda edición, 13, pp. 510-513, London, Macmillan; New York, Grove's Dictionaries. (2001)

incorporada en el extremo una pieza metálica, generalmente de latón, que se conoce con el nombre de “tangente” y que es la que va a entrar en colisión con la cuerda por su parte inferior al accionar la tecla. Estas tangentes son las que propician la afinación o altura del sonido al dividir la cuerda en el punto en el que es golpeada, de tal forma que vibra sólo una parte de ella, ya que el resto de la cuerda se encuentra en contacto con una faja de fieltro grueso. Las cuerdas del ‘clavicordio’, tal y como se puede apreciar en el manuscrito de Zwolle, tenían toda la misma longitud, esto es, no se disponen de forma progresiva como en el clave, la espineta o el virginal.

Su sonido era velado, frente al del clave, mucho más potente y brillante. En el siglo XIV, a partir de la descripción que señala Johannes de Muris en *Musica speculativa*, tenía una extensión de una octava y media, ámbito que como se puede apreciar en el manuscrito autógrafo de Zwolle se ampliaría hasta las tres octavas.

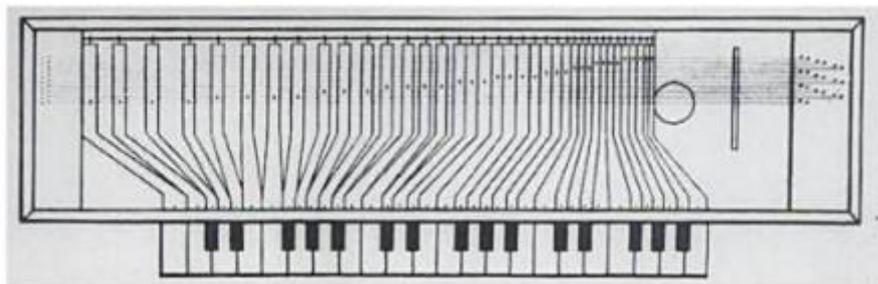
Los primeros ejemplares eran de pequeño tamaño, por lo que se tocaba apoyándolo sobre una mesa o una repisa, tal y como se muestra en una pintura mural del palacio ducal de Urbino (ca. 1480) o en el lienzo atribuido a Jan van Hemessen (1534) que se conserva actualmente en el Worcester Art Museum de Massachusetts. A partir de estas fuentes iconográficas los estudiosos han señalado que estos primeros ejemplares del instrumento tenían una caja de resonancia de forma rectangular, provista de una tapa en la parte superior así como de varios oídos o tornavoces. El teclado, de dos octavas por lo general, se hallaba ubicado en la parte frontal del instrumento.

Una de las primeras noticias que nos han llegado de su uso, hace mención a su aplicación como instrumento didáctico, pues ya en 1477 el maestro de coro de la catedral de Lincoln, señalaba que era el clavicordio el único instrumento que empleaba para la enseñanza. Curiosamente, esta aplicación unido a su capacidad expresiva así como su bajo coste y fácil transporte, harán que este instrumento, si bien decayó su uso para la música artística a lo largo del siglo XVII desplazado por el clave, el virginal o la espineta, con la llegada del “sentimentalismo” (*Empfindsamkeit*) y poco después con el *Sturm und Drang*, lo convertirán en el instrumento de tecla más apreciado hasta bien entrado el siglo XVIII, fecha en la que comenzaría a ser relegado coincidiendo con la nueva estética romántica y con los grandes avances técnicos que se añadieron al forte-piano. El instrumento comenzó así su declinar hasta desaparecer a finales del siglo XVIII y la primera década del XIX.

El ejemplar que se encuentra en el centro de la impostilla de la facha de Santa María de Lekeitio, responde a la tipología que hemos venido describiendo a partir de las descripciones que ya en 1323 apuntó Johannes de Muris en *Musica speculativa secundum Boethium*. Nos hallamos ante un instrumento de pequeño tamaño que tiene forma rectangular y con las tangentes de forma angulada o ligeramente curvada, lo que permitiría que cada par de cuerdas fueran golpeadas por las tangentes de varias teclas en puntos distintos³⁶⁹. Como se puede apreciar en la lámina que adjuntamos a continuación, el instrumento representado en la

369 -Ripin, Edwin, “The Early Clavichord”, *Musical Quarterly*, 53 (1967), pp. 518-538.

localidad vizcaína, parece seguir en gran manera el mismo esquema que esbozó Henry Arnault de Zwolle en torno a 1440.



Esquema de clavicordio del manuscrito de Zwolle. F-Pn lat. 7295. Biblioteca Nacional de París.

En efecto, el ejemplar que hemos localizado en Lekeitio, parece responder a esa tipología de los primeros 'clavicordios', con su característica forma rectangular y con un número indeterminado de teclas que el ángel músico acciona con ambas manos. El número de teclas podemos deducirlo gracias a la perspectiva que adoptó el artista a la hora de esculpirlo, de tal modo que podemos contabilizar exactamente el número y disposición de las piezas en las que irían incorporadas las tangentes, contabilizándose un total de 14, esto es, un registro que supera escasamente la octava. Como se puede apreciar en la ilustración correspondiente a la ficha 347 de nuestra colección, en el lateral izquierdo se ha representado un oído o tornavoz de forma circular con adornos geométricos que parecen representar taraceas. Como es lógico, debido al tipo de soporte empleado no podemos señalar si se trata de un 'clavicordio' ligado o independiente, del mismo modo que tampoco se han representado las cuerdas que, como sabemos por la historia del instrumento, en los primeros ejemplares iban paralelas al teclado y que tenían todas ellas aproximadamente la misma longitud, siendo en un principio simples y más tarde dobles e incluso triples. En el lateral derecho del instrumentista que se nos muestra tañendo el 'clavicordio' aparece otro ángel músico que hemos catalogado como 'posible instrumento' (ficha 348) y que se nos muestra oblicuo en dirección al músico anterior con los brazos levantados y haciendo ademán de sujetar algo entre sus manos. En un principio pensamos que podría tratarse de un ángel cantor que portaría una partitura acompañando a nuestro intérprete, y que dicho elemento, debido a la erosión que ha alterado toda la composición pudiera haberse desprendido. Sin embargo, una observación detallada de este conjunto escultórico y, fundamentalmente, el hecho de que el 'clavicordio' se encuentre precisamente en el centro del concierto angélico, nos remite a otras figuraciones iconográficas musicales, como las que aparecen en arquivoltas de portadas de templos religiosos de los siglos XII y XIII en las que se tallaron los 24 ancianos del Apocalipsis. Así, se explicaría la presencia tan destacada de este 'clavicordio' en la composición lekeitioarra como la de su acompañante, que en gran manera no estarían sino reproduciendo los dos músicos que aparecen representados igualmente en el centro de la arquivolta en las portadas de Santiago de Compostela (Pórtico de la Gloria) o en la Colegiata de Toro, por ejemplo, situándose siempre en la clave central del arco y tañendo un *organistrum*. Como ya explicamos en el

apartado anterior, este tipo de programas vetotestamentarios gozaron de un gran predicamento en todo el norte peninsular, hasta tal punto que cuando dicho programa ya había sido abandonado para dar paso a nuevas concepciones escultóricas, todavía se pueden observar ciertas reminiscencias, al menos en lo que a nuestro territorio se refiere, en los siglos XIV y XV. No sería de extrañar pues, que la presencia del ángel músico tañendo el 'clavicordio' en el centro de la impostilla de la parroquia de Santa María de Lekeitio no hiciera sino reproducir en cierto modo la representación de los dos ancianos que aparecen tañendo el *organistrum* o *cinfonía* y que tenían la función de dar la nota al resto de músicos para que afinasen sus respectivos instrumentos. Por otro lado, la presencia de estos dos ancianos vendría a simbolizar la unión, la amistad y la cooperación, ya que el instrumento precisaba de la parte mecánica que le proporcionaba la manivela y la proporción adecuada de la afinación, esto es, de la nueva Ley, el Nuevo Cántico (Nueva Jerusalén) frente al cántico viejo (Babilonia)³⁷⁰. Como ya hemos señalado anteriormente, esta concepción escultórica da paso a nuevas configuraciones, de modo tal que en manos de los ángeles músicos podemos observar una gran variedad de tipologías instrumentales, frente a la representación de los 24 ancianos del Apocalipsis donde, siguiendo las fuentes escritas, los instrumentos musicales eran siempre cordófonos. Por otro lado, el hecho de que aparezca tocando en un conjunto instrumental que, aunque siendo angélico, es imaginario; resulta muy significativo, ya que el 'clavivordio' es un instrumento fundamentalmente de solo.

Tampoco podemos rechazar la posibilidad de que el acompañante del instrumentista estuviera sujetando un fuelle (elemento que no se representó o no se ha conservado), por lo que el tallista o grupo de tallistas que trabajaron en este friso-alfiz, lo hicieron de memoria o a partir de premisas de tipo artístico, de modo tal que si no cabe duda de que el cordófono representado en el centro de la composición se trata de un 'clavicordio', los tallistas "contaminaron" de algún modo dicho elemento, añadiéndole un acompañante que independientemente de si su función fuera la de accionar una manivela ('viola de rueda' u '*organistrum*') o un fuelle ('órgano portativo'), desde un punto de vista organológico la presencia de esta segunda figura no tiene ninguna justificación. Por otro lado, resulta llamativo el hecho de que en el retablo de la Iglesia de St. Sixtus en Northeim (Alemania), se encuentre representado un ángel músico tañendo un clavicordio acompañado de otro en actitud similar al que se conserva en Lekeitio (ca. 1450). En este caso, una vez más, observamos cómo a pesar de encontrarnos con representaciones aparentemente fieles, mostrándonos elementos como las teclas, los extremos de éstas y sus formas anguladas o el oído o tornavoz del 'clavicordio', se producen alteraciones que poco o nada tienen que ver con la música real de la época.

Los diversos estudios que se han realizado en torno al templo de Santa María de Lekeitio no nos ofrecen datos relativos a su autoría y, en cuanto a la datación en que pudo haberse realizado la portada y los diversos elementos que decoran la fachada occidental, existe constancia documental de que hacia 1374 ya se estaba construyendo este templo. Su construcción vino a sustituir a otro anterior, muy posiblemente románico que estaba

370 -González Herranz, Raimundo, "Representaciones musicales en la iconografía medieval", *Anales de Historia del Arte*, 8, (1998), pp. 67-96.

consagrado en 1287 y del que se hace mención en la carta fundacional otorgada por María Díaz de Haro en 1325. La nueva fábrica ya era apta para el servicio religioso 1485 y se considera que estaba totalmente terminada en 1487³⁷¹. En el caso de confirmarse estas fechas, no solamente estaríamos ante una de las más detalladas representaciones plásticas de los antiguos clavicordios, sino muy posiblemente ante la primera imagen de este instrumento no sólo en la península sino incluso a nivel mundial.

371 -Pérez García de las Bayonas, Fernando, *Iglesia de Santa María de Lekeitio*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Deusto, 1982.

3. CONCLUSIONES

La elaboración del catálogo que, tal y como se señalaba en el título de esta tesis era uno de los objetivos prioritarios que nos habíamos marcado a la hora de abordarla, nos ha permitido en la parte dedicada a su estudio ir haciendo una serie de consideraciones que procedemos a sintetizar en este apartado.

En primer lugar, tenemos que plantearnos si este corpus formado por un total de 639 especímenes recogidos en nuestra colección, nos permite establecer algún tipo de conclusiones a partir de ellos. No podemos obviar que se trata de un material heterogéneo, que se halla disperso a lo largo del marco geográfico en el que se enmarca este estudio y dentro de unos límites cronológicos que van desde el siglo XII hasta finales del XVI. Hasta la fecha carecemos de estudios que, como el que aquí se presenta, se ocupen de forma sistemática del estudio de representaciones de temática musical en un marco geográfico y cronológico tan extenso. Por si fuera poco, no disponemos tampoco de ninguna base previa sobre iconografía musical en el País Vasco en la que poder apoyarnos.

Además, el material a partir del que se ha elaborado este trabajo, es el que se ha conservado en nuestro territorio en las fechas en las que se procedió a realizar el trabajo de campo, pero somos conscientes de que su fragilidad por el tipo de material empleado así como muy diversos factores, pueden haber propiciado la desaparición de un buen número de ellos. De igual modo, tampoco podemos pasar por alto el hecho de que aun cuando hemos realizado una recopilación sistemática de todos los ejemplares iconográfico-musicales conservados en el País Vasco hasta 1600, seguirán apareciendo nuevos ejemplares que se encuentran en lugares poco accesibles o que saldrán a la luz a raíz de intervenciones de conservación o restauración de nuestro patrimonio artístico. A pesar de todo ello, no cabe duda que la importancia de este trabajo en su contexto musicológico radica precisamente en la búsqueda sistemática de fuentes iconográfico-musicales, indicando su localización exacta así como su descripción morfológica, datos que, sin duda, resultarán una herramienta de inestimable ayuda para todos aquellos que pretendan seguir por esta línea de investigación.

Por otro lado, y a diferencia de otros trabajos que se han planteado objetivos similares al nuestro, tenemos que destacar que en esta ocasión se trata de un estudio inédito, no sólo por el marco geográfico propuesto sino por la metodología que hemos llevado a cabo para una zona y cronología tan amplia. De este modo todos los ejemplares los hemos recogido *in situ*, sirviendo su o sus respectivas fotografías como actas que dejan constancia de todo ello, a diferencia de otras investigaciones que han recurrido a distintas publicaciones en las que con mayor o menor fortuna se detallan ciertas imágenes de temática musical, pero obviando muchos otros motivos musicales que, como se ha podido observar a lo largo de nuestro estudio, se hallaban muy próximos a los allí descritos. De este modo, nuestro primer paso ha sido la localización, ordenación y descripción de las fuentes iconográficas conservadas en el País Vasco. Esta tarea ha resultado lo suficientemente costosa y compleja como para llegar a convertirse en el centro de interés de esta investigación doctoral. Como resultado de esta fase

del trabajo se han obtenido un total de 639 motivos musicales, de los que 623 son representaciones de instrumentos musicales.

Esta metodología de trabajo nos ha permitido localizar especímenes que habían pasado desapercibidos para especialistas en la Historia del Arte que, a la hora de proceder a realizar catálogos o inventarios de nuestro patrimonio artístico, no habían reparado en ellos o los habían identificado erróneamente al no disponer de conocimientos musicológicos. Además, cada uno de los ejemplares localizados ha sido estudiado a partir del contexto o de la escena en la que se conserva, aspecto que, como se ha podido observar a lo largo de este trabajo, nos ha permitido estudiar las diferentes representaciones iconográfico-musicales desde una perspectiva mucho más amplia, poniéndola en relación con el resto de los personajes o figuras que se muestran junto a ella así como en relación con el resto de imágenes que forman el catálogo.

Como se ha ido detallando en la segunda parte de esta Tesis, en contraste con la gran vocación musical que se le atribuye al País Vasco, son muy escasas las fuentes documentales que hagan constancia de esta práctica en épocas pasadas y, cuando lo hacen, es de forma somera e indirecta. De hecho, como señala Rodríguez Suso, para conocer la música vasca antigua desde sus fuentes escritas hasta el siglo XVI, únicamente podrá hacerse a partir del repertorio litúrgico implantado por la Iglesia romana³⁷². Sin embargo, esa identificación que se viene haciendo en torno al cultivo de la música en el País Vasco, no parece confirmarse a partir de la documentación escrita que nos ha llegado. Este desajuste parece venir dado por el peso que tiene la transmisión oral en una sociedad que hasta hace pocas décadas era eminentemente rural.

Desde un punto de vista estrictamente iconográfico-musical tenemos que plantearnos si, a tenor del considerable porcentaje de especímenes recogidos, dichas imágenes no estarían sino poniendo de manifiesto esa pretendida musicalidad del País Vasco que vendría a explicar el importante desarrollo que tuvo la música popular y que se habría mantenido hasta nuestros días. Como es sabido, el Padre Donostia ya se planteó la posibilidad de confeccionar un catálogo arqueológico de iconografía musical del País Vasco con la intencionalidad de desentrañar muchas de las incógnitas y por el desconocimiento que existía sobre la música vasca en épocas pasadas, dejándonos una pequeña lista con anotaciones que iba haciendo arbitrariamente a partir de los ejemplares que iba localizando. En cierto modo, nuestro trabajo no ha hecho sino recoger el testigo que nos dejó en su día este insigne estudioso, realizándolo mediante una planificación exhaustiva y contando para ello con los medios y herramientas necesarias para poder llevarlo a cabo. Los resultados obtenidos no dejan lugar a dudas que, en contra de lo que nosotros mismos pensábamos antes de dar inicio a esta investigación, los especímenes localizados superan en número todas las expectativas que se habían formulado en torno a este tema.

De este modo, los datos que hemos obtenido nos ponen de manifiesto que los instrumentos musicales y la práctica musical en general (vocal e instrumental), debieron de

372 -Rodríguez Suso, Carmen, *La Monodía Litúrgica en el País Vasco*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1993, p. 849.

gozar de gran predicamento entre los vascos de épocas pasadas. Además, y, frente a las escasas fuentes documentales escritas que nos han llegado de esas fechas, hemos podido comprobar cómo el *instrumentarium* empleado era mucho más amplio de lo que en un principio podríamos sospechar. Predominan, cuantitativamente los aerófonos (casi el 50% del total estudiado), seguido de los cordófonos (30%) y los de percusión (aproximadamente el 20 %). Sin embargo, es el grupo de los cordófonos el que aunque con una presencia más reducida, se representa con una mayor variedad. La presencia de unas determinadas tipologías instrumentales es congruente con la forma en la que está organizado el instrumentario occidental, motivo que explicaría la no aparición, por poner un ejemplo, de cítaras de vara o en forma de tubo. Estos datos nos permiten ubicar la imagen de los instrumentos de música en el País Vasco en índices coherentes con los de las zonas culturales vecinas. El estudio del reparto de los resultados obtenidos se ha realizado a partir del territorio histórico en el que se conserva y, además, obteniendo también los datos relativos al calcular el coeficiente de densidad iconográfica en función de los kilómetros cuadrados de cada territorio y, lo que es más importante, en función de las demarcaciones eclesiásticas, que era en definitiva como estaba repartido nuestro territorio en las fechas en las que se enmarca este trabajo, antes que con las posteriores demarcaciones civiles. Sin embargo, tal y como hemos visto, además de estas consideraciones, en ciertas épocas y, por ejemplo, en lo que a la zona septentrional se refiere, la organización humana del poblamiento y su vida económico-social va ligada al marco geográfico, ya que esa zona con una mayor riqueza en los siglos XV y XVI, viene determinada por su comercio y actividad marítima, y por la forma de poblamiento propia de la parte cantábrica del territorio.

En casi todas las tipologías instrumentales se da un predominio del territorio de Álava en cuanto al número de ejemplares conservados, del mismo modo que del obispado de Calahorra, que viene a ocupar casi todo el territorio de Álava y Bizkaia. Sin embargo, se ha puesto de manifiesto a partir del estudio de nuestra colección iconográfica que su configuración más bien se debe a una concatenación de factores antes que a una explicación única: la divisoria de aguas, territorio de mayor densidad humana, mejores condiciones orográficas y climatológicas para el cultivo agrícola y las vías de comunicación longitudinal, especialmente la conocida como Camino de Santiago, serán factores que hasta el siglo XVI influirán decisivamente en el predominio del territorio meridional. El influjo de las principales vías de comunicación deja también su impronta en las localidades que a su paso conservan especímenes iconográfico-musicales, tal y como hemos puesto en evidencia en el capítulo dedicado a esta cuestión. En los siglos XV y XVI parece producirse un cambio de tendencia con el auge económico y las rutas navieras comerciales que partirán de los puertos de la zona septentrional, aumentando considerablemente el número de especímenes localizados. En todo caso, la iconografía musical refleja la marcha de la historia y la vida de una comunidad humana, al menos en sus trazos fundamentales.

A la hora de explotar los datos obtenidos en la fase de trabajo de campo, hemos constatado la presencia de algunos ejemplares y algunos casos con valor por sí solos, a pesar

de que nuestra colección es menos orgánica de lo que hubiésemos deseado. No obstante, el hecho de haber contabilizado un total de 62 términos relativos a motivos musicales que forman parte de nuestra colección hacen que podamos destacar su gran variedad y representatividad. Con el paso de los siglos, el número de instrumentos representados en obras de arte en el País Vasco aumenta progresivamente, observándose un ligero descenso en el siglo XV que atribuimos a causas directamente relacionadas con hechos sociales, culturales e históricos. Así, de los ítems recogidos, 9 pertenecen al siglo XII, 48 al siglo XIII, 113 al siglo XIV, 58 al siglo XV y 411 al siglo XVI. Entre los siglos XII y XIV es mayor el número de cordófonos (80) que el de aerófonos (57), datos que se invierten en las dos centurias siguientes, donde contabilizamos 100 cordófonos frente a 207 aerófonos. Los idiófonos y membranófonos, con un total de 85 y 40 representaciones, destacan por su número de presencias las que alcanzan en el siglo XVI, con 68 y 31 representaciones respectivamente.

Por otra parte, hemos demostrado en esta investigación doctoral que una de las constantes que se observan a partir de los datos que hemos ido obteniendo es la separación que se da entre lo que sabemos sobre la práctica musical de la época y la representación que se hace de ésta en las representaciones en obras de arte. En muchas ocasiones es la iconografía la primera tipología documental que nos presenta determinados instrumentos musicales, mucho antes, incluso, de que aparezcan en la documentación escrita. En líneas generales, las referencias documentales que tenemos relativas al País Vasco son muy escasas e incluso inexistentes. Por este motivo nos hemos visto obligados a recurrir a otros territorios próximos geográfica y culturalmente, como es el caso del reino de Navarra, en cuyos archivos de Comptos, principalmente, hemos encontrado referencias que han resultado sumamente valiosas para confrontar con los datos obtenidos a partir de los especímenes que forman parte de nuestra colección. Además, junto a la escasez de fuentes documentales para el instrumental hasta aquí analizado, tenemos que añadir la ausencia de restos arqueológicos de instrumentos musicales, con contadas excepciones, lo cual dificulta más aún si cabe la comprobación de si asistimos a representaciones de la práctica musical de un momento dado, o si, por el contrario, nos hallamos ante convenciones artísticas o visuales. En otras ocasiones asistimos a representaciones de conjuntos instrumentales de los cuales tampoco nos han llegado referencias documentales, pero que muy bien podrían justificarse con la representación retórica visual de la abundancia y la variedad antes que con la práctica musical de la época. Por el contrario, no se han localizado familias o conjuntos instrumentales (familias de flautas de pico, chirimías, ...), tal y como sabemos por las referencias documentales que nos han llegado relativas a las capillas catedralicias y capillas musicales y su función como acompañantes o doblando a las voces, sino que nos encontramos con agrupaciones instrumentales muy heterogéneas que tienen como objetivo mostrar una notable variedad pero en modo alguno como reflejo de la música práctica de una determinada época.

En otras ocasiones asistimos a determinadas convenciones artísticas, como es el caso del modo de sujeción de los 'salterios' que son apoyados contra el pecho pero careciendo en la mayoría de los casos de una correa de sujeción para poder tañerlo, motivo por el que en

muchas representaciones de este y otros instrumentos musicales que forman parte de nuestra colección se siguen determinados patrones visuales antes que musicales. Estas formas de actuar en las artes plásticas a la hora de representar escenas musicales dan como resultado que asistamos a numerosas incongruencias, como es el hecho de que el 'salterio', por ejemplo, desaparezca de nuestra colección en el siglo XVI, pese a que por referencias aportadas por fuentes documentales diversas sabemos que su uso estaba extendido incluso en fechas posteriores a los límites cronológicos en los que se enmarca este estudio. Por el contrario, nos encontramos con anacronismos en la representación de instrumentos como el 'órgano portátil' en el siglo XVI y su ausencia en el XV, contradiciendo lo que sabemos por la historia del instrumento. En esta ocasión, nos tenemos que plantear si los criterios a seguir a la hora de plasmar modelos arcaicos tenían que ver con otros factores extraorganológicos que influirían sin duda en la configuración de esta colección. De este modo, serían otros los motivos que influirían en la plasmación de determinadas imágenes, como por ejemplo, el desarrollo demográfico del territorio, la construcción de un gran número de edificios y muebles así como el desarrollo de la pastoral, antes que con el desarrollo musical de determinados instrumentos o prácticas musicales.

Así, por ejemplo, una de las constantes que se observa tras el estudio pormenorizado de los instrumentos musicales que forman parte de nuestra colección, es la curva levógiara que da como resultado el estudio estadístico de la datación de las representaciones localizadas. Ese brusco descenso que se observa en muchos de los instrumentos estudiados no tiene que ver con la práctica musical de la época, sino con factores políticos y sociales, así, el brusco descenso demográfico que se produjo a finales del siglo XIV, trajo como consecuencia una brusca paralización de todos los sectores económicos del País Vasco, crisis que se resolverá en el siglo XVI y que, por lo que a nuestros intereses se refiere, posibilitó la erección de un gran número de edificios religiosos y civiles.

Además, esta separación entre la música práctica y las representaciones de escenas musicales se observa claramente en la escasez de ejemplares localizados de instrumentos intrínsecamente unidos a la cultura del País Vasco, como son la 'flauta y el tamboril' y la 'flauta y el tambor de cuerdas'. Nuevamente los artistas fueron ajenos a estos posibles localismos, y a pesar de que estos instrumentos serían claramente reconocibles, mantuvieron sus códigos visuales o artísticos. En muchas ocasiones los instrumentos aparecen representados sin intérprete e incluso formando parte de escudos heráldicos (así lo hacen muchos tamboriles que forman parte de nuestra colección), en cuyo caso funcionan visualmente como un emblema sonoro de las familias aristocráticas antes que como una representación de la práctica musical de una determinada época.

Tal y como hemos venido explicando, los instrumentos representados en este estudio pertenecen a seis tipologías diferentes de los doce subgrupos de segundo nivel a los que hace referencia la clasificación de Hornbostel y Sachs; en el cuadro que se incluye a continuación se puede observar cuáles son (coloreado en rojo), así como aquellas otras subcategorías de las que no se ha localizado ninguna representación en la C.A.P.V. Los resultados obtenidos son

congruentes con la zona geográfica y la cultura a la que pertenece el territorio, de modo que no se ha hallado ningún ejemplo de la subcategoría de idiófonos punteados, enmarcados o de tabla, del tipo de las 'cítaras', ya que es un instrumento perteneciente a otras culturas y prácticamente desconocido en el instrumentario real. Del mismo modo que el marco cronológico en el que se desenvuelve esta colección, hasta 1600, imposibilita el hecho de que aparezcan subcategorías del tipo aerófonos libres, como es el caso del 'acordeón', la 'armónica' o la 'sirena', instrumentos que se incorporan al instrumentario vasco en fechas más recientes. Por este mismo motivo se explicaría la ausencia de instrumentos tan representativos como el gran órgano u órgano de iglesia, hecho que contrasta con su presumible presencia en el País Vasco, pero cuyo desarrollo se produjo precisamente a partir del siglo XVII, conocido como "órgano ibérico", varios de cuyos rasgos distintivos se atribuyen precisamente a constructores vascos. Este sería, pues, otro ejemplo para añadir a los que ya hemos venido señalando anteriormente en relación a la poca correspondencia entre iconografía y realidad (presumible, en este caso) musical.

IDIÓFONOS GOLPEADOS	■
IDIÓFONOS PUNTEADOS	□
IDIÓFONOS FROTADOS	□
IDIÓFONOS SOPLADOS	□
MEMBRANÓFONOS GOLPEADOS	■
MEMBRANÓFONOS PUNTEADOS	□
MEMBRANÓFONOS FROTADOS	■
MEMBRANÓFONOS LIBRES	□
CORDÓFONOS SIMPLES	■
CORDÓFONOS COMPUESTOS	■
AERÓFONOS LIBRES	□
AERÓFONOS DE VIENTO PROPIAMENTE DICHOS	■

Además del gran órgano tenemos que reseñar la ausencia de otros instrumentos que a tenor del marco geográfico en el que se desarrolla nuestro trabajo y sus límites geográficos eran susceptibles de haber sido representados. En el siguiente cuadro se reseñan las ausencias más destacables a partir de la *Lista de instrumentos de Música* de Terence Ford:

IDIÓFONOS GOLPEADOS	'Palos' o 'tejoletas'
	'Triángulo'
	'Carillón'
	'Cascabeles' o 'sonajas'
	'Carraca'
MEMBRANÓFONOS GOLPEADOS	'Nácaras'
CORDÓFONOS SIMPLES	'Clave'
	'Virginal'
CORDÓFONOS COMPUESTOS	'Lira da braccio'
AERÓFONOS DE VIENTO PROPIAMENTE DICHOS	'Gemshorn'
	'Platerspiel'
	'Sacabuche'
	'Gran órgano'

En resumen, desde el punto de vista de su lectura organológica, y en sus rasgos más generales (los que se refieren al segundo nivel de la clasificación citada), el conjunto de imágenes que se han reunido y catalogado permiten señalar que desde el siglo XII hasta el siglo XVI, el instrumentario representado iconográficamente en el País Vasco es muy variado, contabilizando, como decíamos, un total de sesenta y dos tipologías diferentes (a las que tendríamos que añadir el 'canto' o 'canto colectivo'). Por otro lado, es significativo el bajo porcentaje de idiófonos que se han podido documentar en este territorio, más aún si tenemos

en cuenta el papel que juegan en prácticamente todas las sociedades humanas. En cuanto a la cantidad de especímenes concretos de cada tipología, destacan los aerófonos, concretamente el grupo de los aerófonos provistos de boquilla, pero resulta aún más interesante desde un punto de vista musicológico, la representación de los cordófonos, que si bien no alcanzan una proporción numérica tal alta como la de los aerófonos, presentan una mayor variedad. Esto nos permite ubicar la imagen de los instrumentos de música en el País Vasco, al menos en un primer acercamiento, en índices coherentes con los de las zonas culturales vecinas. Estos resultados contrastan con los que nos ofrece Rosario Álvarez, cuando señala en su estudio que los cordófonos son los instrumentos que se representan en mayor número. Nuestra colección destaca como ya hemos advertido por el alto porcentaje de aerófonos (fundamentalmente de los instrumentos de boquilla), con casi el 50% del total estudiado³⁷³. En lo que sí que coincidimos con la citada estudiosa es con la enorme variedad que presentan los cordófonos frente a las otras categorías instrumentales, así como que es en las obras pictóricas donde los instrumentos se representan con más detalle, frente a la escultura, que presenta mayores dificultades a la hora de precisar ciertos elementos de los instrumentos musicales representados. A conclusiones similares llega también el profesor Jordi Ballester, pero su trabajo también se dedica exclusivamente a los cordófonos y además representados únicamente en pintura sobre tabla³⁷⁴. Así, el instrumento más representado de la colección estudiada es el 'laúd' con 100 representaciones, lo que supone casi un tercio del total, dato que coincide con los que extraemos del trabajo de R. Álvarez, donde es nuevamente el 'laúd' con 189 imágenes, seguido de la vihuela de arco ('viola medieval y renacentista') con 173 los más numerosos. Sin embargo, algunos datos extraídos de nuestro estudio también se confirman en el trabajo de Ballester, así, por ejemplo, el grueso de las representaciones se encuentra en escenas de temática religiosa, de las que las relacionadas con el ciclo mariano son las más abundantes. Los intérpretes más representados son ángeles músicos y los cordófonos más representados son: el arpa, el laúd, la guitarra, el rabel, el salterio, la viola de rueda, la viola de arco y la vihuela. Sin embargo, su estudio se basa en 315 pinturas sobre tabla datadas entre 1350 y 1500 y, al igual que el estudio de R. Álvarez, se centra únicamente en los cordófonos.

Resultados más próximos a los que hemos extraído a partir de nuestro estudio son los que ofrece J. Ballester en su trabajo sobre representaciones musicales en la pintura catalana del siglo XVI, en donde un 37% de los instrumentos inventariados pertenecen al grupo de las "trompetas", en su mayoría relacionados con toques heráldicos o militares³⁷⁵. En dicho trabajo ya señala que la exhaustividad de su catálogo es relativa, a diferencia del nuestro, ya que sólo estudia las colecciones museísticas que han sido convenientemente inventariadas, y además, al igual que en el trabajo señalado anteriormente, únicamente toma como punto de partida las pinturas realizadas sobre tabla datadas en el siglo XVI.

373 -Álvarez Martínez, María del. Rosario, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media. Los cordófonos*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1982, p. 1127.

374 -Ballester i Gibert, Jordi, *Iconografía musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons representats en la pintura sobre taula: catàleg iconogràfic i estudi organològic*, Tesis Doctoral, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1995.

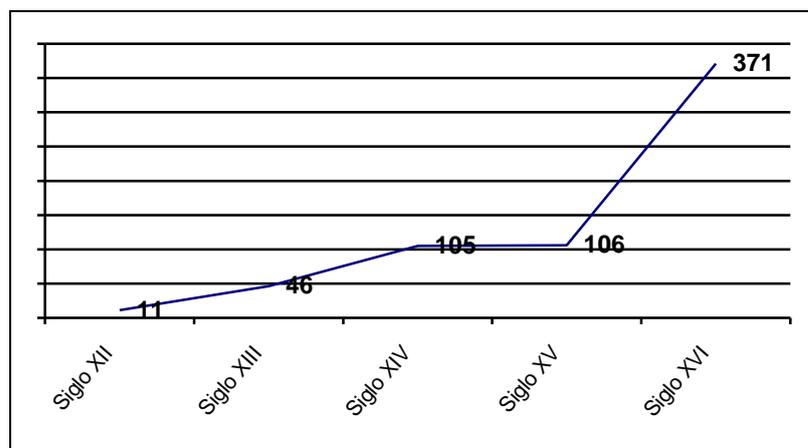
375 -Ballester i Gibert, Jordi, "Representacions musicals en la pintura catalana del segle XVI, *Revista Catalana de Musicologia*, [Societat Catalana de Musicologia], 2 (2004), p. 53-61

Como vemos, no disponemos hasta la fecha de estudios comparativos de similares características a nuestro estudio, por lo que sería de gran interés para poder avanzar en el conocimiento de la música de épocas pasadas el poder contrastar nuestros datos con otros trabajos que aborden el instrumentalario en su totalidad y con límites cronológicos más amplios.

Desde un punto de vista organológico y a partir de los datos extraídos del catálogo de iconografía musical en el País Vasco, se pueden observar una serie de tendencias generales, a partir de las cuáles tal vez se pueda obtener algún tipo de información sobre la música en este territorio hasta 1600.

Así, por ejemplo, la gran diversidad instrumental que hemos localizado entre los siglos XIII-XVI, nos ofrece una línea que, en datos porcentuales absolutos, asciende progresivamente según vamos avanzando en el tiempo. Esta línea ascendente, en principio podría guardar algún tipo de relación con la historia de los instrumentos, esto es, que se “inventen” ciertos instrumentos musicales y que a lo largo del tiempo se fueran incorporando otros muchos más. Sin embargo, es en este caso la organología la que nos proporciona datos en relación a instrumentos que después de tener un cierto apogeo cayeron en desuso o simplemente evolucionaron dando lugar a instrumentos musicales distintos. En otras ocasiones, se producen ciertas “resurrecciones”, como es el caso de la gaita que cayó en desuso a partir del siglo XV, para volver a ponerse de moda entre las altas clases sociales del siglo XVIII en ciertas zonas europeas. En relación a ciertas tipologías instrumentales observamos cómo pueden producirse líneas quebradas o en forma de dientes de “sierra”, o la forma en campana de Gauss. Esto es, a partir de la iconografía podríamos ofrecer datos de interés para la organología y la musicología en general en relación a la pervivencia de ciertos instrumentos, la fecha en la que dejaron de emplearse o si se “recuperaron” para la práctica musical en fechas posteriores.

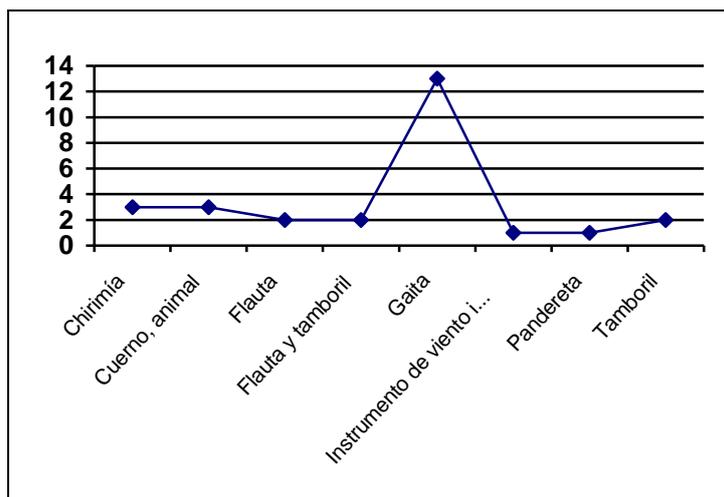
Como ya hemos dicho, la tendencia cronológica más destacada en términos globales es la que nos muestra una línea que asciende progresivamente en el tiempo. Si bien, se observa un cierto estancamiento en el siglo XV, subiendo bruscamente desde un punto de vista porcentual en el siglo XVI.



Esta tendencia cronológica en relación a todo el catálogo, tal y como ya hemos visto, no se produce exactamente igual cuando estudiamos los instrumentos por separado o incluso cuando los analizamos atendiendo a las distintas categorías instrumentales.

Si analizamos en su conjunto todos los datos que acabamos de exponer, podemos encontrar algunas tendencias que parece que se van repitiendo en el marco cronológico estudiado. En efecto, es en el siglo XVI cuando encontramos un mayor número de representaciones de todas las categorías, así como una mayor diversidad instrumental, con excepción del grupo de los cordófonos simples. Este descenso de esta tipología instrumental entre los siglos XV y XVI que lleva a que prácticamente se deje de representar en la última centuria (un único ejemplar conservado) es explicable en cierto modo desde un punto de vista organológico al estudiar la historia de los instrumentos musicales. El grupo de las cítaras, con o sin resonador, al que pertenecen instrumentos como el 'salterio', el 'monocordio' o el 'dulcemelos', son instrumentos de una larga tradición que evolucionarán hacia tipologías más complejas como el 'clave', o el 'piano'. Este último no hará su entrada hasta el último tercio del siglo XVIII por lo que obviamente no figura ningún ejemplar en nuestra colección. Así pues, el grupo de las cítaras es el único de todas las categorías que, a tenor de los datos obtenidos y explicable desde un punto de vista histórico, tuvieron un grado de aceptación hasta bien entrado el siglo XIV, para acabar siendo reemplazados por otros cordófonos a partir de los siglos XV y XVI. Sin embargo, y atendiendo a la historia de los instrumentos musicales occidentales, estos datos no se corresponden si atendemos al éxito que tuvo el 'clave' a partir del segundo cuarto del siglo XVI, fechas en las que tenemos numerosas referencias documentales de su uso en la Península Ibérica (no así en el País Vasco), generalmente vinculado con los ambientes cortesianos. Posiblemente la lejanía de nuestro territorio con los principales núcleos de poder de la época pudiera explicar la ausencia de este instrumento, así como que la mayor parte de los ejemplares que forman parte de nuestra colección se hallan conservados en obras escultóricas, factor que influiría a la hora de esculpirlo o tallarlo. Pero, por otro lado, los tallistas o escultores no tuvieron reparo alguno en plasmar órganos positivos, instrumento que morfológicamente desde un punto de vista iconográfico, guarda grandes similitudes con el 'clave', el 'virginal' o el 'claviciterio'. En esta ocasión nos hallamos ante un tipo de cordófono simple que, a tenor de los datos iconográficos pudo no haberse conocido en el País Vasco y, si lo hizo, fue en círculos tan reducidos que los artistas no estimaron oportuno representar un objeto que, posiblemente pasaría desapercibido para la inmensa mayoría.

Por otro lado, y atendiendo a los resultados obtenidos en el estudio de la colección, resulta de interés la asociación que se observa entre la representación de los instrumentos musicales con el personaje que aparece tañéndolo o simplemente junto a él, así como al estamento social al que pertenece. En este sentido, cabe destacar la estrecha vinculación que se produce entre los pastores (independientemente de la escena en la que aparezcan) e instrumentos de viento y membranófonos.



Como se puede apreciar en el gráfico que se muestra más arriba, parece existir una correspondencia entre la 'gaita' y los pastores. El hecho de que estos personajes se nos presenten en la mayoría de las ocasiones tañendo este aerófono, así como chirimías, flautas, cuernos, tamboriles y panderetas, se debe fundamentalmente a la consideración del rol social que se tenía de ellos en las fechas en las que se enmarca esta investigación. Así, la iconografía musical, parece indicarnos que los pastores, y por extensión, las gentes del campo tañían instrumentos que podían fácilmente construirse ellos mismos, dado que los materiales que eran precisos para su confección se hallaban a su alcance: pieles de animal –vejigas o parches-, tallos vegetales –lengüetas-, distintos tipos de madera –tubos de flautas o chirimías-. Esta vinculación tan marcada entre estos instrumentos y personas pertenecientes a estamentos más bajos de la sociedad se ve acentuada al comprobar que en nuestra colección ninguno de ellos aparece tañendo un cordófono, debido en parte a que los cordófonos de la época exigían un trabajo artesanal más complejo, así como que la ejecución de casi todos ellos requería un grado de competencia mayor. En alguna de las escenas de la adoración de los pastores hemos podido comprobar cómo esta asignación instrumental a ciertos estamentos sociales se cumple rigurosamente, hasta tal punto que cuando en una de ellas se hace representar un 'laúd', es un ángel quien aparece tañéndolo (ficha nº 4). Esta asignación de ciertos instrumentos musicales con personas pertenecientes a distintos estamentos sociales pudiera deberse tanto a factores históricos como a convenciones artísticas. De hecho, esa asociación entre el pastor y la 'gaita' aparece ya perfectamente tipificada en el arte clásico de la antigua Roma, tal y como puede observarse en el Sarcófago de los pastores del siglo II a. de C. (Museo de Letrán) y que será asimilado por el cristianismo al personificar la idea de la redención en la figura del Buen Pastor, ya que Cristo habría declarado "Ego sum pastor bonus". La figura paleocristiana del pastor se distinguirá de la de los clásicos al fijar un modelo que aparece ya en el siglo III y que nos lo presenta joven e imberbe, con túnica corta y contando entre sus atributos con el bastón y la 'gaita'³⁷⁶. Este mismo argumento es aplicable a otras figuraciones como es el caso de las sirenas, los ángeles o el rey David, por citar sólo algunos

³⁷⁶ -Sebastián, Santiago, *Mensaje Simbólico del Arte Medieval (Arquitectura, Liturgia e Iconografía)*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1994, p. 141.

ejemplos. Así, muchas de las figuras que aparecen tañendo diversos instrumentos musicales tienen su origen en formulaciones muy anteriores a las fechas en las que fueron realizadas, tomando como modelos *topoi* visuales que se habrían formulado en la Antigüedad Clásica.

Por otro lado, tampoco podemos pasar por alto que frente a los cordófonos, los instrumentos que aparecen en manos de pastores poseen desde un punto de vista acústico una mayor sonoridad, algo que, independientemente de la escena en la que aparezcan parece transmitir la idea de que para tocar al aire libre se precisaba de instrumentos musicales que pudieran ser percibidos con nitidez. Estas asignaciones de diversas tipologías instrumentales con determinados personajes se confirman con la nula presencia de membranófonos en manos de santos o santas, dado que en la praxis musical de la época se consideraba que estos instrumentos eran propios de fiestas populares y relacionados con personas de baja condición social, por lo que no parecían adecuados para representar las ideas de las que son portavoces los santos.

De igual modo, podemos comprobar cómo los instrumentos del grupo de las trompetas aparecen asignados a personas pertenecientes al estamento alto, ya que son (junto con algunos tamboriles) los que se hacen representar en los escudos heráldicos en los que hemos localizado alguna representación iconográfica musical. En este caso los instrumentos no se nos muestran en el momento de ser tañidos, sino que funcionan a modo de atributos y utensilios propios de estas clases sociales, como sus señas de identidad a partir de las cuales se muestran ante el resto de la sociedad. A diferencia de los instrumentos de “pastores” y de personas de baja condición social, los instrumentos “heráldicos” son “altos”, instrumentos de gran intensidad sonora, propios de las empresas bélicas en los que se empleaban con distintas funciones: toques de aviso o combate, marchas, actos protocolarios y un largo etcétera.

Esta asignación de los instrumentos del grupo de las trompetas (y por extensión el de todos los aerófonos de boquilla) con los altos estamentos de la sociedad de la época, se confirma al observar cómo todas aquellas escenas en las que directa o indirectamente se hace referencia al poder establecido (terrenal o divino), aparecen con estos objetos sonoros. En las escenas del calvario, prendimiento de Jesús, resurrección, cortejos, procesiones, juicio final, comitivas o cortejos reales; la presencia de estos instrumentos es ineludible. Los personajes que los tañen ya sean nobles, reyes, soldados o ángeles, no hacen sino remarcarnos que en la práctica musical estos instrumentos se hallaban estrechamente vinculados con los altos estamentos sociales y que su uso no estaba destinado expresamente para hacer música, sino como sonidos o toques de señales, así como que los actos de justicia (como el prendimiento o el calvario) o protocolarios, se realizaban siempre con instrumentos del grupo de las trompetas. En este caso nos hallamos ante instrumentos de gran sonoridad y por lo general para ser “interpretados” al aire libre.

De forma muy similar parecen comportarse el alto número de campanas que aparecen asociadas a la autoridad (en este caso teológica) y a la tradición eclesiástica, dado que la mayor parte de ellas aparecen siempre en manos de Doctores o Padres de la Iglesia, sobre todo junto a la figura de San Agustín. En este caso, el sonido de la campana queda asociado

con la voz de los sabios de la Iglesia e incluso con la institución eclesiástica propiamente dicha. De este modo, este idiófono, tan representado en nuestro territorio fundamentalmente en el siglo XVI, pasa a tener una función simbólica antes que musical, lo que no impide que podamos significar la omnipresencia sonora que tuvo este instrumento en la mayor parte de las actividades humanas de la sociedad de esta época.

En sentido opuesto a lo que se observa para los altos estamentos y actividades relacionadas con el poder que aparecen por lo general al aire libre, observamos una tendencia a representar ciertas tipologías instrumentales en aquellas acciones o escenas que se desarrollan en el interior. Así, todas aquellas escenas que guardan relación con el nacimiento del Niño, la Virgen con el Niño, la Anunciación, la coronación de la Virgen, las bodas de Caná, Sagrada familia, Visitación, Presentación de Jesús en el Templo o la Virgen amamantando al Niño, y en las que aparecen ejemplares iconográfico-musicales, en su gran mayoría parecen seguir un patrón preestablecido por el que sólo algunos instrumentos musicales parecían indicados para ciertas ocasiones. En este caso resulta muy significativo el alto porcentaje de 'laúdes' que en muchas ocasiones aparecen acompañando a la voz humana (de hecho son los cantores los que suman el mayor número de representaciones en las escenas que hemos incluido dentro de las que se desarrollan en el interior), seguidos de los 'rabeles' y las 'flautas'. El resto aparecen en menor medida, pero con algunas excepciones (cuatro instrumentos del grupo de las trompetas) todos son instrumentos de baja sonoridad y apropiados por tanto para su ejecución en lugares cerrados: 'dulcemelos', 'guitarra', 'mandora', 'órgano portativo', 'viola de gamba', 'vihuela' o 'arpa angular'. Así pues, estas escenas que tienen lugar en espacios cerrados y que en su mayor parte pertenecen al ciclo mariano y a la infancia de Jesús, parecen mostrarnos que en estas épocas estos instrumentos musicales eran los más adecuados para ser interpretados en ciertos ámbitos, prescindiendo de aquellos que hemos señalado para los altos estamentos o personajes relacionados con el poder. La división entre instrumentos altos e instrumentos bajos que, al menos desde un punto de vista iconográfico se va a mantener hasta finales del siglo XVI, queda reflejada de forma patente cuando estudiamos los resultados de nuestra colección desde esta otra perspectiva. Desde un punto de vista acústico estas vinculaciones o asociaciones en función del lugar en el que nos encontremos tienen su razón de ser, evidentemente la interpretación de un coro acompañado de instrumentos como el 'laúd', el 'rabel' o la 'mandora', exigen unas mínimas condiciones para su escucha, por lo que eran más apropiados para ser empleados en reuniones de carácter más restringido.

Además, en muchas de las escenas que hemos señalado en el párrafo anterior, aparecen ciertos instrumentos que podríamos considerarlos como "silenciados", esto es, son representados en manos de diversos personajes, pero no se los muestra en el momento de ser tañidos. En este caso estaríamos ante un tipo de convención o plasmación de la práctica habitual de la música de la época que, relacionada con lo anterior, induciría a crear una cierta atmósfera de intimidad y sosiego. En muchas de ellas aparece el Niño, tanto en brazos de su madre como recostado, por lo que se provocaría un desajuste visual y sonoro si se nos hiciera ver (oír) un trompetero o tamborilero haciendo sonar su instrumento junto a una criatura recién

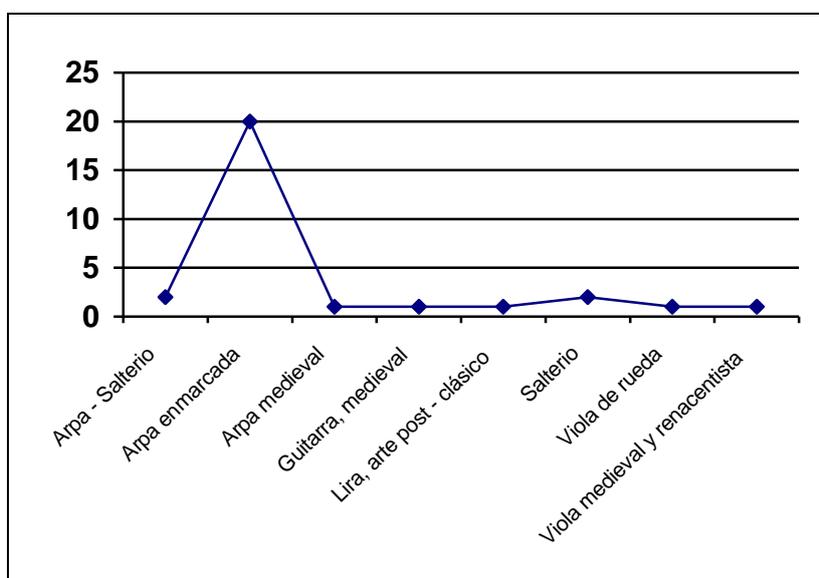
nacida. En este sentido también hemos localizado algunos ejemplares de instrumentos “altos” que aparecen semiocultos en escenas como la Natividad, como es el ejemplo que mostramos en la ficha nº 228, en Etxabarrí Urtupiña (Álava), en donde se representa un tamboril semioculto bajo la cuna del Niño. En otras escenas, como la adoración de los pastores, también observamos instrumentos como la ‘gaita’ que sostiene uno de los pastores, pero sin hacer además alguno de insuflarlo, como es el caso de las fichas nº 58, Berrikano (Álava), nº 200 en Elburgo / Burgelu (Álava) o la nº 205 en Elciego (Álava). Estos ejemplares nos proporcionan una doble vinculación, por un lado, la que ya indicábamos anteriormente en relación a la asignación de diversos instrumentos con estamentos bajos de la sociedad y, por otro, la “imposibilidad” de que estos instrumentos “altos” aparecieran haciéndolos sonar en escenas que se desarrollan en espacios restringidos. En otras ocasiones, como en la Coronación de la Virgen, los instrumentistas (ángeles por lo general), se nos muestran afinando instrumentos “bajos”, como el ‘salterio’ o el ‘rabel’, tal y como se puede observar en las fichas nº 332 y 333 en Laguardia/Biasteri (Álava). Si bien, lo más habitual es que esta escena estuviera directamente relacionada con los actos civiles en los que se procedía a la coronación de un nuevo rey, por lo que no debe extrañarnos que aparezcan representados instrumentos “altos”, mostrándose aquí una cierta variedad: “trompetas”, ‘cornetti’, ‘tamboriles’, ‘tambores de cuerdas’, ‘chirimías’, etcétera.

En otras ocasiones asistimos a cambios en la consideración social que se tenía de los instrumentos musicales. Así, por ejemplo, la ‘viola de rueda’, que en un principio era tañida por dos personas en ambientes monásticos y aparece representado en el lugar más destacado de diversas portadas románicas en las que se nos muestran los ancianos del Apocalipsis (*organistrum*). Posiblemente, esta ubicación tan significativa tuviera que ver con el uso que se hacía de él para la enseñanza musical, así como su capacidad de producir polifonía. A partir del siglo XIII se fue reduciendo su tamaño, posibilitando que una sola persona accionase la manivela y las teclas o botones que acortarían las cuerdas. Sin embargo, a partir del siglo XIV comenzó a ser un instrumento muy empleado por músicos ambulantes y amateurs, para acompañarse en las ferias y fiestas rurales. Además, con la viola de rueda se cantaban también las noticias y escándalos más truculentos acabando por ser asociada con ciegos y mendigos. Posteriormente, y sobre todo a partir del estreno del drama pastoral “Il pastor Fido” de Battista Guarini (1590), el instrumento a partir de esa ley no escrita del “eterno retorno” pasaría nuevamente de las clases sociales más bajas al mundo cortés, siendo acogido en la corte versallesca a partir del siglo XVII al ponerse de moda la vuelta a la naturaleza³⁷⁷. En nuestra colección observamos que se produce una total coincidencia con respecto a la vinculación social de este instrumento a lo largo de los tiempos, así, los dos ejemplares que datan del siglo XIV aparecen tañidos por un ángel músico y por un anciano o rey músico (fichas 354 y 318), mientras que el único ejemplar que hemos localizado perteneciente al siglo XVI aparece en manos de un mendigo o personaje deforme en una escena realmente grotesca

377 –Bowles, Edmund Addison, "La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe Féodale", *Revue de Musicologie*, 42 (1958), pp. 155-169.

como es *El festín burlesco* conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (ficha 109). Dado el marco cronológico en el que se sitúa nuestra investigación no podemos comprobar si en la iconografía del País Vasco quedó recogida también esa “regeneración” del instrumento al volver a ascender de categoría social³⁷⁸.

En otro orden de cosas, también advertimos una clara tendencia en lo que se refiere a los personajes que hemos catalogado como reyes o ancianos del Apocalipsis con ciertas tipologías instrumentales. En este sentido, tal y como se puede observar en el gráfico adjunto, parece existir una correspondencia inequívoca de que estos personajes, al menos en las fechas en las que se enmarca este trabajo, sólo podían tocar cordófonos. Evidentemente, nos hallamos ante un *topos* visual que tenemos que poner en relación con el texto del Apocalipsis y cuya escena se representó por primera vez con instrumentos musicales en el Beato de Saint-Sever en el siglo XI (París, Bibliothèque National 8878)³⁷⁹. Estos 24 ancianos representaban al coro de los patriarcas o apóstoles y en cierto modo a la propia Iglesia que había sido fundada a partir de las doce tribus de Israel.



El hecho de que todos ellos aparezcan tañendo cordófonos es debido al empleo que se hace en el texto apocalíptico del término “cithara” (Apoc. V 8; XIV 2, 6-8; XV 2; y XVIII 22) y que los artistas desde el siglo XII interpretaron con toda suerte de cordófonos: laúdes, liras, violas, arpas, etcétera³⁸⁰. En nuestro territorio parece que esta convención se mantuvo hasta bien entrado el siglo XVI, indicando que los cordófonos, y más concretamente los cordófonos compuestos, a diferencia de gaitas, flautas o tamboriles, eran instrumentos que se hallaban asociados con el alto estamento social y en concreto con las altas dignidades del poder eclesiástico, si bien en estas épocas, la separación entre el poder terrenal y el “celestial” no estaban tan delimitadas como podríamos pensar en un primer momento. Además, otra

378 -Serrano, Ana, *La zanfona*, (Inédito, Dep. Musicología RCSMM, 1980)

379 -Álvarez Martínez, Rosario, “La Iconografía musical del medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos”, *Revista de Musicología* XV, 2-3, (1992), pp. 582-623.

380 -Álvarez Martínez, María del Rosario, “Homenaje a Alfonso Trujillo. Aportaciones para un estudio organográfico en la plena edad media; los instrumentos musicales en los beatos”, *Aula de Cultura de Tenerife*, (1982), pp. 49-73.

constante que se observa en los especímenes recogidos en nuestra colección es que todas las figuras de reyes o Ancianos del Apocalipsis, a diferencia de lo que se observa en los libros miniados y en obras escultóricas de los siglos XII y XIII, se nos muestran tañendo sus instrumentos musicales. Así, los Reyes que se localizan en la portada de Santa María de los Reyes de Laguardia/Biasteri (fichas 320, 322 y 323) o en la portada central de Santa María de Vitoria –Gasteiz (fichas 569 y 570) aparecen tañendo sus respectivos cordófonos ('viola de rueda', 'viola, medieval', 'salterio', 'guitarra, medieval'. Con excepción del 'arpa-salterio', en cuyo caso el instrumentista se nos muestra afinando el instrumento mediante una llave que aparece insertada en el doble clavijero que se detalla en la consola. Estas representaciones de Ancianos del Apocalipsis tañendo explícitamente sus instrumentos, cuestiona en cierto modo lo apuntado por otros estudiosos, para quienes la aparición de estos personajes llevaba implícita una cierta paradoja como es la ausencia de sonido, dado que lo que se quería representar era la imagen del silencio en una escena en la que se pretendía poner de manifiesto la adoración de Dios³⁸¹. En este orden de cosas, nuestra colección pone de manifiesto que al menos en lo que a nuestro territorio de refiere, la concepción que tuvieron los artistas a la hora de representar estas figuras era bien distinta, no teniendo el menor inconveniente en representarlos "haciendo música". El texto apocalíptico del que proceden estas figuraciones señala que cada uno de los 24 ancianos sostenía en sus manos una cítara y una copa llenas de perfumes, pero en modo alguno que estuvieran tañendo sus instrumentos. Es evidente que si bien en un principio los artistas siguieron al pie de la letra esta forma de representarlos, pasado el tiempo y, al menos en lo que al País Vasco se refiere, los modelos se irían adaptando con la inclusión de otros instrumentos, la reducción del número de ancianos o reyes y con la forma de representarlos, en nuestro caso tañendo sus instrumentos con ambas manos y sin la necesidad de representar las copas de perfumes. No obstante, estas imágenes no dejan lugar a dudas de que lo que allí se estaba representando era la visión del texto de Juan, que en definitiva no hace sino dar cuenta de las concepciones visuales y sonoras del universo divino, heredadas en gran parte de la antigua teoría de la armonía de las esferas y que serán sintetizadas en la iconografía de los ángeles músicos. Las dos excepciones de los ancianos o Reyes del Apocalipsis que aparecen afinando su instrumento y, por tanto, tampoco en absoluto "silencio", son las de los que se representan con un 'arpa-salterio' entre las manos. Una posible explicación para estas imágenes podría venir dada por la repetición de modelos que con el paso del tiempo se habrían convertido en clichés artísticos, o bien, con el hecho de que la figura de esos Reyes fuese la del Rey David, en cuyo caso, tal y como observaremos a continuación, también se va a representar siguiendo una serie de criterios preestablecidos.

El tema iconográfico del rey salmista e instrumentista se mantiene constante a lo largo del marco cronológico de este trabajo, muestra de la enorme difusión que había tenido en otras latitudes y en los siglos precedentes. David, el rey arpista se nos muestra como *musicus* y

381 -Clouzot, Martine, *Images de Musiciens (1350-1500)*, Typologie, figurations et pratiques sociales, Brepols, París, 2008, p. 194.

como una prefiguración de Cristo³⁸². Hasta la Alta Edad Media y luego más tarde en la época moderna, se había recurrido con bastante profusión a hacer empleo de la antigua figura de Orfeo para representar el poder de la música³⁸³. La figura del Rey David parece recoger el testigo del personaje mitológico, funcionando simbólicamente para mostrar su naturaleza trascendente y su esencia divina. El arpa aparece pues como un medio espiritual y sagrado que posibilita la mediación entre la tierra (David y su arpa) y el más allá divino, tal y como señala el salmo 56 (8-9). Esto explicaría por qué en todas las imágenes que hemos localizado David no aparece como instrumentista, con excepción de las dos imágenes pertenecientes al traslado del arca de la Alianza (ficha 513), en cuyo caso se está siguiendo literalmente las sagradas Escrituras en donde se describe al rey David rodeado de músicos. Así, el arpa, según vamos avanzando en el tiempo, no precisa ser detallada (carece de cuerdas, elementos del marco o simplemente es insinuada mediante la representación de lo que vendría a ser la columna del instrumento). Desde un punto de vista organológico, la práctica totalidad de los ejemplares localizados, además de carecer en muchas ocasiones de elementos fundamentales para su ejecución, representan mal el lugar y la orientación en la que deberían ir las cuerdas, de tal modo que acústicamente sería inutilizable (ver, por ejemplo, fichas 457 y 465). Este instrumento “regio” no funciona únicamente como atributo simbólico, sino también como una forma ideal de la música de David que aspira a significar el silencio divino. Este tipo de ideas se ven potenciadas a partir del siglo XIV por la *devotio moderna*, que dotará de una mayor profundidad mística y teológica a esta *Praefigura Christi*, que se encuentra estrechamente asociada a la del Apocalipsis, el Juicio Final y los ángeles músicos. La *musica caelistis*, esto es, el nivel más alto al que debe aspirar todo buen cristiano es representada por la figura emblemática del rey David, funcionando su instrumento como elemento mediador, cuyos elementos (marco triangular o número de cuerdas) funcionan como mensajes teológicos o místicos. Por todo ello, el rey David no aparece nunca representado tañendo su instrumento (incluiríamos aquí los dos ejemplares que señalábamos más arriba de las ‘arpas-salterios’ en manos de reyes músicos), ya que el simple hecho de representar el arpa junto a él nos revela que estamos ante la encarnación del *musicus*, capaz de unir lo de aquí abajo con lo alto, los hombres con Dios. Esto justificaría que la mayor parte de las arpas representadas junto o en manos del rey David, carezcan de elementos fundamentales para su ejecución, que las cuerdas no se dispongan diagonalmente en dirección al resonador o que en ninguna de ellas sea tañida por este personaje. En este caso nos hallamos ante un tipo de representación que funciona como alegoría de la música, que siguiendo las teorías pitagóricas y platónicas que serían recogidas más tarde por los tratadistas medievales, no guarda relación con la música terrenal, sino que se alude a una música mucho más elevada e inaudible, la música

382 -Clouzot, Martine, *Images de Musiciens (1350-1500), Typologie, figurations et pratiques sociales*, Brepols, París, 2008, p.261.

383 -Segal, Charles, *Orpheus. The Myth of the Poet*, The Johns Hopkins University Press, Londres, 1989

*mundana*³⁸⁴. El arpa de David, por tanto, tenemos que ponerla en relación, contrariamente a lo que afirma Kathi Meyer-Baer, con la música de las esferas y los ángeles músicos³⁸⁵.

Por otra parte, nos encontramos con otras categorías de músicos que frente a los reyes o ancianos músicos parecen mostrarnos el reverso de la moneda, tanto por el tipo de personaje que tañe el instrumento como por la significación que de ellos se tenía a finales de la Edad Media y el Renacimiento. Así, por ejemplo, las figuras que representan animales músicos se presentan, a diferencia de los Reyes o Ancianos del Apocalipsis con toda suerte de instrumentos. En este sentido, los artistas parece que jugaron con cierta ambivalencia, al mostrarnos ciertos animales “tañendo” instrumentos que en modo alguno guardan relación con su fisonomía o incluso con el sonido que el propio animal podría emitir. En algunos casos no resulta fácil describir el tipo de animal de que se trata, evidenciándose que muchas de estas formas procedían de los Bestiarios, y más concretamente del Physiologus, que tanta difusión había tenido a lo largo de la Edad Media en occidente³⁸⁶. En otros, como en el caso del asno músico, hay que remontarse a la tradición literaria para observar que se le describe como un animal desprovisto de talentos musicales, idea que choca con el instrumento (por lo general un cordófono) con el que se nos muestra representado³⁸⁷. En nuestra colección se presenta tañendo un ‘arpa-salterio- (ficha 592, Vitoria-Gasteiz). Los fabulistas griegos y romanos describían al asno como animal perezoso y que se destacaba por su ignorancia. La intención por tanto de los artistas de mostrarlo tañendo un cordófono, era no solo la de provocar una tensión visual, sino que esta imagen conlleva también una idea que pretendían transmitir o simplemente emplearla como método nemotécnico y catequético. En otros casos, los artistas buscaron elementos que pudieran vincular al “intérprete” con el instrumento con el que se representa. Así, por ejemplo, la gaita es un instrumento que tanto desde un punto de vista acústico como morfológico (en cierto modo no deja de ser un “animal” provisto de patas), se presta para ser relacionado con ciertos animales. En este caso no parece que este tipo de vinculación sea debida al azar, sino que más bien guardan una evidente intencionalidad que se encuentra tanto en la historia natural como en la moral cristiana de la época. Para el clero, toda protuberancia, pelaje o grito salvaje, eran la prueba irrefutable de que aquella forma guardaba una estrecha relación con el mal, con lo diabólico³⁸⁸. En el caso del macho cabrío (ficha 597, Vitoria-Gasteiz) que, del mismo modo que en el ejemplo anterior aparece tañendo un ‘arpa-salterio’, es descrito como el animal del Sabat, así como que es el diablo quien habita en su interior. El hecho de que los animales aparezcan tañendo cordófonos resulta bastante controvertido ya que los artistas siguieron la línea apuntada ya en los textos sálmicos, a partir de la cual se atribuía una relación entre los instrumentos bajos con el cielo recordando así que su autor fue el “arpista” rey David, mientras que las sonoridades de los altos (trompetas, gaitas,

384 -Boèce, *De institutione musica libri quinque, accedit Geometria quae fertur Boetii*, ed. Gottfried Friedlein, Leipzig, 1867, réimp. Minerva, Fracfort, 1966, p. 178-187

385 -Meyer-Baer, Kathi, *Music of Spheres and the Dance of Death. Studies in musical iconology*, Princeton University Press, Princeton, 1970, p 103

386 -Zucker, Arnaud, *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, Jérôme Million, Grenoble, 2004.

387 -Esopo, *Fábulas de Esopo*, trad. Pedro Bádenas, Editorial Gredos, Madrid, 1985.

388 Voisenet, Jacques, *Bêtes et Hommes Dans le monde medieval. Le bestiaire des clercs du V au XII siècle*, Brepols, Turnhout, 2000

tambores, etc...) eran más propios del infierno. Además, los padres de la iglesia en sus exégesis a las Escrituras, apuntaban que el sonido de las cuerdas era más apropiado por su suavidad sonora para acompañar el canto, aparte de conferirles diversos sentidos alegóricos, simbólicos y místicos tanto desde el punto de vista acústico, así como a su organología y a los materiales con los que se confeccionaban³⁸⁹. Desde este punto de vista los animales que aparecen recogidos en nuestra colección, con excepción del asno y el macho cabrío (fichas 592 y 598), parecen seguir al pie de la letra estos criterios, ya que todos ellos se presentan tañendo instrumentos pertenecientes al grupo de los “altos”, concretamente ‘caracolas’, ‘cornetti’, ‘trompetas’, ‘tamboriles’ y ‘gaitas’. En nuestra colección el mayor número de representaciones de animales músicos se produce en el siglo XVI con más del 82 % (en los siglos XIV y XV no hemos localizado ningún ejemplar). En este sentido, en nuestro territorio observamos un cierto retraso iconográfico con respecto a otras latitudes y fundamentalmente poniéndolo en relación con otro tipo de medios, como es el caso de los libros miniados, en donde precisamente es a partir del siglo XIV cuando se produce una auténtica eclosión en lo que a la representación de estas figuras se refiere. A falta de otros estudios similares en latitudes geográficas próximas al marco de este trabajo, tenemos que entender este retraso como una prueba más del arcaísmo del País Vasco con respecto a ciertos modelos, así como a la aceptación de programas que provendrían del exterior o a través de otras fuentes plásticas. El origen de estas figuraciones se halla en factores de índole histórica con la organización de las órdenes mendicantes, franciscanas y dominicas que pretendieron renovar la predicación a los fieles y enseñarles a reconocer y recordar los pecados capitales personificándolos con animales³⁹⁰. Las razones que habían llevado a esta iconografía tan peculiar se encuentran en las fuentes de la cultura medieval: la Biblia. En efecto, ya en el Génesis, la imagen del hombre desde su creación se encontraba próxima a la de su creador, “*ad imaginem similitudinem nostram*” (Gen. 1, 26), y, a partir del pecado original el hombre se habría apartado de Dios, que era llamado en los medios monásticos como el “buen imaginario, el creador del “*Imago mundi*”. De este modo, los animales tañendo instrumentos “altos” ayudan a los fieles a reconocer los pecados de los hombres y a edificarles en la espiritualidad.

La misma finalidad didáctica y moral tenemos que atribuir a los personajes que hemos catalogado como seres monstruosos o híbridos. Así, las figuras de seres zoomorfos, monstruos, centauros, y demás asociaciones híbridas complejas (ver ficha 319, hombre-gallo en Laguardia/Biasteri), independientemente de la tipología instrumental con la que aparecen representados (aerófonos y cordófonos en su mayoría, predominando en todo caso los instrumentos altos) cumplen con esta finalidad catequética y moralizadora, de modo similar a como lo hacen los animales músicos.

Un caso especial dentro de este grupo lo conforman las sirenas, seres que, como los híbridos se encuentran en el límite entre lo humano y lo animal. En nuestra colección aparecen recogidos 8 ejemplares, cifra nada desdeñable dado el tipo de soporte en el que se han

389 -Gérol, Théodore, *Les Pères de l'Église et la musique*, Minhoff, Genève, 1973

390 -Vincent-Cassy, Mireille, *Les animaux et les péchés capitaux: de la symbolique à l'emblématique*, Picard, Paris, 1990, p. 121-123

localizado (escultura), así como que todas ellos aparecen tañendo algún instrumento musical. Por otro lado, también es reseñable que todas ellas, en contra de lo que se pudiera esperar, se han localizado en el interior de nuestro territorio (vertiente mediterránea). En el trabajo de campo se localizaron otros muchos ejemplares de estas figuras, pero que lamentablemente no fueron “capturados” fotográficamente por los motivos que ya explicamos en su momento y que además no se mostraban tañendo instrumentos musicales. Los ejemplares que se han incorporado a nuestro catálogo aparecen en su mayoría insuflando una ‘trompa, curva’ (71%) o una ‘caracola’ (20%). Se observa pues una clara tendencia a representar a este tipo de figuras con unas tipologías instrumentales muy concretas; aerófonos provistos de boquilla. El origen de estas figuraciones se halla en el canto XII de la *Odisea* de Homero, tema que se irá transmitiendo a lo largo de toda la Edad Media a través de Isidoro de Sevilla o Richard de Fournival que retomará esta antigua leyenda en su *Bestiario de Amor*³⁹¹. Sin embargo, a diferencia del texto de Homero, en estas dos nuevas fuentes literarias las sirenas ya no cantan sino que tañen toda suerte de instrumentos musicales (arpa, flauta, trompeta o el laúd). La ambivalencia de estos seres “acuáticos” hace que sean utilizados por las autoridades morales de la época para reprobar ciertos vicios y costumbres, de igual modo que todo lo que se relacionaba con la juglaresa o la danzarina (Salomé)³⁹². En la Edad Media las sirenas encarnan de forma inequívoca los vicios de la envidia, el orgullo y la lujuria. Esta imagen, del mismo modo que la de los seres híbridos tienen su base en el tema de la metamorfosis, que se hallaba muy presente durante todo el Renacimiento, dado que con su canto (iconográficamente con los sonidos que emiten con sus aerófonos) las sirenas tienen la capacidad de encantar a los hombres, de seducirlos y en consecuencia de transformar su percepción de la realidad y metamorfosearlos alterando sus sentidos y su razón³⁹³. El origen de estas figuraciones ambivalentes se halla en el texto Homérico, pasando así a formar parte del repertorio visual del arte clásico occidental, perviviendo dichas formas, tal y como acabamos de ver, hasta la Edad moderna. Lo que no está tan claro es si su función como encantadoras de los hombres a partir de su canto pudo haberse perpetuado en las representaciones que de ellas se hacen en el arte medieval y renacentista. Así, por ejemplo, en uno de los arcos frontales que forman parte del antiguo coro de la parroquia de San Juan Bautista de Laguardia / Biasteri, se conserva una sirena geminada que porta un peine y un espejo en sus manos y que se halla junto a una figura diabólica que percute un tamboril (ver ficha nº 314). En casos como el que aquí describimos, nos hallamos ante la problemática de hasta qué punto se puede considerar a ambas figuras como parte de una misma escena, disyuntiva que a lo largo de nuestro trabajo de investigación se ha producido en numerosas ocasiones. Como se puede observar en la lámina que adjuntamos a continuación, dicha figura parece que muestra sus labios entreabiertos, posiblemente siguiendo la idea ya formulada en la Antigüedad clásica, y reforzando la funcionalidad que tenían desde un punto de vista religioso, mostrando los pecados y

391 -Homero, *Odisea*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1993, pp. 220-233.

-Beer, Jeanette, *Beast of Love: Richard de Fournival's Bestiaire d'amour and the Response*, University of Toronto Press, Toronto, 2003.

392 -Mateo 14, 6-12

393 -Garin, Eugenio, *Moyen Âge et Renaissance*, Gallimard, París, 1987, p. 17-40

tentaciones que debía sortear el ser humano a lo largo de su vida. De este modo, la sirena estaría haciendo alusión al pecado de la vanidad y reforzando el de la lujuria que parece representar el monstruo itifálico que se halla en el arco contiguo.



Parroquia de San Juan Bautista. Laguardia/Biasteri (Álava)

Casualmente, en el óculo que se halla sobre la portada de la misma parroquia laguardiense, aparece representada otra sirena que, de modo similar a la anterior, también se representa con la boca abierta y sosteniendo un objeto que hasta el momento no hemos sido capaces de identificar con claridad; podría tratarse de un pez o de un tipo de cuerno o caracola cónica. Además, la figura muestra la cabeza cubierta con un tocado propio de la época en que se esculpió, en torno a finales del siglo XII o comienzos del XIII. En todo caso, lo que sí resulta llamativo es que en esta ocasión dicha figura se nos muestra junto con una gran diversidad de personajes, entre los que destacan los que se hallan más próximas a ella, como son un juglar haciendo una especie de contorsión y el músico que tañe una 'viola medieval' que hemos descrito en la ficha nº 313 del catálogo. En este caso, atendiendo al origen de estas formas, así como al tipo de escena en el que aparece enmarcada podríamos perfectamente haber incluido este espécimen dentro de nuestra colección, sin embargo, como decíamos anteriormente, este óculo está formado por una gran diversidad de figuras, entre las que también se encuentra un ángel apocalíptico. De todos modos, hemos preferido dejar aquí constancia de este tipo de figuraciones, dejando la o las interpretaciones a que pudieran dar lugar abiertas a estas u otras hipótesis de trabajo.



Sirena junto a juglar contorsionista en el óculo de la fachada
Sur de la Parroquia de San Juan Bautista de Laguardia/Biasteri

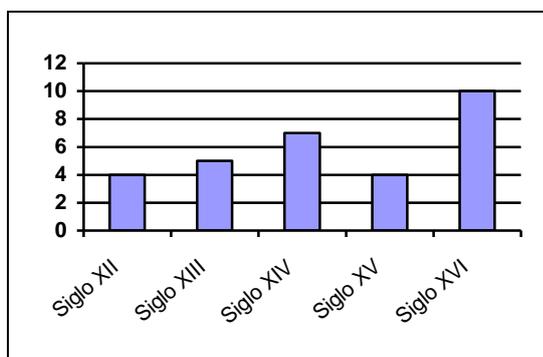
La iconografía de las sirenas y de los híbridos (véase la juglaresa o mujer salvaje de la ficha nº32 en Artziniega), traducen en última instancia las tensiones aristotélicas y neoplatónicas entre el cuerpo y el alma, pero reconociendo que el hombre, que es poseedor de la naturaleza divina, puede a través de su alma dominar y transformar la materia³⁹⁴. Estas figuraciones tienen su origen en el Mito de Er que relata Platón en *La República*, quien al describir las constelaciones señala: “sobre lo alto de cada círculo se halla una sirena que se vuelve hacia él haciéndole escuchar un solo sonido, una sola nota; y estas ocho notas configuran una sola armonía”³⁹⁵. De este modo, parece evidente que la iconografía de los híbridos y de las sirenas cumplen una función mediadora entre el mundo terrenal y el más allá.

La música terrenal tiene su reflejo en las figuras de los músicos, que en principio serían las representaciones que podrían aportarnos datos de interés desde un punto de vista organológico. Sin embargo, no resulta fácil a partir de los ejemplares que hemos incorporado a nuestra colección, discernir cuáles de ellos son juglares, músicos itinerantes, ministriles o músicos asalariados. Por ello, a la hora de catalogar muchos de ellos aparecen incluidos en la categoría de “músico”, dada la dificultad de precisar con mayor detalle. En algunas ocasiones y, fundamentalmente a partir de la escena en la que se ubican, sí que ha sido posible indicar si se trataba de un juglar o de músicos ambulantes. En otras, ha sido la vestimenta o la actitud en la que se muestra lo que nos ha evidenciado que nos encontrábamos ante la representación de este tipo de músicos. En términos generales podemos observar cómo estas figuras se suelen presentar de forma aislada y por lo general tañendo un instrumento fácilmente transportable y

394 -Chastel, André, *Marsile Ficin et l'art*, Croz, Genève, 1996

395 -Platón, *La República*, Biblioteca Clásica Offsetgrama, Buenos Aires, 1978, p.393.

que desde un punto de vista acústico e incluso visual, pudiera servir de reclamo para ganarse unas monedas. En nuestra colección se destaca porcentualmente la figura de los juglares o músicos ambulantes que se presentan tañendo una 'viola medieval o renacentista' (casi el 40 %), seguido de 'rabeles', 'laúdes', 'guitarras, medievales' y 'flautas'. Así pues, es reseñable que los juglares que se han localizado en nuestro territorio se representen con un instrumental muy restringido y muy específico, así como que en la mayoría de los casos aparezcan tocando en solitario. La 'viola', 'rabel' o 'laúd' son evidentemente instrumentos delicados pero fáciles de transportar y, aunque de sonoridad delicada para ser tocados al aire libre, son instrumentos que acompañan perfectamente el canto o los recitados. Esta tendencia tan acusada podría guardar algún tipo de correspondencia con la música que se practicaba en aquella época o hacer referencia a temas o ideas que se pretendían transmitir a través de las obras de arte. La presencia de estos personajes, lejos de ir disminuyendo con el discurrir de los siglos, mantiene una línea ascendente que, nuevamente de forma un tanto incomprensible, tal y como se puede apreciar en el siguiente gráfico, vuelve a quebrarse en el siglo XV.



El origen de estos personajes, como es sabido, se remonta a la antigüedad, donde los histriones, mimos, poetas, músicos, cantantes, acróbatas y prestidigitadores ejercían sus habilidades prácticamente en todos los ámbitos sociales. Entre los siglos XI y XIII será una figura recurrente en la literatura épica y en la música trovadoresca³⁹⁶. Sin embargo, con el paso del tiempo, y a pesar de que socialmente serán cada vez peor vistos, no desaparecerán, tal y como lo confirma nuestra colección, de las fuentes literarias y de las imágenes incluso bien entrado el siglo XVI. No obstante, desde finales de la Edad Media, serán clasificados como personajes "marginales" de la realidad social, fundamentalmente debido a las acusaciones que hacia ellos lanzarán de forma reiterada los moralistas y predicadores. En esta época el trabajo era considerado como un instrumento de penitencia para obtener la vida eterna, hasta tal punto que esta sacralización del trabajo hace que se vuelva en contra de los que pretendían vivir como parásitos a costa de los demás³⁹⁷. Es por ello y, sobre a todo a partir del discurso de los predicadores, que los juglares o músicos ambulantes serán estigmatizados a causa del peligro que acarrearán como elemento desestabilizador y pervertidor de la sociedad. Para la iglesia no cabe la menor duda de que los juglares emplean los mismos artificios que las prostitutas, ya

396 -Aurell, Martin, *La Vielle et l'Épée. Troubadours et politique en Provence au XIII siècle*, Aubier, Paris, 1989

397 -Martin, Hervé, *Le métier de prédicateur en France septentrionale à la fin du Moyen Âge (1350-1520)*, Le Cerf, Paris, 1988, p. 465

que ganan el dinero haciendo contorsiones (ver el “juglar danzante” de la ficha nº 421 en Ondategui o las juglaresas de las fichas 556 y 559 de Vitoria-Gasteiz), vendiendo su cuerpo a cambio de placeres efímeros y sensuales. Los autores de estos sermones incendiarios tomaron al pie de la letra las palabras de San Agustín para condenar estas prácticas: “cuando las prostitutas y los histriones y no importe cuáles otros que hacen profesión de su desenfreno en público...”³⁹⁸. No sólo la Iglesia condenó explícitamente las prácticas de los músicos ambulantes, sino que también la jurisdicción de ciertas ciudades europeas llegó a estigmatizar la figura del juglar, haciendo hincapié en el carácter marginal de su estatus, de modo similar a lo que hará con los judíos, debido a su inclinación a ganarse la vida realizando transacciones económicas que eran contrarias al dogma cristiano. Es significativo que ya en el Derecho Romano, el *mimus* ocupaba un lugar inferior y era considerado como un hombre deshonesto. Así, en las fechas en las que se enmarca nuestro trabajo, podemos observar cómo el estatus social del músico (músico itinerante o juglar), tanto para la iglesia como para el poder civil, seguía este mismo criterio y, si cabe, acentuándose a partir del siglo XIV, cuando estas personas sirven como modelos para señalar ciertos vicios y pecados por parte de los teólogos y predicadores.

Cuestión aparte surge cuando observamos las representaciones de músicos asalariados, pertenecientes a las capillas catedralicias o como músicos municipales. Desde un punto de vista iconográfico no resulta fácil poder discernir a qué categoría de músico nos estamos refiriendo. Sin embargo y, a diferencia de los juglares, se presentan con vestimentas apropiadas y del gusto de la época, y se representan en muy diversas escenas que, en principio, no tienen ninguna connotación negativa. Por otro lado, y atendiendo al lugar en el que aparecen, del mismo modo que ocurre en los libros miniados, no se hallan en los “marginalia” de las obras en las que los que se localizan, sino que aparecen en lugares más o menos destacados de las portadas o retablos. Estos personajes están manifestando en cierto modo la música del poder, en este caso del poder civil, que es en definitiva para el que prestan sus servicios en aras del mantenimiento social y del bien común. En este grupo tenemos que incluir también todos aquellos personajes que ya señalamos en su momento que intervienen presidiendo la escena del Calvario insuflando por lo general un aerófono del grupo de las “trompetas”. Este tipo de imágenes no hacen sino remarcarnos la importancia que tuvieron este tipo de instrumentos en la sociedad medieval y renacentista para todo tipo de actos de justicia, en los que ya fuera condenado el reo a la picota o a muerte, se hacían sonar instrumentos altos, perfectamente adaptados para ser tocados al aire libre, y dando la solemnidad necesaria para este tipo de eventos. Las “trompetas”, del mismo modo que las campanas, no sólo tienen el cometido de marcar las distintas fases del día, sino que actúan como símbolos del poder político y económico de las poblaciones, informando de si estaban en peligro, toques de defensa, incendios, destierros, condenas y un largo etcétera. Es por ello que los requisitos para acceder a este cargo eran muy estrictos, exigiendo en todo momento que el instrumentista

398 -Agustín, San, De FIDE et operibus, Cap. XVIII

poseyera muy buena vista³⁹⁹. Con todos estos cometidos es lógico pensar que en estas fechas las “trompetas” se convirtieran en la representación visual y sonora de las villas⁴⁰⁰. El papel predominante que adquirieron los instrumentistas de estos aerófonos hizo que en las fuentes escritas en las que aparecen consignados se hace mención a su instrumento, así en los documentos de la Cancillería Navarra se menciona expresamente que el rey Luis I en 1320 tenía en su corte: “dos trompadotes, un músico para los naçaires y otro para el salterio”⁴⁰¹. Del mismo modo que bajo el reinado de Carlos el Noble, se consigna en el Archivo General de la Sección de Comptos de Navarra el pago que se hizo el 15 de diciembre de 1422 a “Launner el trompeta, y a Solet y Guillem, menestros, reconocen que han recibido 3 escudos de oro”. De igual modo, y más cercano a los límites territoriales de este trabajo, en la corte navarra de Carlos el Noble, queda recogido en el Archivo General de la Sección de Comptos de Navarra el pago que se hizo el 15 de diciembre de 1422 a “Lanner el trompeta, y a Solet y Guillem de Lanz, menestros, reconocen que han recibido 3 escudos de oro”⁴⁰². Se observa del extracto de este documento que, incluso entre el mundo de los músicos asalariados, los ministriles, había notables diferencias, siendo mejor reconocidos social y económicamente los tañedores de “trompetas”. Además, es preciso recordar, que la “trompeta” está estrechamente ligada a la nobleza, incluyendo en ella a las distintas familias reales. Así, la Cancillería Navarra no sólo alude a las “trompetas” de la casa real, sino también a las de las familias de la nobleza: “el trompeta del vizconde de Castebón, el del duque de Bourbon, el de Don Diego López de Zúñiga...”⁴⁰³. Los ministriles de “trompeta” gozaron de una condición privilegiada en relación a sus compañeros de profesión⁴⁰⁴.

En nuestra colección se comprueba este predominio de los músicos trompeteros que suponen el 35% del total estudiado, seguido por los músicos de ‘viola medieval’ y ‘guitarra’ con el 12%. El resto del instrumentario en manos de los ministriles es, como se puede apreciar en el gráfico adjunto bastante diverso, observándose además del alto porcentaje del grupo de las trompetas, cómo más del 50% restante pertenece al grupo de instrumentos bajos, esto es, adecuados para su ejecución en espacios cerrados.

399 -Bowles, Edmund, Addison, “La hiérarchie des instruments de musique Dans l’Europe féodale”, *Revue de Musicologie*, 42, (1958), pp. 155-169

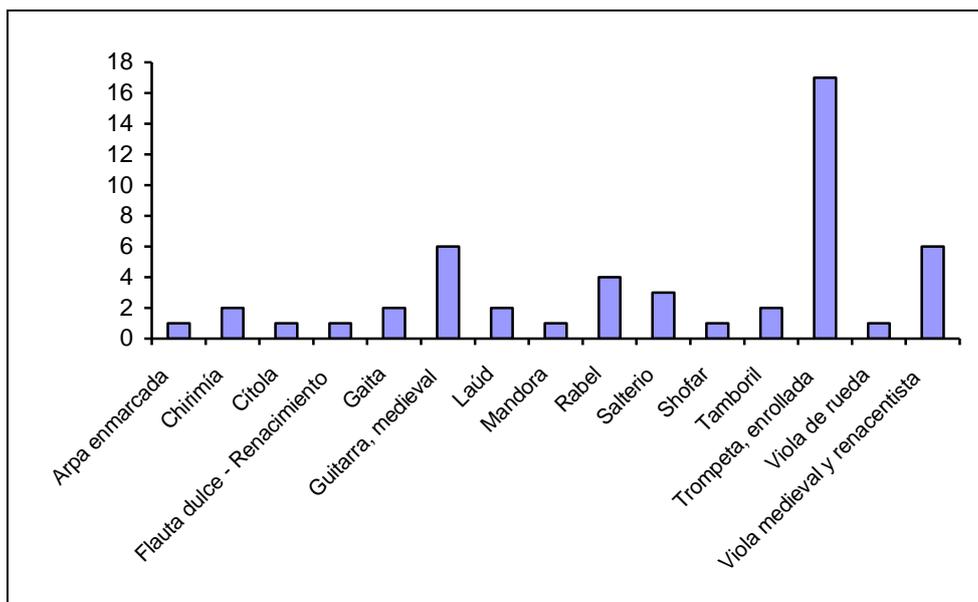
400 -Alazard, Florence, *Art vocal-art de gouverner. La musique, le Prince et la cité dans l’Italie du XVI siècle*, coll. “Építome musical”, Brepols, Turnhout, 2002

401 -Arana Martija, José Antonio, *Música Vasca*, Caja de Ahorros Vizcaína, Editorial Ellacuría, Bilbao, 1987

402 -Anglés, Higinio, *Historia de la Música Medieval en Navarra*, Diputación Foral de Navarra - Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1970, p 72.

403 -Fernández-Ladreda, Clara, “Iconografía musical de la Catedral de Pamplona”, *Música en la Catedral de Pamplona*, 4, Capilla de Música, (1985), pp. 5- 34.

404 -Bowles, Edmund Addison, “Haut and bas: the grouping of musical instruments in the middle ages”, *Musica Disciplina*, 8 (1954), pp. 115-139.



Las escenas en que se representan pertenecen en más del 45% al Camino del Calvario, destacando también las del Prendimiento, la Glorificación de la Virgen o la Trinidad, además de las que hemos catalogado expresamente como escenas de músicos. En efecto, tal y como hemos venido señalando, se produce una asociación entre la música relacionada con el poder (tanto civil como religioso) y este tipo de instrumentistas que, en definitiva, no son más que su manifestación visual y sonora.

Por otro lado, y, atendiendo a la historia de los instrumentos musicales occidentales, sabemos que a partir del siglo XIV y sobre todo en el siglo XV, era costumbre tocar los instrumentos en grupos; los altos, en el que se incluían el grupo de las “trompetas”, chirimías, y gaitas, y los bajos, que solía estar compuesto por arpas, laúdes, violas órganos portativos o flautas. El primer grupo como hemos venido significando era el más adecuado para su intervención en actos que se desarrollaban en el exterior y el segundo para la música de interior. A partir del siglo XVI, y como influencia de la música vocal, en la que se produjo una ampliación del registro vocal polifónico incluyendo la zona del bajo. Los grupos instrumentales homogéneos siguen el modelo de clasificación de la polifonía vocal. Así, se produjo una agrupación de instrumentos musicales pertenecientes a la misma tipología en función de su tamaño. Este tipo de agrupaciones llegaron a estandarizarse hasta tal punto que en Inglaterra se denominaron como *whole consort*, diferenciándose así de las agrupaciones formadas por diferentes registros tímbricos (*broken consort*)⁴⁰⁵. Además, en la península ibérica, se han conservado varias colecciones instrumentales de lo que hemos denominado como “whole consort” que datan de los siglos XV y XVI⁴⁰⁶. Por otro lado, también sabemos por diversas fuentes documentales que estas agrupaciones que podrían sustituir perfectamente a las voces dentro de la capilla musical estuvieron vigentes hasta fechas bastante posteriores a las que se

405 -Remnant, Mary, *Historia de los instrumentos musicales*, Ma non troppo, Barcelona, 2002, p. 214.

406 -Escalas, Romá; Gibiat, Vicent; Barjau, Anna, "La colección de instrumentos renacentistas de la Catedral de Salamanca: estudio organológico multidisciplinar", *Revista de Musicología*, 22/1 (1999), pp. 50-90.

dedica esta investigación⁴⁰⁷. Sin embargo, un estudio pormenorizado a partir de los datos que nos ofrece nuestro catálogo nos muestra que las agrupaciones formadas por instrumentos pertenecientes a la misma familia y con diferente tamaño no se hallan presentes desde un punto de vista iconográfico, del mismo modo que tampoco nos han llegado fuentes documentales en las que se haga mención expresa al uso de estas combinaciones tímbricas en el marco cronológico y geográfico escogido. No obstante, esta ausencia de datos (y de ejemplares conservados) no guarda correlación con lo que se produce en otras capillas catedralicias de nuestro entorno, como es el caso de la de Pamplona o de las pertenecientes a la corona de Aragón o del reino de Castilla⁴⁰⁸. En todas ellas, tal y como se produce en las principales catedrales europeas, el coro aparece acompañado en la mayor parte de las ocasiones del órgano, pero también se hace referencia a otro tipo de instrumentos: chirimía, arpa, flautas, guitarra, bajones, orlos, cornetti, etcétera. Sin embargo, en muchos de los documentos conservados, en los archivos de *comptos* aparecen consignadas las cantidades que se pagaban a los “ministriles”, sin hacer mención expresa del tipo de instrumento que tañían, por lo que es más que posible que esta práctica se pudiera haberse dado en algunas de las capillas de nuestro territorio. En el archivo del Santuario de Aránzazu (Gipuzkoa), aunque un tanto posterior a la cronología de nuestro estudio, se hace mención expresa de los miembros que formaban parte de su capilla musical, citando entre otros el empleo de un *clavecín, un manecordio y un bajón* en 1637⁴⁰⁹. En fechas posteriores (segunda mitad del siglo XVII) se observa un aumento de esta plantilla instrumental, así como de una mayor diversidad tímbricas: *cornetto, violon, baxon, baxoncillo, tres chirimías, una harpa, una guitarra y un clavicordio*⁴¹⁰. Esta diferenciación terminológica entre baxon y baxoncillo así como que el número de chirimías fuese ampliado de una a tres, podría inducirnos a pensar que en efecto en nuestro territorio también fueron empleados agrupaciones de la misma familia instrumental con diferentes tamaños en relación con las tesituras principales de la voz humana. Sin embargo, en nuestra colección, no hemos encontrado ninguna representación de estos tipos de conjuntos instrumentales, sino que, por el contrario, observamos una gran diversidad tímbrica en aquellos casos en los que hemos localizado algún tipo de ejemplar iconográfico-musical en asociación con otros instrumentos musicales. En este sentido cabe preguntarnos si nuevamente los artistas no tendrían la intención de plasmar fielmente una práctica habitual en los ámbitos eclesiásticos, sino que, por el contrario, su objetivo pudiera haber sido el mostrar una gran

407 -Pérez Prieto, Mariano, “La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el período 1700-1750. I: historia y estructura (empleos, voces e instrumentos)”, *Salamanca. Revista de Estudios*, 30/7 (1997), pp. 159-173.

408 -Calahorra Martínez, Pedro, *Historia de la música en Aragón*, Editorial Librería General, Zaragoza, 1977.

-Labeaga Mendiola, Juan Cruz, “Capillas de música en las parroquias de Santa María, Santiago y Salvador de Sangüesa (Navarra)” *Musiker, Cuadernos de Música*, 13, (2002), pp. 101-121.

-Goñi Gaztambide, Jose, “La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona”, *Música en la Catedral de Pamplona*, 2, Capilla de Música, (1983).

-Kreitner, Kenneth, “Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600”, *Early Music*, 20 (1992), pp. 532-546.

409 -Bagüés, Jon, *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián, 1979, pp. 26-27.

410 -Bagüés, Jon, *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián, 1979, p. 26.

diversidad instrumental que no tendría por qué guardar relación con la práctica musical de la época.

Si estudiamos la colección iconográfica del País Vasco atendiendo a las principales asociaciones instrumentales podemos observar cómo un significativo porcentaje de los ejemplares aparecen en solitario. Concretamente el 38,5% del material catalogado lo hace aisladamente, destacando entre ellos el alto número del grupo de las “trompetas” (48 ítems), el grupo de las “campanas” (46 ítems), el ‘arpa enmarcada’ (21) y la ‘gaita’ (15). En la mayor parte de los casos esta presencia aislada del instrumento guarda una estrecha relación con el tipo de escena o de personaje junto al que aparece representado. Así, por ejemplo, los primeros son explicables porque suele ser un soldado o miembro perteneciente del cortejo del camino del calvario quien lo preside y va anunciado el acto que se está ejecutando. El hecho de que un gran número de ‘arpas enmarcadas’ aparezcan en solitario viene justificado por la cantidad de imágenes que hemos localizado del Rey David. Y, por último, el grupo de las campanas, como ya hemos señalado anteriormente, aparece representado en un gran número acompañado de los padres o doctores de la iglesia, funcionando más como emblema que como instrumento musical. El resto, si bien es un grupo bastante diversificado, no presenta cantidades tan elevadas como los que acabamos de mencionar.

Los instrumentos que aparecen acompañados de otros elementos musicales suman la práctica totalidad de las tipologías que hemos localizado (66 instrumentos musicales, incluidos los instrumentos fantásticos, voz humana y los no identificables). Esto es, a partir de nuestra colección iconográfica, se desprende que los instrumentos musicales representados eran tañidos en combinación o junto con otros. A la hora de estudiar posibles tendencias generales que pudieran producirse en este tipo de asociaciones tímbricas se observa que no parece que exista un patrón por el que podamos asociar de forma inequívoca un determinado instrumento o tipología instrumental con otro. Sin embargo, y de forma general, se puede observar cómo hay ciertos instrumentos que aparecen representados en un porcentaje significativo junto con otros. Es el caso del grupo que venimos denominando de las “trompetas” en donde en un número bastante elevado aparecen casi siempre junto con otros elementos musicales de su misma categoría, esto es, trompas y trompetas, además de campanas enyugadas. También se puede comprobar cómo parece existir algún tipo de vinculación entre la representación de los ‘tamboriles’ y el grupo de las “trompetas” (en este caso la mayoría corresponde con escenas heráldicas). Estos datos resultan muy interesantes, dado que parece existir una cierta correspondencia entre los instrumentos altos (los de mayor intensidad sonora). Por el lado opuesto nos encontramos con asociaciones que se repiten con cierta frecuencia, como es el caso de la ‘viola medieval o renacentista’ que aparece representada en un alto porcentaje junto a ‘salterios’, ‘órganos portativos’, ‘laúdes’, ‘arpas’, ‘mandoras’, y ‘flautas’. De igual modo sucede con el ‘rabel’ que se representa en la mayoría de las ocasiones junto con ‘mandoras’, ‘arpas’ y ‘salterios’. Es decir, parece existir una cierta tendencia general a representar ciertos instrumentos con ciertas tipologías instrumentales, en el caso del grupo de las “trompetas” y de los “tamboriles” con instrumentos “altos”, y en el caso de las ‘violas medievales o renacentistas’

y los 'rabeles' con instrumentos "bajos". Pero, tenemos que advertir que éstos cuatro instrumentos vendrían a conformar la excepción, ya que en el catálogo se puede apreciar cómo los instrumentos tienden a asociarse con total libertad y, dependiendo de la escena en la que aparezcan, se produce una tendencia hacia la acumulación instrumental, en donde lo que parece ponerse de manifiesto es que se pretendía mostrar el mayor instrumentalario posible. Así pues, podemos concluir que, salvo raras excepciones, no se reproducen en la iconografía musical del País Vasco esas agrupaciones instrumentales que conocemos a través de la historia de los instrumentos. En este caso, como en ocasiones anteriores, tenemos que preguntarnos si estas representaciones de "agrupaciones instrumentales" guardaban algún tipo de correspondencia con la práctica habitual de la música en el País Vasco, o si por el contrario nos hallamos ante conveniencias que obedecían a criterios artísticos antes que musicales. Algunos autores han tratado de justificar esta cuestión argumentando desde criterios exclusivamente iconográfico-musicales que los instrumentos no se agrupaban en familias de timbre homogéneo, sino que por el contrario se buscaban sonoridades contrastantes⁴¹¹. Esta discordancia entre las "agrupaciones instrumentales" y lo que sería esperable a partir de las fuentes documentales escritas, hace que se tenga que considerar la influencia de factores extraorganológicos en el repertorio de esta colección, de tal modo que la iconografía musical parece seguir directrices visuales y no relacionadas con la actividad musical en el marco cronológico estudiado.

Anteriormente ya hicimos una breve alusión a la ausencia de representaciones de instrumentos de los que hay sin embargo constancia de su uso en las fechas en que se enmarca este estudio, como es el caso del 'clave'. La ausencia de este instrumento puede venir debida a que durante los siglos XV y XVI, el ámbito en el que se empleaba estaba próximo a los círculos de poder y que muy posiblemente nuestro territorio, alejado de los centros aristocráticos muy bien pudo no haber conocido dicho instrumento o haber sido empleado como instrumento didáctico en ciertas órdenes conventuales. Sin embargo, a partir del estudio de nuestra colección, llama la atención la ausencia de otros instrumentos musicales de los que a partir de otras fuentes documentales tenemos constancia que eran usados de forma habitual en el País Vasco. Así, por ejemplo, llama poderosamente la atención, el hecho de que no hallamos localizado ninguna representación del 'gran órgano', mientras que sí han sido catalogados 'órganos portativos' hasta el siglo XV y 'órganos positivos' hasta finales del siglo XVI. En el siglo XIV el órgano ya aumentó considerablemente su tamaño y empezó a ser emplazado en una tribuna a considerable altura en el interior de los edificios religiosos⁴¹². Este instrumento fue sin duda uno de los que más avances desde el punto de vista técnico alcanzó entre los siglos XV y XVI, aumentando el número de teclados e incorporando diversos registros tímbricos que guardaban relación con gran parte del instrumentalario que se empleaba en esta época: flautado, gemshorn, chirimía, cornetto, orlo, bajón, e incluso instrumentos de percusión

411 -Lacasta Serrano, Jesús, "Los ángeles músicos de la Capilla Gótica de San Victorián", *Nassare, Revista Aragonesa de Musicología* 8/2, (1992), pp. 109-156.

412 -Braun, Joachim, "The Iconography of the Organ: Change in Jewish Thought and Musical Life", *Music in Art* 38/1-2 (2003) pp. 55-69.

que permitían obtener grandes efectos sonoros⁴¹³. Esta ausencia del instrumento podría llevarnos a pensar en un primer momento que el empleo del gran órgano se produjo en el País Vasco con mayor retraso con respecto a otras zonas geográficamente próximas. Sin embargo, aparece documentada la existencia de este instrumento en la localidad de Valmaseda (Bizkaia) en la fecha de 1528, cuando nos señala que “había en esta villa órgano y organista”⁴¹⁴. Evidentemente, nos hallamos ante un instrumento que suponía un alto coste para las arcas de las parroquias y sus feligreses, por lo que las partidas presupuestarias dedicadas tanto a la contratación del organero, así como los gastos del organista o su mantenimiento son fuentes de información de primera mano que nos permiten conocer a lo largo del tiempo los avatares de estos instrumentos musicales. De su presencia en el País Vasco en las fechas en las que se enmarca esta investigación no nos cabe la menor duda a tenor de las numerosas fuentes escritas que nos han llegado⁴¹⁵. Sin embargo, su ausencia en las diversas representaciones plásticas de este período, nos llevan una vez más a tener que diferenciar que en muchos casos la iconografía musical y la música práctica no tienen por qué guardar necesariamente correspondencia entre sí. La ausencia de la representación de este instrumento tan emblemático para la Iglesia puede deberse a varios factores, que en definitiva tienen que ver más con cuestiones de índole artística que a razones de tipo ideológico. Posiblemente, dado su gran tamaño, así como que la mayor parte de edificios religiosos contaba con este instrumento, haría inviable por una parte, e innecesario por otra, su representación plástica. Además, tal y como señalamos en su día en la Lista de Instrumentos de Música Occidentales, pertenecen a esta categoría todos aquellos órganos en los que se pueden combinar tubos de lengüeta y flautados, pero dado que resulta prácticamente imposible reconocerlos a partir de una representación visual, se reserva esta categoría para todos aquellos que no sean de regalía, portativos o positivos⁴¹⁶.

Por otra parte, resulta destacable la escasa presencia de idiófonos en nuestra colección, excepción hecha de las campanas a las que nos referíamos anteriormente, máxime si tenemos en cuenta que es precisamente a esta tipología a la que pertenecen una mayor variedad tipológica no solo en Occidente sino en cualquier escala que tomemos a nivel universal. Sin embargo, y desde un punto de vista iconográfico, es muy llamativa la ausencia de los grupos de campanas o carillones, que generalmente en manos del rey David, aluden a la música especulativa, a la alegoría de la música. En otras latitudes de Occidente, los juegos de campanas, que por su sonoridad delicada pertenecían al grupo de los instrumentos bajos, su función es abundantemente representada debido a que es especialmente a partir del siglo XIV cuando se abandona el uso del monocordio, jugando un importante papel en el aprendizaje de la música o como acompañante del canto en las escuelas monásticas, catedrales,

413 -Owen, Barbara; Williams, Peter, “Organ”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, 18, London: Macmillan; New York: Grove’s Dictionaries, 2001, pp. 580-593.

414 -Martín de los Heros, José Francisco, *Historia de Valmaseda*, Imp. Echeguren y Zulaica, Bilbao, 1926, p. 394.

415 -Santos de la Iglesia Ugarte, José, *Catálogo histórico documental de los órganos de Álava*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1997.

-Salaberria Salaberria, Miguel, “Catálogo de órganos”, *Bizkaiko Organuak. Organos de Bizkaia*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1992.

416 -Ford, Terence, *Lista de instrumentos de música occidentales. Anotada desde un punto de vista iconográfico*, traducción y adaptación de Koldo Ríos Álvaro, Cuadernos de Documentación Musical, AEDOM, Madrid, 1999, p. 48-49.

universidades o en las cortes⁴¹⁷. Es por ello llamativa la ausencia de estos grupos en el País Vasco. En este caso, y ante la ausencia de otros trabajos de similares características al que aquí se presenta, no podemos asegurar si nos hallamos ante una excepcionalidad o si bien, por el contrario, y a diferencia de lo que ocurre en otras latitudes occidentales, su representación en la Península Ibérica no fue tomada en consideración por causas que se escapan a nuestra comprensión. Concluir a partir de su ausencia que este instrumento no fue empleado en medios monásticos o ni tan siquiera conocido en la época medieval y renacentista en nuestro territorio (y zonas geográficas limítrofes), resulta desde un punto de vista de la música práctica excesivamente aventurado, más aún si, como venimos observando, la iconografía musical no siempre nos ofrece una visión tan fidedigna de la realidad musical de épocas pasadas, tal y como ingenuamente se planteó a partir de los años setenta.

Así, los instrumentos más destacables de los que no hemos localizado ninguna representación en nuestro territorio, con relación a las fechas y a la zona geográfica en que se enmarca este estudio son: el 'gran órgano', el 'clave', el 'virginal', y la 'lira da braccio'. El resto, tal y como se ha podido observar a lo largo de este trabajo, aparecen en mayor o en menor medida en las artes visuales del País Vasco, por lo que podemos adelantar que el instrumental recogido es muy amplio para tratarse de una zona geográfica tan específica.

En definitiva, tal y como se ha venido explicando, del estudio de nuestra colección y, desde un punto de vista organológico, se desprende que la iconografía musical no sólo puede resultar una herramienta de inestimable ayuda para el estudio morfológico de instrumentos de los que no nos han llegado más que referencias escritas, sino que, además, adoptando perspectivas diferentes, podemos conocer otros aspectos de gran relevancia para el estudio de la música. Así, hemos comprobado cómo a pesar de la heterogeneidad del material con el que estamos trabajando, se producen una serie de constantes que nos ofrecen un mapa sonoro de la música del País Vasco entre los siglos XII-XVI que difiere en gran medida de lo que hasta ahora se conocía. Las tendencias generales que nos ofrecen las diversas tipologías instrumentales a lo largo de los siglos parecen concordar en gran medida con la historia de los instrumentos en Occidente, mostrándonos un mapa sonoro en el que predominan, según vamos avanzando en el tiempo, los aerófonos de boquilla y en los que nos encontramos además con una mayor diversidad instrumental en la familia de los cordófonos. También se observa una clara distinción entre los instrumentos "altos" y los instrumentos "bajos", división que se ve acentuada en función de la escena en la que aparezcan representados o atendiendo a la tipología del personaje que los tañe. Por otra parte, queda patente la asignación de ciertas tipologías instrumentales con los estamentos en los que se hallaba estructurada la sociedad en las fechas en las que se enmarca este estudio, e incluso, la función que tiene la representación de algunos instrumentos que acaban por representar o funcionar como emblemas sonoros de ciertas clases sociales. En otras ocasiones hemos observado cómo ciertos instrumentos hacen alusión a determinadas ideas que poco o nada tienen que ver con la música práctica del

417 -Waesberghe, Joseph Smits Van, *Misikerziehung: Lehre und Theorie des Musik im Mittelalter*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1969

momento. También hemos podido comprobar cómo la vinculación que se produce entre la representación de ciertos instrumentos y la escena en la que aparecen, nos ofrece información de interés desde el punto de vista de la práctica instrumental, al observarse cómo en aquellas escenas que se desarrollan al aire libre suelen representarse instrumentos de gran potencia sonora, reservándose los “bajos” para lugares cerrados o escenas que entrañan mayor intimismo. De igual modo y, relacionado con lo anterior, la aparición de “instrumentos silenciados”, esto es, de instrumentos que aparecen en manos de los músicos, pero sin hacer ademán de tañerlos, es congruente con el tipo de escena que se representa. En consonancia con la historia de los instrumentos también se aprecia en nuestro trabajo el cambio de consideración social que, como la ‘gaita’, tuvo con el paso de los siglos. Un aspecto de gran relevancia es la información que nos aporta la iconografía musical en el País Vasco para observar la consideración social que tenían los músicos entre los siglos XII-XVI, tanto por los instrumentos con los que aparecen representados, las escenas en las que se hallan o la vestimenta con la que se presentan. Así, tal y como hemos detallado, la presencia de animales músicos, monstruos, sirenas, juglares o ministriles, no es mostrada al azar o como mero ornamento, sino que están cargados de una significación mucho más amplia, evidenciando en última instancia el rol que jugaban los instrumentistas en la Edad Media y renacentista. Por último, la no representación de asociaciones instrumentales claramente definidas parece mostrar una cierta discordancia con respecto a lo que nos ofrecen los estudios organológicos, si bien, tal y como hemos señalado, se aprecia que un número considerable de instrumentos aparecen en solitario, mientras que los que aparecen en grupo suelen tender a hacerlo atendiendo a su intensidad sonora; los instrumentos altos o de boquilla suelen presentarse con otros de naturaleza similar, mientras que los bajos tienden a aparecer representados con otros de su misma tipología.

Finalmente, tenemos que destacar que este trabajo es en en cierto modo la consecuencia de la línea de investigación que se creó en 1971 con el *Répertoire International d’Iconographie Musicale* (RIdIM), que tenía como objetivo confeccionar un catálogo de todas las fuentes iconográfico-musicales. En esta misma línea se encuentran trabajos publicados en España como los de Sopeña y Gallego sobre la Música en el Museo del Prado, los de Calahorra y Lacasta sobre el románico aragonés o el de Jordi Ballester en torno los cordófonos representados en pinturas sobre tabla en el reino de Aragón. A diferencia de estos estudios, nuestro trabajo tiene como valor añadido, el hecho de que el marco cronológico escogido sobrepasa el período medieval, que es en el que se centran la mayor parte de los estudios que hasta la fecha se han venido publicando, ofreciendo así una perspectiva mucho más amplia que posibilita además el estudio en torno a la evolución, desarrollo o pervivencia de determinadas tipologías instrumentales. Además, la principal aportación de este trabajo que es el material gráfico recopilado y su catalogación mediante el sistema catalográfico explicado en su momento, podrá ser de gran utilidad para futuras investigaciones. Sin embargo, siguiendo a Panofsky, si bien la parte central de nuestra tesis ha consistido en la elaboración del catálogo de iconografía musical en el País Vasco, tratando de identificarlos así como describirlos

morfológicamente de la forma más exhaustiva posible, también hemos pretendido traspasar el estadio pre-iconográfico, ubicando esas imágenes dentro del contexto y, fundamentalmente, considerar en todo momento que nos hallamos ante una obra de arte, que viene fijada por sus propios códigos y convenciones que, en muchas ocasiones, tienen poco o nada que ver con la realidad musical de la época⁴¹⁸.

En líneas generales, tenemos que concluir que el repertorio de nuestra colección está confeccionado a partir de obras de arte y, en consecuencia, no es sino el resultado del trabajo de un artista que se mueve guiado por una serie de estímulos o condicionantes que, en definitiva, no hace sino plasmar aquello que más le conviene para capturar la esencia de las cosas. Parafraseando a Tilman Seebas “tenemos que aprender a ver lo que ellos querían que viésemos y no lo que nosotros queremos ver”⁴¹⁹.

Por último, destacar el descubrimiento de la que puede ser conservada como la primera partitura polifónica en el País Vasco conservada en la parroquia de Aizarna en una pintura de procedencia flamenca. Así como la presencia de un ‘clavicordio’ (*unicum* en nuestra colección) en el friso-alfiz de Lekeitio o el descubrimiento en la parroquia de Artziniega de un pastor músico tañendo una ‘flauta y tamboril’ perfectamente detallado en una ubicación en el retablo mayor que impide su visualización incluso haciendo uso de lentes de gran aumento. Además, hemos demostrado la gran influencia que tuvieron las principales vías de comunicación y los Caminos de Santiago a través de nuestro territorio a la hora de plasmar la mayor parte de los ítems de iconografía musical que forman parte de esta colección. Y, por supuesto, el controvertido caso de la tabla del Concierto Angélico conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao que, en contra de los que podríamos esperar de una pintura datada en un principio del siglo XV y con claras influencias de Memling, en lo que se refiere a la fidelidad a la hora de reproducir hasta el más mínimo detalle de los 29 instrumentos que en ella aparecen representados, nos encontramos con posibles errores de datación y con la inclusión de instrumentos fantásticos o de difícil adscripción por la omisión o inclusión de elementos que en principio no guardan relación con lo que sabemos de la historia del instrumento.

Finalmente, a partir de lo que hemos ido viendo a lo largo de este estudio, aunque no tenga un valor absoluto, sí que tiene aportaciones interesantes para la Historia de la Música. No queda lugar a dudas que la iconografía musical es una fuente que puede llegar a ser muy importante, pero no puede ser la única. Está abierto el tema de hasta qué punto las representaciones iconográficas corresponden con unas prácticas musicales. Muy probablemente no era una representación fidedigna pero probablemente tampoco son algo completamente inventado tal y como hemos ido viendo a lo largo del estudio. Así, por ejemplo, hemos ido estableciendo diversas hipótesis que partiendo del conocimiento que tenemos de la práctica musical de la época ayudan a entender determinadas características de la iconografía musical en el País Vasco en el período estudiado.

418 -Panofsky, Erwin, *Estudios sobre Iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 38

419 -Seebaas, Tilman, “Introduzione all’iconografia musicale”, *Iconografia musicale in Umbria nel XV secolo, Laboratorio medievale, Arte Musica Teatro*, Assisi, (1987).

En todo caso, si el valor de este catálogo puede ser cuestionado como herramienta para conocer aspectos de la Historia de la Música del País en épocas pasadas, así como su aportación para los estudios organológicos en relación a la música occidental, no cabe duda que su valor patrimonial puede paliar en cierto modo esas carencias. De este modo, el catálogo de iconografía musical en el País Vasco se revela como una fuente de inestimable ayuda para futuras investigaciones que se puedan hacer en esta disciplina así como en otras paralelas. Además, también puede servir de acta en la que aparece señalado y detallado una parte importante de nuestro patrimonio artístico que esperamos sea tenido en cuenta por las instituciones correspondientes para preservarlo para próximas generaciones.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Iñigo, *Eusko Lurra: Geografía del País Vasco*, Ed. Itxaropena, Zarauz, 1974.
- Alazard, Florence, *Art vocal, art de gouverner : La musique, le prince et la cité dans l'Italie du XVI siècle*, Brepols, Turnhout, 2002.
- Alonso y García del Pulgar, Tomás, "Experiencias en la elaboración de un catálogo iconográfico musical en Navarra", *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 20/2 (1988), pp. 377-388.
- Alonso y García del Pulgar; Napal Oteiza, Angel, "Iconografía musical de Navarra. Merindad de Estella-1", *Cuadernos de Sección: Folklore*, 4 (1991), pp. 125-166.
- Alonso y García del Pulgar; Napal Oteiza, Angel; Aincia Caridad, Isabel, "Iconografía musical de Navarra. Merindad de Tudela", *Cuadernos de Sección: Folklore*, 3 (1990), pp. 231-282.
- Alonso, Jesús, "Substratos de bronce en objetos féreos procedentes de la Necrópolis de La Hoya (Laguardia, Álava)", *Munibe*, 48 (1996), pp. 59-63.
- Álvarez Martínez, María del Rosario, "Homenaje a Alfonso Trujillo: Aportaciones para un estudio organográfico en la plena edad media; los instrumentos musicales en los beatos", *Aula de Cultura de Tenerife*, 2 (1982), pp. 49-73.
- Álvarez Martínez, María del Rosario, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la edad media: los cordófonos*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1982.
- Álvarez Martínez, Rosario, "Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión", *Revista de Musicología*, 20/2, (1997), pp. 767-782.
- Álvarez Martínez, Rosario, "La iconografía en la investigación musicológica", Congreso celebrado en Caracas (Venezuela), *Revista Musical de Venezuela*, nº 30-31, (1992), pp. 143.154.
- Álvarez Martínez, Rosario, "El dicordio percutido (*chorus*) en la iconografía bajomedieval", *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, octubre de 2000), Sedem, Madrid, 2001, pp. 1243-1256.
- Álvarez Martínez, Rosario, "La Iconografía musical del medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos", *Revista de Musicología* 15/ 2-3, (1992), pp. 582-623.
- Álvarez Martínez, Rosario, "Las pinturas con instrumentos musicales del techo de la catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de las Cantigas", *Revista de Musicología*, 11/1 (1988), pp. 31-64.
- Álvarez Martínez, Rosario, "Los instrumentos musicales del Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya: entre el simbolismo y la realidad", *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 5/2, (1989), pp. 40-62.
- Álvarez Martínez Rosario, "Musical Iconography of Romanesque Sculpture in the Light of Sculptors' work Procedures: The Jaca Cathedral, Las Platerías in Santiago de Compostela, and San Isidoro de León", *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, 27/1-2, (2002).
- Álvarez Martínez, Rosario, "Incidencia de una forma de trabajo en la representación de los instrumentos musicales: la copia de códices en la Edad Media", *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 23 (2007), pp. 53-86.

- Álvarez Martínez, Rosario, "Una falsa pintura flamenca con engañosos instrumentos musicales: el anónimo Concierto Angélico del Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Revista de Musicología*, 32/2 , (2009), pp. 288-325.
- Andrés, Ramón, *Diccionario de Instrumentos musicales: Desde la Antigüedad hasta J. S. Bach*, Bibliograf, Barcelona, 1995.
- Anglés, Higinio, *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1935.
- Anglés, Higinio, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días: catálogo de la Exposición Histórica*, Diputación Provincial - Biblioteca Central , Barcelona, 1942.
- Anglés, Higinio, *Historia de la Música Medieval en Navarra*, Diputación Foral de Navarra - Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1970.
- Apel, Willi, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge, 1949.
- Apellániz, Juan M^a, "Interpretación de la secuencia cultural y cronológica del castro de las peñas de oro (Zuya-Alava)", *Munibe*, 26 (1974), pp. 3-26.
- Apraiz, Ángel de, "Instrumentos de música vasca en el Alto Aragón", *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 13 (1922), pp. 553-559.
- Apraiz, Ángel de, "Más tamboriles de cuerdas en la region pirenaica", *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 15 (1924), pp. 183-187.
- Aragonés Estella, María Esperanza, "Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro", *Príncipe de Viana*, Vol. 54, nº 199, (1993), pp. 257-280.
- Arana Martija, Jose Antonio, "Iconografía Musical en La Rioja", *Txistulari*, 49, (1967), pp. 8-18.
- Arana Martija, *Música vasca*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1987² (1976).
- Argaiz, Serafín, "Los instrumentos musicales en Navarra durante la Edad Media", *Txistulari*, 65 (1971), pp. 15-17.
- Arias Martínez, Manuel, "El rey músico David en la sillería catedralicia de Astorga", *Revista de los Amigos de la Catedral de Astorga*, 2, (1993).
- Arrazola Echeverría, M^a Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa: Arquitectura*, Departamento de cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1988.
- Arrazola Echeverría, M^a Asunción, *Renacimiento en Guipúzcoa: Tomo II, Escultura*, Departamento de cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1988.
- Aurell, Martin, *La Vielle et l'Épée : Troubadours et politique en Provence au XIII siècle*, Aubier, Paris, 1989.
- Avril, François y Reynaud, Nicole, *Les manuscrits à peintures en France : 1440-1520*, Flammarion, París, 1995.
- Ayerza Elizarain, Ramón, "Los modelos del Renacimiento en la costa guipuzcoana: el caso del Convento dominico de San Telmo en San Sebastián", *Cuadernos de Arte Plásticas y Monumentales*, Nº 17, (1998), pp. 211-220.

- Baena Preysler, Javier: González Casarrubios, Consolación: Rubio de Miguel, Isabel, "Etnoarqueología y música: flautas y silbatos primitivos", *Revista de Musicología*, 20/2 (1998), pp. 857-866.
- Bagüés, Jon, "Las orquestas populares en Euskal Herria", *Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos: Cuadernos de Sección: Folklore*, 1 (1983), pp. 224-242.
- Bagüés, Jon, *Ilustración musical en el País Vasco: La música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, Donostia-San Sebastián: R.S.B.A.P., 1990.
- Bagüés Erriondo, Jon, "Cuaderno iconográfico", *Musiker: Cuadernos de Música*, 9 (1997), pp. 61-70.
- Baines, Anthony: Dickey, Bruce, "Cornetto", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, London, 2001.
- Baines, Anthony, *Brass Instruments: their History and Development*, Faber, London, 1976.
- Baines, Anthony, *The Oxford Companion to Musical Instruments*, Oxford University Press, New York, 1992.
- Ballester I Gibert, Jordi, "Representacions musicals en la pintura catalana del segle XVI", *Revista Catalana de Musicologia*, 2, (2004), pp. 53-61.
- Ballester I Gibert, Jordi, *Iconografía musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons representats en la pintura sobre taula: catàleg iconogràfic i estudi organològic*, Tesis Doctoral, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1995.
- Ballester, Jordi, "La cornamusa y el pastor en la iconografía catalano-aragonesa de los siglos XIV y XV", *Revista de Musicología*, 20/2 (1998), pp. 811-831.
- Ballester, Jordi, "An unexpected discovery: the fifteenth-century angel musicians of the Valencia Cathedral", *Music in art*, 33/1-2 (2008), pp. 11-37.
- Ballester, Jordi, "Iconografía musical en la pintura gótica catalano-aragonesa", *Revista de Musicología*, 16/6 (1993), pp. 3276-3277.
- Ballester, Jordi, "Influencias del rebec europeo sobre el rabel hispánico a finales de la Edad Media en la Corona de Aragón", *Anuario Musical*, 60, (2005), pp. 21-26.
- Ballester, Jordi, "Iconografía y Organología: representaciones de la primitiva flauta dulce en la Corona de Aragón a finales del siglo XIV", *Actas del Congreso Campos interdisciplinarios de la Musicología*, 2, (2002), pp. 1257-1267.
- Ballester I Gibert, Jordi, "Iconografía musical en la pintura gótica catalano-aragonesa", *Revista de Musicología*, Vol. 16, nº 6, (1993), pp. 3263-3277.
- Ballester I Gibert, Jordi, "La flauta dulce en la antigua Corona de Aragón a finales del siglo XIV: nuevas aportaciones", *Revista de Flauta de Pico*, 15/1, (2000), pp. 9-12.
- Ballester I Gibert, Jordi, "El pastor músico y la flauta dulce en la pintura catalana y valenciana del siglo XV", *Revista de Flauta de Pico*, 16/2, (2000), pp. 11-15.
- Ballester I Gibert, Jordi, "Iconografía musical: una disciplina entre la musicología y la historia del arte", *Edades. Revista de Historia*, 10, (2002), pp. 147-156.
- Ballester I Gibert, Jordi, "Past and present of Music Iconography in Spain", *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, 27/1-2, (2002).

- Ballester I Gibert, Jordi, "Representacions musicals en la pintura catalana del segle XVI", *Revista Catalana de Musicologia*, 2 (2004), pp. 53-61.
- Ballester I Gibert, Jordi, "Music in the 16th-Century Catalan Painting", *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, 31/1-2 (2006).
- Ballester I Gibert, Jordi, "Organología e Iconografía", *Revista de musicología*, vol.32, 2, (2009), pp. 167-180.
- Ballester I Gibert, "El sentido dual de la música en las representaciones medievales", *Ut Musica Pintura. Saluzo: Torino: Instituto per Beni Culturali in Piamonte*, (2010), pp. 95-114.
- Barañano de, Kosme M.^a; González de Durana, Javier; Juaristi, Jon, *Arte en el País Vasco*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.
- Barrio Loza, José Angel, *Monumentos Nacionales de Euskadi: Vizcaya*, Departamento Cultura Gobierno Vasco, Editorial Eléxpuru, Bilbao 1985.
- Barrio Loza, José Ángel, *Catálogo de Monumentos Nacionales de Euskadi, Guipúzcoa*, Departamento Cultura Gobierno Vasco, Editorial Eléxpuru, 1985.
- Baudoin, Jean, "La flabuta de Gasconha e lo tamborin" [La flauta de tres agujeros de Gascuña y el tamboril de cuerdas], *Txistulari*, 172, (1997), pp. 24-30.
- Bazán Díaz , Iñaki, *De Túbal a Aitor: historia de Vasconia*, La Esfera de los libros, Madrid, 2002
- Beer, Jeanette, *Beast of Love: Richard de Fournival's Bestiaire d'amour and the Response*, University of Toronto Press, Toronto, 2003.
- Bell, Nicolas, *Music in Medieval Manuscripts*, University Press & The British Library, Londres, 2001.
- Beltrán Argiñena, Juan Mari, *San Telmo Museoko soinu eta hots tresnak*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1998.
- Bengoia Zubizarreta, Jose Luis, "Aumenta la iconografía del txistu", *Txistulari*, 24 (1960), pp. 4-5.
- Bengoechea, Javier de, *Museo de Bellas Artes: Bilbao*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978.
- Bernabé y Martín de Eugenio, Luis, *Análisis de las características generales de la heráldica gentilicia española, y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos*, Memoria para optar al grado de Doctor, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2007.
- Bersain Salvarredi, Ion, "Aproximación a la policromía del Retablo de San Antón: Parroquia de San Pedro de Zumaia (Gipuzkoa)", *Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 17, (1998), pp. 377-387.
- Blades, James, *Percussion Instruments and their History*, The Bold Strummer, London, 2005.
- Blades, James; Page, Janet K., "Drum", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers, Londres, 2001.
- Blancas, Jerónimo de, *Aragonensium rerum commentarii*, 1585.
- Boèce, *De institutione musica libre quinque, accedit Geometria quae fertur Boetii*, ed. Gottfried Friedlein, Leipzig, 1867, réimp. Minerva, Fracfort, 1966.

- Bordas Ibáñez, Cristina y Rodríguez López, Isabel (eds.): IMAGENesMUSICA: Proyecto Iconografía Musical U.C.M. (DVD), AEDOM, Madrid, 2012.
- Bordas, Cristina y Vicente de, Alfonso, "Recopilación de bibliografía de iconografía musical española", *Music In Art: International Journal for Music Iconography*, 30, 1 – 2, (2005), pp. 205- 225.
- Bordas, Cristina, "Bibliografía sobre iconografía musical española", *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 1, (1994), pp. 9 – 56.
- Bordas, Cristina, "Una mirada sobre el patrimonio instrumental español, ca. 1250-ca. 1550" *Fuentes Musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550)*, Edicions de la Universitat de Lleida, (2001), pp. 397-418.
- Bordas, Cristina, *Instrumentos musicales en colecciones españolas, I: museos de titularidad estatal/Ministerio de Educación y Cultura*, INAEM-ICCMU, Madrid, 2000.
- Bordas, Cristina, *Instrumentos musicales en colecciones españolas, II: museos de titularidad estatal no dependientes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*, INAEM-ICCMU, Madrid, 2001.
- Bordas, Cristina, "Addenda II al artículo Bibliografía sobre iconografía musical española", *AEDOM, Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 5/2, (1988), pp. 85-92.
- Bordas, Cristina, "Una presentación y otra mirada más al Pórtico de la Gloria", *Sociedad Española de Musicología*, Vol. 2, Madrid, (2002).
- Bordas Ibáñez, Cristina, "Iconografía musical-proyecto RidIM en España", *Boletín DM*, 11, (2007), pp. 53-55.
- Bordas Ibáñez, Cristina; Rodríguez López, María Isabel, eds., "IMAGENesMÚSICA. Recursos para la catalogación de fuentes de iconografía musical en España y Portugal: proyecto Iconografía Musical UCM y CESEM/NIM, Universidad Nova de Lisboa.- Madrid", AEDOM, 2012, 1 CD.
- Botté de Toulmon, Auguste, "Dissertation sur les instruments de musique employés au Moyen-Âge", *Mémoires de la Société Royale des Antiquaires de France* XVII, (1844), pp. 60-168.
- Bowles, Edmund Addison, "Musikleben im 15 Jahrhundert", *Musikgeschichte in Bildern*, II/8, Leipzig, (1977).
- Bowles, Edmund Addison, "La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe Féodale", *Revue de Musicologie*, 42 (1958), pp. 160-210.
- Bowles, Edmund Addison, "Timpani", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers, Londres, 2001.
- Bowles, Edmund Addison, "Were Musical Instruments Used in the Liturgical Service during the Middle Ages?", *The Galpin Society Journal*, 10, (1957), pp. 40-56.
- Braun, Joachim, "The Iconography of the Organ: Change in Jewish Thought and Musical Life", *Music in Art*, 28/1-2 (2003), pp. 55-69.
- Bréfeil, Robert, "Flûtes et tambourins", en *Images folkloriques d'Ossau*, (1972), pp. 23-52.
- Bruce-Mitford, Mirtle, "Rotte" en *New Grove Dictionary*, Ed. Stanley Sadie, 16, Londres, 1988.

- Buisson, Dominique, "Les flutes paleolithiques d'Isturitz (Pyrénées-atlantiques)", en *La pluridisciplinarité en Archéologie*, 1, (1990), pp. 259-275.
- Bussagli, Marco, « Il coro angelico di Valenza e i suoi significati », Instituto storico italiano per il medio evo, Roma, (2011), pp. 151-158.
- Calahorra Martínez, Pedro, *Historia de la música en Aragón*, Editorial Librería General, Zaragoza, 1977.
- Calahorra Martínez, Pedro; Lacasta Serrando, Jesús; Zaldívar Gracia, Álvaro, *Iconografía musical del románico aragonés*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1993.
- Camiz, Franca, "Due quadri musicali di scuola caravaggesca", *Musica e filologia*, (1983) pp. 99-105.
- Camiz, Franca; Ziino, Agostino, "Caravaggio: Aspetti musicali e committenza" *Studi Musicali* 12, (1983), pp. 67-83.
- Caro Baroja, Julio, *Historia General del País Vasco*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1980.
- Casabó Ortí, María Ángeles, *La estafa en la obra de arte*, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Tesis Doctoral, Murcia, 2014.
- Castañer López, Xesqui, *Mito y Religión en la plástica alavesa (1450-1650)*, Diputación Foral de Álava – Arabako Foru Aldundia, Vitoria, 1989.
- Castañer López, Xesqui, *Pinturas y Pintores Flamencos, Holandeses y Alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1995.
- Castañer López, Xesqui, "La pintura flamenca del siglo XV en el Museo de Bellas Artes de Bilbao: Formas. Temas. Modelos", *Kobie, (Serie Bellas Artes)* 8, (1991), pp. 6-24.
- Castelo Ruano, Raquel, "Aproximación a la música y a la danza en los textos bíblicos", *Boletín de la Asociación de Amigos de la Arqueología*, 32, (1992), pp. 12-18.
- Celaya Ibarra, Adrián, *Fuero Nuevo de Vizcaya*, Ed. L. Zugaza, Durango, 1976.
- Chastel, André, *Marsile Ficin et l'art*, Croz, Genève, 1996.
- Checa, Fernando, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España (1450/1600)*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1999.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1981.
- Clouzot, Martine, *Images de Musiciens (1350-1500), Typologie, figurations et pratiques sociales*, Brepols, París, 2008.
- Colmenares, Diego de, *Historia de la insigne ciudad de Segouia y conpendio de las historias de Castilla*, Segovia, 1637.
- Conde López, Rosa María, "Fuentes iconográficas musicales: la campana en el arte monumental de la Edad Media en Cantabria", *Las campanas. Cultura de un sonido milenario: Actas del I Congreso Nacional celebrado en Santander*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 1997, pp. 159-165.
- Corrado, Maltese, *Las técnicas artísticas*, Manuales Arte, Cátedra, Madrid, 2000.
- Coussemaker, Charles Edmond Henri de, "Essai sur les instruments de musique au Moyen Âge", *Annales Archéologiques*, 3/15 (1851), pp. 32-79.

- Covarrubias, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611.
- Crépon, Pierre, *Los Evangelios Apócrifos, Crónica oculta del Nuevo Testamento*, Edaf, Madrid, 2004.
- Dobbins, Frank, "Doulce Mémoire: A Study of the Parody Chanson", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 96, (1969-1970), pp. 85-101.
- Doménech García, Sergi, "Iconografía musical: David, el rey músico", *Sequentia. Revista Digital Musical e Intermediabilidad*, 3, (2005).
- Domínguez Bordona, Jesús, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, 1933.
- Donostia, José Antonio de, "Instrumentos musicales del pueblo vasco", *Anuario Musical*, 7 (1952), pp. 3-49.
- Donostia, José Antonio de, *Historia de las danzas de Guipuzcoa, de sus melodías antiguas y sus versos. Instrumentos musicales del pueblo vasco*, Editorial Icharopena, Zarauz, 1969.
- Donostia, José Antonio de, *Música y músicos en el País Vasco*, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, San Sebastián, 1951.
- Duboff, Leonard., *The Deskbook of Art Law*, Buffalo, N. Y.: W. S. Hein, 2004.
- Dueso, José, *Brujería en el País Vasco*, Orain, Euskal Gaiak, Donostia-San Sebastián, 1996.
- Dullin, Antoine, *L'évolution de la harpe du haut Moyen-Age à l'aube des temps modernes, au travers des mentalités*, Université de Paris I (Memoired Maitrise), 1988.
- Echevarría Goñi, Pedro Luis, *Erretaulak: Retablos*, Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, 2001.
- Enciso Viana, Emilio; Cantera Orive, Julian, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Rioja Alavesa*, 1, Publicaciones del Obispado de Vitoria y de la obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria, 1967.
- Enríquez Martínez, Javier; Hidalgo de Cisneros Amestoy, Concepción; Lorente Ruigómez, Araceli; Martínez Lahidalga, Adela, *Libro de acuerdos y decretos municipales de la Villa de Bilbao: 1609 y 1515 (Fuentes documentales medievales del País Vasco, 56)*, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, Donostia-SS, 1995.
- Enríquez Martínez, Javier; Hidalgo de Cisneros Amestoy, Concepción; Martínez Lahidalga, Adela, *Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1300-1473 (Fuentes documentales medievales del País Vasco, 90)*, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, Donostia-SS, 1999.
- Escalas, Romá; Gibiat, Vicent; Barjau, Anna, "La colección de instrumentos renacentistas de la Catedral de Salamanca: estudio organológico multidisciplinar", *Revista de Musicología*, 22/1 (1999), pp. 50-90.
- Eснаоla, Isabel, "Erromanikoa Gipuzkoan", en *Euskal artearen historia: Erromanikoa*, San Sebastián, (1990), p. 39-66.
- Esopo, *Fábulas de Esopo*, trad. Pedro Bádenas, Editorial Gredos, Madrid, 1985.
- Esteve I Vaquer, Josep Joaquim; Menzé Sansó, Cristina, "Iconografía musical de los siglos XIV y XV en la catedral de Mallorca", *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, 27/1-2, (2002).

- Fernández de la Cuesta, Ismael, *Historia de la música española. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*, Alianza Música, Madrid, 1983.
- Fernández de Latorre Moreno, Ricardo, *Historia de la música militar de España*, Ministerio de Defensa, Madrid, 2000.
- Fernández de Pinedo, Emiliano, *Crecimiento económico y transformaciones sociales del País Vasco 1100/1850*, Siglo XXI, Madrid, 1974.
- Fernández-Ladreda Aguadé, Clara, *La arqueta de Leyre y otras esculturas medievales de Navarra*, Diputación Foral de Navarra (Institución Príncipe de Viana), Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1983.
- Fernández-Ladreda, Clara, "Iconografía musical de la Catedral de Pamplona", *Música en la Catedral de Pamplona*, 4, (1985), pp. 5- 34.
- Fillooy Nieva, Idoia; Gil Zubillaga, Eliseo, Conjunto arqueológico de Iruña-Veleia (Trespuentes-Villodas, Iruña de Oca, Álava): informe sobre los grafitos de carácter excepcional, mayo de 2007, en http://www.alava.net/publicar/Informes/Veleia_Inf_30.pdf, última consulta en 28-8-2015.
- Fernández Tapia, Teodora; Benito Olmos, Aurora; Pascual Gómez, Magnolia, "La música en las artes plásticas", *Eufonía: Didáctica de la música*, 16, (1999), pp. 43-54.
- Fitzpatrick, Horace; Weber, Rayner, "Recorder", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, London, 1984.
- Ford, Terence, *List of Western Instruments: Annotated from an Iconographical Point of View*, Research Center for Musical Iconography, New York, 1987. Ford, Terence, *Lista de instrumentos de música occidentales. Anotada desde un punto de vista iconográfico*, traducción y adaptación de Koldo Ríos Álvaro, Cuadernos de Documentación Musical, AEDOM, Madrid, 1999.
- Fuentes, Francisco, "La música religiosa y profana en Tudela", *Príncipe de Viana*, 22/7, (1946), pp. 6-8.
- Galdeano Aguirre, Enrique, "Iconografía del laúd medieval en Navarra e influencia de su evolución en Al-andalus", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, (2008), pp. 527-534.
- García de Cortázar, José Ángel; Arizaga, Beatriz; Martínez Ochoa, Rosa María; Ríos, Mari Luz, *Introducción a la historia medieval de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya en sus textos*, Editorial Txertoa, San Sebastián, 1979.
- García de Cortázar, José Ángel, *Vizcaya en el siglo XV. Aspectos económicos y sociales*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1966.
- García Fernández, Ernesto, *Laguardia en la Baja Edad Media (1350-1516)*, Diputación Foral de Álava-Arabako Foru Aldundia, Vitoria-Gasteiz, 1985.
- García García, Francisco de Asís, "David músico", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 4, 8, (2012), pp. 11-25.
- García-Matos Alonso, María del Carmen, *Los instrumentos aerófonos y cordófonos de la música pastoril española*, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, Madrid, 1997.
- Garibay y Zamalloa, Esteban de, *Los Quarenta Libros del compendio de las Chronicas y Universal Historia de todos los Reynos de España*, Ed. Gerardo Uña, Lejona, 1988.

- Garin, Eugenio, *Moyen Âge et Renaissance*, Gallimard, París, 1987.
- Gérol, Théodore, *Les Pères de l'Église et la musique*, Minhoff, Genève, 1973.
- Getreau, Florence, « Le concert instrumental des Noces de Cana de Veronèse : interrogations pour une lecture méthodique », *Revista de Musicología*, vol. 16, nº 1,2 y 3, (1993), pp. 985-988.
- Getreau Florence, « La catalogación de la iconografía musical en Francia (1936-2006) : una perspectiva interdisciplinar », *Boletín DM*, 11, (2007), pp. 72-78.
- Goihenetxe, Manex, *Historia General del País Vasco*, Txartalo, Donostia, 1999.
- Gómez Gómez, Agustín, *Muscorum et cantorum magna est distantia: los juglares del arte románico*, Ponencia en II Coloquios de Iconografía, Congreso celebrado en 1990, ISSN 0214-2821.
- Gómez Muntane, Maricarmen, *La Música en la casa real catalano-aragonesa*, Ed. Antoni Bosch, Barcelona, 1979.
- González de Zárate, Jesús María, *Formas y significados de las Artes en Época Moderna: Renacimiento*, Etor/Arte, Donostia, 2003.
- González Herranz, Raimundo, "Representaciones musicales en la iconografía medieval", *Anales de Historia del Arte*, 8, (1998), pp. 67-96.
- Gonzalo Val, M^a Pilar; Torre, Alvaro de la, "Más notas sobre el tambor de cuerdas de los Pirineos", *Revista de Folklore*, 109, (1990), pp. 3-13.
- Goñi Gaztambide, Jose, "La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona", *Música en la Catedral de Pamplona*, 2, (1983), pp 23-72.
- Guidobaldi, Nicoletta, "Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre (IV): La peinture de la Renaissance", en *Musiciens, facteurs et théoriciens de la Renaissance, Musique-Images-Instruments, Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, (2003), pp. 193-197.
- Herfeld, Ernst, *Iran in the Ancient East*, Oxford University Press, Oxford, 1941.
- Homero, *Odisea*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1993.
- Homo-Lechner, Catherine, *Sons et instruments de musique au Moyen Age: Archéologie musicale dans l'Europe du VII au XIV siècles*, Éditions Errance, París, 1996.
- Homo-Lechner, Catherine, "False. Authentic. False Authenticity. Contributions and Failures of Experimental Archaeology as applied to Music Instruments", *Hearing the Past: Essais in Historical Ethnomusicology and the Archaeology of Sound (ERAUL, 86)*, ed. Ann Buckley, Études et Recherches Archéologiques de l'Université de Liège, Liège, 1998.
- Homo-Lechner, Cathérine, « El *instrumentarium* del Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela : Estudio sobre la fantasía y la realidad en el arte del siglo XII », *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria : su reconstrucción y la música de su tiempo*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, (1993), pp. 495-534.
- Hornbostel, Erich Moritz von; Sachs, Curt, "Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann", *Galpin Society Journal*, 14 (1961), pp. 3-29.

- Houle, George, *Douçe memoire: A study in performance practice*, Indiana University Press, 1990.
- Irigoyen López, Antonio; Crespo Sánchez, Francisco Javier, "Sínodos pretridentinos de Calahorra y Pamplona: la Iglesia y la regulación de la sociedad campesina", *Campo y campesinos en la España moderna: culturas políticas en el mundo hispano*, (2012), pp. 1327-1336.
- Iturriza y Zabala, Juan Ramón de, *Historia general de Vizcaya y Epítome de las Encartaciones*, Bilbao, 1938.
- Juan I Nebot, María Antonia, "Versión castellana de la Clasificación de instrumentos musicales según Erich von Hornbostel y Curt Sachs, (Galpin Society Journal XIV, 1961)" , *Nassarre*, 14/1 (1998), pp. 365-387.
- Jensen, Sverre, "Instrumental Ensembles in Medieval Spain: A Study based on Iconographic Sources", *Studia Instrumentorum Musica Popularis*, Stockolm, (1992), pp. 115-122.
- Jensen Sverre, "Description and construction of the 8-shaped fiddle, psaltery and harp-psaltery", *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: su reconstrucción y la música de su tiempo*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, (1993), pp. 255-290.
- Kenyon de Pascual, Beryl, "Two Contributions to Dulcian Iconography", *Early Music*, 25/3, (1997), pp. 412-426.
- Kenyon de Pascual, Beryl, "The Spanish 18th-Century and some Comments on its Italian Counterpart", *Musique-Images-Instruments: Revue Française d'Organologie et d'Iconographie Musicale*, 3, (1997), pp. 32-62.
- Kettlewell David, *The Dulcimer* (diss., U. of Loughborough, 1976).
- Kettlewell, David, "Dulcimer", en Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, Londres, 1980.
- Kircher, Athanasius, *Musurgia universalis*, Roma, 1650; reed. Facs., Hildesheim, 1969.
- Kreitner, Kenneth, "Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600", *Early Music*, 20 (1992), pp. 532-546.
- Labayru, Estanislao José de; Herrán, Fermín, *Compendio de la Historia de Vizcaya*, Edición de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, Bilbao, (1873), 1978.
- Labeaga Mendiola, Juan Cruz, "Capillas de música en las parroquias de Santa María, Santiago y Salvador de Sangüesa (Navarra)" *Musiker, Cuadernos de Música*, 13, (2002), pp. 101-121.
- Lacarra Ducay, María Carmen, "Devoción a Santa Cecilia en Daroca: El retablo gótico de la iglesia de Santiago", *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 12, nº 1, (1996), pp. 9-30.
- Lacasta Serrano, Jesús, "Los ángeles músicos de la Capilla Gótica de San Victorián", *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología* 8/2, (1992), pp. 109-156.
- Lacasta Serrano, Jesús, "Las miniaturas musicales del Vidal Mayor: un documento coetáneo de las Cantigas de Santa María", *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol11, nº 1 y 2, (1995), pp. 187-273.
- Lafuente Ferrari, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Akal, Madrid, 1987.

- Lahoz, Lucía, "El retablo de Nuestra Señora de la Encina en Arceniega", *Kobie*, 10, (1994), pp. 73-86.
- Lahoz, Lucía, *El Arte del Gótico en Álava*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1999.
- Lamaña, Josep Maria, "Los instrumentos musicales en la España renacentista", *Miscellanea Barcinonensia*, 39, Barcelona, (1974), pp. 23-45.
- Lancre, Pierre de, *Tableau de inconstance des mauvais anges et démons*, chez Nicolas Bron, rue Saint Jacques, (Lib. II), 1613, París.
- Lancre, Pierre de, *Tratado de brujería vasca*, Txalaparta, Donostia, 2004.
- Larramendi, Manuel, *Corografía o descripción general de la muy noble y muy leal provincia de Guipúzcoa*, Barcelona, 1882.
- Lasocki, David, "Recorder", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, London, 2001.
- Latorre, Javier, "Los ancianos del Apocalipsis: representaciones musicales en la fachada meridional de la Catedral de León", *Revista de Musicología*, 20/1-2, (1997), pp. 797-810.
- Leach John., 'The Psaltery and Dulcimer', *The Consort*, 34, (1978), pp. 293-301.
- Le Barbier Ramos, Elena; González de Buitrago, Alicia, *Iconografía musical en las portadas de la Catedral de El Burgo de Osma*, Diputación Provincial de Soria, Soria, 2000, 345-364.
- Le Barbier Ramos, Elena, "Evolución de la zanfona a través de las imágenes", *Liño*, 12, (2006), pp. 141-151.
- Le Barbier Ramos, Elena, "Orfeo, la pervivencia de un mito", *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní, Música Hispana*, Madrid: ICCMU, 11, (2008), pp. 613-632.
- Leppert, Richard, "Concert in a House: Musical Iconography and Musical Thought", *Early Music*, 7, (1979), pp. 3-24.
- Leppert, Richard, *Music and Image*, Cambridge University Press, Londres, 1989.
- Llanos, Armando, "Guerreros del hierro: Un grupo armado organizado, en el poblado de la Hoya", *Euskonews & Media*, 67 (2000), <http://www.euskonews.com/0067zbn/gaia6705es.htm>, última consulta en 28-8-2015.
- Lopez de Ocariz, José Javier, *La tête sculptée: miroir d'une société. Étude de la figure humaine dans les églises du Pays Basque: Álava, Biscaye et Guipuzcoa aux XII et XIII siècles*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, Paris, 1997.
- Lopez Rodríguez, Javier María, « El uso de la iconografía : algunas pautas para el estudio de los materiales iconográficos del gaitero en Galicia », *Sociedad Española de Musicología*, vol. 2, Madrid, 2002.
- Lorenzo Arribas, Josemi, « El canto que encanta. Las sirenas en la tradición hispana antigua y medieval », *Mirabilia : Revista Electrónica de História Antiga e Medieval*, 7, (2007), pp. 39-58.
- Lowinsky, Edward, *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.
- Lucía Lahoz M., "Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Deva y sus relaciones con el gótico alavés", *Ondare*, 16, (1997), pp. 5-54.

- Luengo, Francisco, "Los instrumentos del Pórtico", en *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*, (1988), pp. 75-116.
- Madoz, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*, Establecimiento tipográfico de Pascual Madoz y Luis Sagasti, Madrid, 1846-1850.
- Malt, Mikhail, "Algunas propiedades de las representaciones: el caso de la notación musical", *Espacio Sonoro: Revista Trimestral de Música Contemporánea*, 23 (2011).
- Mansfield Thomson, John, *The Cambridge Companion to the Recorder*, Cambridge University Press, 1995.
- Mañaricúa, Andrés Eliseo de, "Obispos en Alava, Guipúzcoa y Vizcaya hasta fines del siglo XI", en *Obispos en Alava, Guipúzcoa y Vizcaya hasta la Erección de la Diócesis de Vitoria (28 de Abril de 1862)*, *Victoriensia*, 19, (1964), pp 23-142.
- Mañaricúa, Andrés Eliseo de, "La cristianización del País Vasco" en *Historia del Pueblo Vasco*, 1, San Sebastián, (1963), pp. 24-89.
- Marshall, Kimberly, "The organ in 14th century Spain", *Early Music*, 20/4 (1992), pp. 549-557.
- Martin de los Heros, José Francisco, *Historia de Valmaseda*, Imp. Echeguren y Zulaica, Bilbao, 1926, p. 394
- Martin, Hervé, *Le métier de prédicateur en France septentrionale à la fin du Moyen Âge (1350-1520)*, Le Cerf, Paris, 1988.
- Martinez de Isasti, Lope, *Compendio historial de la Muy Noble y Muy Leal Provincia de Guipúzcoa*, (1625), Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1972.
- Martínez de Lagos, Eukene, "¿Una marginalia realizada en piedra? A propósito del dintel de Santa María de Olite", *Artes Plásticas Monumentales*. 15, (1996), pp. 383-395.
- Martínez de Lagos, Eukene, "Algunos temas profanos en el claustro de la Catedral de Pamplona", *Príncipe de Viana*, Vol 53, nº 197, (1992), pp. 517-560.
- Martínez López, Víctor Javier, *Nueva visión sobre la iconografía musical en España a través de la pintura. Itinerario por las colecciones y fondos del Museo del Prado*, Murcia: Universidad de Murcia. Dpto. de Historia del Arte, 2014.
- Martínez Torres, Luis Miguel, *Mapas temáticos del País Vasco*, Universidad del País Vasco, Leioa, 1987.
- Matte, Jean-Luc; Matte, Catherine, "Fréquences d'apparition des bourdons d'épaule au Moyen-âge", *Anuario da Gaita*, nº 10, (1995), pp. 66-72.
- Mazuela Anguita, Ascensión, "¿Bailes o aquelarres? Música, mujeres y brujería en documentos inquisitoriales del Renacimiento", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 92, 5, (2015), pp. 725-746.
- Meeùs, Nicolas, "Keyboard", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edición a cargo de Stanley Sadie, segunda edición, 13, pp. 510-513.
- Melero-Moneo, Marisa, "Retablo y frontal del convento de San Juan de Quejana en Álava (1396)", *Locus amoenus*, 5 (2000-2001), pp. 33-51.
- Menéndez, Pidal, *Poesía Juglaresca y Juglares: aspectos de la Historia Literaria y Cultural de España*, Espasa Calpe, Madrid, 1969.

- Meucci, Renato, "El concierto angélico en La Anunciación de El Greco en el Museo del Prado", *El libro de la 53 SMRC*, Cuenca: Fundación Patronato Semana de Música Religiosa de Cuenca, (2014), pp. 15-43.
- Meyer-Baer, Kathi, "The Eight Gregorian Modes on the Cluny Capitals", *Art Bulletin*, 34, (1952).
- Meyer-Baer, Kathi, *Music of Spheres and the Dance of Death. Studies in musical iconology*, Princeton University Press, Princeton, 1970.
- Miñano y Bedoya, Sebastián de, *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*, Imprenta de Pierart-Peralta, Madrid, 1826-1829.
- Mir Tierz, Pedro, "Pasado y presente de la gaita de boto aragonesa", *Anuario da Gaita*, nº 8, (1993), pp. 23-33.
- Mirimonde, Albert de, "Les anges musiciens chez Memlinc", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, (1962 – 1963), pp. 6 - 13.
- Montagu, Jeremy, *Origins and development of musical instruments*, Scarecrow Press, Plymouth, 2007.
- Montagu, Jeremy, *The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments*, David and Charles, London, 1977.
- Montagu, Jeremy, "Significación del conjunto flauta y tamboril: ¿Dónde comenzó?, ¿Ha sido siempre tal y como la conocemos ahora?", *Txistulari*, 172, (1997), pp. 69-74.
- Morley-Pegge, Reginald; Bate, Philip, "Serpent", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers, Londres, 2001.
- Moroney, Davitt, "L'allemande mystérieuse de Simon Renard", en *Musiciens, facteurs et théoriciens de la Renaissance, Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, (2003), pp. 193-197.
- Narbona Cárceles, María, *La corte de Carlos III el Noble, rey de Navarra*, Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2006.
- Olazarán de Estella, Padre Hilario, *Tratado de txistu y gaita*, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1972.
- Olazarán de Estella, Padre Hilario, "Koreografía. Iconografía del txistulari", *Yakintza, Revista de Cultura Vasca* 1 (1933), pp. 310-316.
- Olmo Vadillo, Manuel, "La iconografía de la flauta travesera a través de la historia", *Hoquet. Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, 3, (2005).
- Orella Unzué, José Luis, "Comerciantes vascos en Normandía, Flandes y La Hansa: 1452-1526", *Itsas Memoria, Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, 4, (2003), pp. 65-114.
- Owen, Barbara, "Organ", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, London, 1984.
- Owen, Barbara; Williams, Peter, "Organ", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, 18, London: Macmillan; New York: Grove's Dictionaries, 2001, pp. 580-593.
- Page, Christopher, *Voices and instruments of the Middle Ages: instrumental practice and songs in France, 1100-1300*, J. M. Dent and sons Ltd, Londres, 1978.

- Palacios Sanz, José Ignacio, "Iconografía musical en las portadas de la Catedral de el Burgo de Osma", *Revista de Soria*, 19, (1997), pp. 33-45.
- Pamplona, Germán de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Gótico Español*, CSIC, Madrid, 1970.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre Iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- Panum, Hortense, *Stringed instruments of the Middle Ages, their evolution and developement*, Reeves Bookseller, London, 1971.
- Pedrell, Felipe, *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*, Juan Gili, Barcelona, 1901.
- Peláez Malagón, José Enrique, "Iconografía de la Trinidad en la pintura valenciana", *Ars Longa*, Universitat de Valencia, 9, (1971), pp. 307-312.
- Peña, Ana, *Arte Sacro en Zumarraga XIV-XV*, Zumarragako Udala, Zarautz, 2010.
- Pérez Álvarez, María José; Martín García, Alfredo, *Campo y campesinos en la España moderna: culturas políticas en el mundo hispano*, Fundación Española de Historia Moderna, Madrid, 2012.
- Pérez Arroyo, Rafael, "Los instrumentos renacentistas de la Catedral de Salamanca: Cromornos y Bombardas", *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, 6/1-2, (1983), pp. 373-422.
- Pérez Carrasco, Francisco Javier; Frontón Simón, Isabel, "El espectáculo juglaresco en la iglesia románica: sentido moralizante de una iconografía festiva", *Historia* 16, Nº 184, (1991), pp. 42-52.
- Pérez García de las Bayonas, Fernando, *Iglesia de Santa María de Lekeitio*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Deusto, 1982.
- Pérez Prieto, Mariano, "La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el período 1700-1750. I: historia y estructura (empleos, voces e instrumentos)", *Salamanca. Revista de Estudios*, 30/7, (1997), pp. 159-173.
- Pérez Suescun, Fernando; Rodríguez López, M^a Victoria, "Iconografía de las Santas en el País Vasco. Las portadas de Deba, Elgoibar y Laguardia", "Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria". *Eusko Ikaskuntza, (Cuadernos de sección. Artes Plásticas y Monumentales)*, 15, (1996).
- Pérez-Mínguez, Fidel, "Don Juan de Idiáquez. Embajador y Consejero de Felipe II (1514-1614)", *Révue Internationale des Études Basques*, 4/25, (1931), pp. 485-523.
- Perpiñá García, Candela, "*Diabolus in musica*". *La visualización peyorativa de los profesionales de la música en la Edad Media*, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2012, pp. 786-800.
- Perpiñá García, Candela, "Música angélica en la imagen mariana. Un discurso visual sobre la esperanza de salvación", *ACTA ARTIS: Estudis d'Art Modern*, 1, (2013), pp. 29-49.
- Petrus Sandrin. Opera Omnia*, Albertus Seay (ed.), American Institute of Musicology, 1968.
- Philo de Alejandría, *Philosophical Writings*, East and West Library, Oxford, 1946.
- Piquer Sanclemente, Ruth, "Aquello que se escucha con el ojo: la iconografía musical en la encrucijada", *Sineris. Revista de Música*, 9, (2013), pp. 1-17.

- Platón, *La República*, Biblioteca Clásica Offsetgrama, Buenos Aires, 1978.
- Plazaola, Juan, *Historia del Arte Vasco. Del Gótico al Renacimiento*, Ed. Ostoa, Lasarte-Oria, 2002.
- Pointdexter, Adele; Hagg, Barbara, "Chapel", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers, Londres, 2001.
- Porras Robles, Faustino, "La pervivencia del mito de Orfeo en la iconografía del rey David: origen, significación simbólica y aproximación organológica", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 16, 32, (2007), pp. 301-331.
- Porras Robles, Faustino, "Los instrumentos musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico" Tesis doctoral 27/11/06. Edición digital. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=27792>, última consulta en 28-8-2015. *Alicante: UNED. Facultad de Geografía e Historia*, 2007.
- Porras Robles, Faustino, "Iconografía musical en el románico jacobeo de Castilla y León", *Patrimonio*, 35, (2008), pp. 51-58.
- Porras Robles, Faustino, "Dolia Sonantia ('Toneles sonoros')", *Revista de Folklore*, 372, (2013).
- Portilla Vitoria, Micaela Josefa; Eguía López de Sabando, José, *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Arciprestazgos de Treviño-Albaina y Campezo: Tomo 2*, Editado por la Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria, 1968.
- Portilla Vitoria, Micaela Josefa y V.V.A.A., *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria: Tomo III*, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria, 1970.
- Portilla Vitoria, Micaela Josefa, *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria: Tomo VII, Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia (de las fuentes del Nervión, por la Sierra de Guijibo, a las laderas del Gorbea)*, Ed. Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1995.
- Portilla Vitoria, Micaela Josefa, *Catálogo Monumental de la diócesis de Vitoria: Tomo VIII. Los Valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava*, Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria, 2001.
- Portilla Vitoria, Micaela Josefa; Enciso Viana, Emilio; Eguía López de Sabando, José, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria: Tomo IV, La Llanada Alavesa Occidental*, Editado por la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria, 1975.
- Portilla Vitoria, Micaela Josefa, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria, La Llanada Alavesa Oriental y Valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria: Tomo V*, Editado por la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, Vitoria, 1982.
- Portilla Vitoria, Micaela Josefa, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Vertientes Cantábricas del Noroeste Alavés. La Ciudad de Orduña y su Aldea: Tomo VI*, Editado por la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Vitoria - Gasteizko Kutxa, Vitoria, 1988.
- Portilla Vitoria, Micaela Josefa, *Una ruta europea por Álava a Compostela. Del paso de San Adrián, al Ebro*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1991.
- Ptolomeo, *Geographia*, ed. Müller, I, 1 París, 1883.
- Rault, Christian, *L'organistrum ou l'instrument des premières polyphonies écrites occidentales*, French Edition, Paris, 1985.

- Rault Le Vanneau, Christian, « Aspectos de la relación entre iconografía medieval y práctica interpretativa », *Revista Catalana de Musicologia* », 2, (2004), pp. 11-19.
- Redín, Valentín, *Usos y costumbres del Ayuntamiento de Pamplona*, Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona, 1987.
- Remnant, Mary, "Psaltery" en *New Grove Dictionary*, Ed. Stanley Sadie, 15, Londres, 1988.
- Remnant, Mary, *Historia de los instrumentos musicales*, Ma non troppo, Barcelona, (1978), 2002.
- Remnant, Mary, 'A Medieval Gittern', *Music and Civilization*, British Museum Yearbook, IV (London, 1980).
- Riaño, Juan Facundo, *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music*, Bernard Quaritch, London, 1887.
- Ríos Álvaro, Koldo, "Iconografía musical del País Vasco: Una tabla flamenca del Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Revista de Musicología*, 25/1, Madrid, (2002), pp. 9-46.
- Ripin, Edwin, "The Early Clavichord", *Musical Quarterly*, 53, (1967), pp. 518-538.
- Ripin, Edwin, Barnes, John, "Clavichord", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edición a cargo de Stanley Sadie, segunda edición, 13, pp. 510-513, London, Macmillan; New York, Grove's Dictionaries. (2001).
- Robledo, Luis, "El Órgano Portativo del Tríptico del Monasterio de Piedra (1390): Hipótesis sobre la disposición de su teclado", *Music in Art* 27/1-2 (2002) pp. 37-45. *Music in Art* 28/1-2 (2003), pp. 40-63.
- Rodríguez López, María Isabel, "La música de las sirenas", *Cuaderno de Arte e Iconografía*, vol. 16, 32, (2007), pp. 333-356.
- Rodríguez López, María Isabel, "La música de las sirenas", *Ut Musica Pintura. Saluzo: Torino: Istituto per Beni Culturali in Piemonte*, (2010), pp. 7-28.
- Rodríguez López, María Isabel; Romero Mayorga, Claudina, "Centaur-Musicians in Classical Iconography", *Greek and Roman Musical Studies*, vol. 6, 1, (2018), pp. 26-50.
- Rodríguez Panyagua, Enrique, "El influjo de la figura de Orfeo en la iconografía de David músico", *Helmántica: Revista de Filología Clásica y Hebrea*, vol. 45, nº 136-138, (1994), pp. 331-338.
- Rodríguez Pérez, Nerea, "Iconografía en el románico de la provincia de Soria", *Eikón/Imago*, vol.2, 2 (2013), pp. 147-182.
- Rodríguez Suso, Carmen, *La Monodía Litúrgica en el País Vasco: Fragmentos con notación musical de los siglos XII al XVIII*, Biblioteca de Música del País Vasco, BBK, Bilbao, 1993.
- Rodríguez Suso, Carmen, *Viejas voces de Bilbao: La Música en la Villa durante los siglos XVIII y XIX*, Bilbao, *Arte e Historia*, 1 (1990), pp. 225-251.
- Rodríguez Suso, Carmen, "Notas sobre la organería en Vizcaya durante el siglo XVIII: aportación documental", *Recerca Musicològica*, 3 (1983), pp. 137-172.
- Rodríguez Suso, Carmen, "El Patronato Municipal de la Música en Bilbao durante el Antiguo Régimen", *Bidebarrieta, Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, 3, Bilbao (1998), pp. 42-76.

- Rodríguez Suso, Carmen, "La notación Aquitana en el País Vasco (siglos XII – XVI)", *Revista de Musicología*, 16, Actas del XV Congreso de la Société Internationale de Musique, (1993), pp. 2297 – 2305.
- Rodríguez Suso, Carmen, *La capilla musical de Bilbao: una institución peculiar*, La Catedral de Santiago de Bilbao, Bilbao, (2000), pp. 167-195.
- Rodríguez Suso, Carmen, *Los Txistularis de la Villa de Bilbao*, Temas Vizcaínos, 296, BBK, 1999.
- Rodríguez Suso, Carmen, *Prontuario de Musicología. Música, sonido, sociedad*, Clivis Publicacions, Barcelona, 2002.
- Rowland-Jones, Anthony, "Flautas de pico renacentistas: evidencia pictórica", *Revista de Flauta de Pico*, nº 1, (1995), pp. 11-17.
- Rowland-Jones, Anthony, "Iconography in the history of the recorder up to 1430--Part 2", 34 (2006), pp. 17-36.
- Rowland-Jones, Anthony, "La flauta de pico en el arte catalán: 1ª parte. Alrededor de 1400: la 'invención' de la flauta de pico", *Revista de Flauta de Pico*, 6 (1996), pp. 32-74.
- Rowland-Jones, Anthony, "La flauta de pico en el arte catalán: 2ª parte. El siglo XV", *Revista de Flauta de Pico*, 7, (1997), pp. 9-15.
- Rowland-Jones, Anthony, "La flauta de pico en el arte catalán: 3ª parte. Después de ca. 1500", 8, (1997), pp. 9-13.
- Rubio, Samuel, *La polifonía clásica*, Ediciones Escorialenses, Madrid, 1976.
- Sachs, Curt, *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1947.
- Sagaseta, Aurelio, "Instrumentos musicales en Navarra (siglos IX al XIX)", *Euskor*, 6 (1983), pp. 21-25.
- Salaberri Urzelai, Sabin; Mendialdúa Errarte, Rafael; Sagastume Arregui, Manuel; Espinosa Ortiz de Arri, Pedro; López Aguirre, Elena, *La música en Álava*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1999.
- Salaberria Salaberria, Miguel, "Catálogo de órganos", *Bizkaiko Organuak. Organos de Bizkaia*, Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1992, pp. 14-104.
- Salgado López, José Ignacio, "Representacións iconográficas da gaita na Galiza: apontamentos para un inventario iconográfico da gaita", *Revista Galega de Etnomusicoloxía*, 13, (2009), pp. 63-90.
- Salmen, Walter, "Musical scenes in and on town houses of the fourteenth to sixteenth centuries", *Music in Art*, 29/1-2 (2004), pp. 77-89.
- Sánchez Ekiza, Karlos, "La "basca tibia": el mito de prehistoricidad del txistu vasco", en Sánchez Ekiza, Karlos, ed, Actas del IV Congreso de la Sociedad de Etnomusicología. Granada, 9-12 de Julio de 1998.
- Santos de la Iglesia Ugarte, José, *Catálogo histórico documental de los órganos de Álava*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1997.
- Santos Otero, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1963.

- Schaeffner André, *Origine des instruments de musique, Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, La Haye: Mouton, 1980.
- Sebastián, Santiago, *Mensaje Simbólico del Arte Medieval (Arquitectura, Liturgia e Iconografía)*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1994.
- Seebass, Tilman, "Introduzione all' iconografia musicale", *Iconografia musicale in Umbria nel XV secolo, Laboratorio medievale. Arte, Musica, Teatro*, (1987), pp. 126-189.
- Segal, Charles, *Orpheus. The Myth of the Poet*, The Johns Hopkins University Press, Londres, 1989.
- Serrano, Ana, *La zanfona*, (Inédito, Departamento de Musicología Real Conservatorio de Música de Madrid, CSMM, 1980).
- Sierra Pérez, José: "Pintura sonora, la música escrita en el cuadro El Oído, de Jan Brueghel de Velours (1568-1625) y Pedro Pablo Rubens (1577-1640)", *Revista de Musicología*, 28/2 (2005), pp. 1135-1163.
- Silva y Verastegui, María Soledad de, *Iconografía Gótica en Alava*, Diputación Foral de Alava, Servicio de Publicaciones, Vitoria, 1987.
- Slim, Colin, *Painting music in the sixteenth Century: Essays in iconography*, Ashgate, Aldershots Hants, Burlington, 2002.
- Sorondo, Imanol, "Mandatos de visita de los señores obispos de Calahorra y La Calzada: Bergara-Parroquia de San Pedro, años 1512-1568 y 1667-1763", *Cuadernos de sección: Antropología-Etnografía* 11 (1994), pp.279-310.
- Stein, Evan, *The Hammered Dulcimer and Related Instruments: a Bibliography*, Library of Congress, (Washington DC), 1979.
- Tejada Sarabia, Sandalio, "Iconografía del txistu: el angel txistulari de Caracas", *Txistulari*, 2 (1955), pp. 1-2.
- Tolley, Thomas, "Painting the Cannon's Roar: Music, the Visual Arts and the Rise of an attentive Public in the Age of Haydn, c. 1750 to c. 1810", *Music in Art*, 27, (2002), pp. 169-173.
- Torres, Jacinto, "Las miniaturas de las Cantigas. Su importancia organológica", *Ritmo*, 550 (1984), pp. 41-48.
- Tranchefort, François-René, *Los instrumentos musicales en el mundo*, Alianza Ed, Madrid, 1985.
- Ugalde Gorostiza, Ana Isabel, "El retablo de San Miguel de la anteiglesia de Garagarza de Mondragón", *Ondare*, 22 (2003), pp. 355-374.
- Urkullu Polo, María Teresa de, *Retablo Renacentista de Bidaurreta, Restauración*, Diputación foral de Gipuzkoa, Donostia, 1991.
- Urrutia Ugarte, Eduardo de, "Biografía. Alfonso de Idiáquez", *Euskalerraren Alde*, 240/13, (1923), pp. 464-465.
- Valturius, Robertus, *De Re militari Libri XII*, Verona, 1483.
- Valverde, Lola, *Historia de Guipuzcoa. Desde los orígenes a nuestros días/ Historia del País Vasco*, Editorial Txertoa, San Sebastián, 1984.

- Varela de Vega, Juan Bautista, "Anotaciones históricas sobre el dulcimer", *Revista de Folklore*, 3 (1981), pp. 17-23.
- Vázquez de Parga, Luis, "La dormición de la Virgen en la catedral de Pamplona", *País Vasco*, 5, (1946), pp. 241-258.
- Velasco Arnaldo, Begoña, "Iconografía en el claustro gótico de la Catedral de San Salvador de Oviedo", *Revista de musicología*, vol. 32, 2, (2009), pp. 193-212.
- Vicens Vidal, Francesc, *Els 24 ancians de l'apocalipsi a la iconografia monumental romànica hispànica. Estudi simbòlic i crítica arqueològica dels instruments musicals*, Universidad Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2006.
- Villanueva Abelairas, Carlos, "La voz de los instrumentos en manos de los juglares", *Medievalia*, 15, (2012), pp. 159-178.
- Villanueva, Carlos, "El arpa-salterio en España a través de las representaciones en piedra de los siglos XII y XIII. Un ensayo de reconstrucción", *Alfonso X el Sabio impulsor del arte, la cultura y el humanismo*, Maria Rosa Calvo Manzano (Ed.) Arlu Ediciones, Madrid, 1997.
- Vincent-Cassy, Mireille, *Les animaux et les péchés capitaux: de la symbolique à l'emblématique*, Picard, Paris, 1990.
- Volpe, Galvano della, "Poetica del Cinquecento", *Opere*, V, Roma, 1973, pp. 103-190
- Voisenet, Jacques, *Bêtes et Hommes Dans le monde medieval. Le bestiaire des clercs du V au XII siècle*, Brepols, Turnhout, 2000.
- Vorágine, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- VV. AA., *Arte Japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, La Colección Palacio*, Bilbao, 1998.
- VV. AA., *Atlas de Euskal Herria*, Erein, San Sebastián, 1982.
- VV. AA., *Gipuzkoa, 1984-1987, Restauración del Patrimonio Histórico - Artístico*, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1987.
- VV. AA., *Guía de la Iglesia Diocesana/Bilbo Eleizbarrutiko Eleizaren Gidaliburua 1991*, Obispado de Bilbao, Bilbao, 1992.
- VV. AA., *La Catedral de Pamplona, 1394-1994*, Ed. Gobierno de Navarra, Pamplona, 1995.
- VV. AA., *Museu de la Música 1/ Catàleg de la collecció d'instruments*, Regidoria d'Edicions i Publicacions, Barcelona, 1991.
- VV. AA., *Pintura Navideña en la Colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 2004.
- Waesberghe, Joseph Smits Van, *Misikerziehung: Lehre und Theorie des Musik im Mittelalter*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1969.
- Weise, Georg, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Tubinga, 1927.
- Winternitz, Emanuel, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: studies in Musical Iconology* (New Haven, London: Yale University Press), London, 1979.
- Woodfield, Ian, *The Early History of the Viol*, Cambridge University Press, 1988.

- Wright, Laurence, "Citole", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie, Macmillan Publishers, Londres, 2001.
- Yndurain, Francisco, "Documentos de la iglesia de Santa María de Sangüesa (siglos XIV y XV). Estudio lingüístico", *Pirineos*, 4, (1948), p. 346-362.
- Zabala, Federico, "Los Idiaquez de Tolosa y San Sebastian", *BRSVP* III, 3/3, (1947), pp. 390-397.
- Zavala, Carmen, *Iconografía musical en la pintura gótica aragonesa (ca. 1300-1500): estudio histórico-artístico y catalogación. Una experiencia en la enseñanza musical universitaria*, Universidad de Zaragoza, Dpto. Expresión Musical, Plástica y Corporal, Zaragoza, 2015.
- Zavala Arnal, Carmen M., "Lo que se ve y lo que se escucha: una experiencia sobre el aprendizaje visual de la música a través de la imagen artística", *Artseduca*, 18 (2017), pp. 166-183.
- Zamarrón Yuste, Pablo, *Iconografía Musical en la Catedral de Segovia*, Cabildo de la Catedral de Segovia, Ayuntamiento de Segovia, Segovia, 2016.
- Zucker, Arnaud, *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, Jérôme Million, Grenoble, 2004.