

Ángel MEDINA

NOTAS SOBRE LA SIMBÓLICA MUSICAL DEL CAMINO

En el arranque de la muy notable escalera de la Universidad de Salamanca se halla esculpido un peregrino (Fig. 1). Viendo el resto del relieve de la escalera —estudiada iconográficamente por Luis Cortés Vázquez¹— se advierte que este peregrino no va a Santiago ni a ningún otro centro de peregrinación, sino que trata de llegar a una meta celeste simbolizada por un ángel músico que lo espera al final del tercer y último tramo de la escalinata. La mirada del peregrino hacia lo alto nos parece especialmente significativa. Años después de construirse esta escalera, Juan de la Encina —universitario salmantino mucho tiempo atrás— expresaría también el anhelo de mirar a lo alto en los versos que relatan su peregrinación a Tierra Santa:

¡Oh alma, mi alma, ya tiempo sería
tus ojos y míos alzarlos de tierra!
Y siendo tu objeto la Celestial Sierra
que allá se enderece la esperanza mía²

Juan de la Encina acude a Jerusalén para ordenarse. Alza igualmente los ojos desde lo material a lo inmaterial y busca elevarse a la condición sacerdotal en los escenarios fundacionales del Cristianismo. El peregrino de piedra y el poeta comparten el simbolismo de la peregrinación puesto que a ambos les espera un cambio cualitativo y espiritual por vía de elevación.

En términos genéricos y no estrictamente cristianos, el peregrino simbólico desea regresar a un lugar que, en unas culturas, es la patria celeste de donde habría salido³ o, en otras, el Paraíso perdido con el que se sueña.

¹ Luis Cortés Vázquez, *Ad summum caeli. El programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1984, 104 págs.

² Juan de la Encina, *Viaje y peregrinación que hizo...*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1786, p. 14. El viaje del poeta tuvo lugar en 1519, «terciado ya el año», precisa el propio autor. Viajó desde Roma a Jerusalén, vía Venecia.

Ahora bien, por el medio hay dificultades de diversa índole, pruebas y tentaciones. La caída, la propia vida y el cielo son los tres eslabones del itinerario de nuestro peregrino de piedra, como la partida, los avatares del camino y el gozo de la llegada lo son del que realiza el peregrino de carne y hueso.

Pues bien, lo primero que tenemos que destacar es que buena parte de la teoría musical medieval y renacentista puede entenderse de manera clara, sistemática y en su sentido más profundo y superestructural, como una guía que muestra el camino de perfección capaz de elevarnos hasta la deslumbradora e inefable presencia de la divinidad. Exactamente igual a como ocurre en la peregrinación simbólica.

Para comprender lo anterior es necesario considerar algunas premisas. Nos remitimos primero a Boecio. En *De Institutione musica quinque libri* Boecio distingue la música mundana (de los mundos o esferas celestiales), la música humana (interior), y la música instrumental (no la referida estrictamente a los instrumentos, sino la que realmente suena). La música de las esferas representa una entidad suprema, mientras que la música ordinaria, la que podemos oír a través de la voz y los instrumentos, no es sino un débil reflejo de aquélla. Esta división se repetiría durante toda la Edad Media y aun después con rango de autoridad.

El segundo hecho fundamental es que la música se sitúa en el *quadrivium* al lado de la geometría, la aritmética y la astronomía, entre las ciencias. Es, por tanto, una disciplina liberal desde los tiempos de Martianus Capella hasta después del Renacimiento y como tal se estudió en las escuelas monacales y en las universidades europeas. En Salamanca, por ejemplo, se estudió desde el siglo XIII hasta el XIX, con maestros de la talla de Salinas. La valoración de la música en la superestructura cultural del Medioevo y del Renacimiento es objetivamente alta, como se demuestra por los cientos de tratados conservados, en contraste con la escasez teórica referente a las artes plásticas, al ser éstas conceptuadas como *artes mechanicae*.

Como tercera premisa no hemos de olvidar *la primacía que ostenta la teoría sobre la práctica* en la música medieval, precisamente por el *status* de la misma entre las disciplinas liberales. La teoría predica la superioridad del *musicus* (como filósofo de la música) frente al *cantor* (intérprete). Esta es una idea absolutamente indiscutible en la Edad Media, que empieza a tener sus fisuras muy a finales del siglo XIII y que, aunque de raíz griega, se consolidó igualmente a partir del famoso tratado de música de Boecio⁴.

³ Juan Eduardo Cirlot, «Peregrino», en *Diccionario de símbolos*. Madrid, Ed. Siruela, 1997.

⁴ Hemos desarrollado estas cuestiones en Ángel Medina, «Los instrumentos en los teóricos medievales», *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. 2 vols. Coord. José López Calo, La Coruña, Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994, vol. 1, pp. 113-160.

De manera que la concepción dominante sobre la música medieval presupone también un recorrido por ámbitos cualitativamente diferenciados: tiene un origen celeste, vive aquí como una realidad inferior y aspira a volver a su casa primigenia. Aunque convenientemente cristianizada, la idea es estrictamente clásica en cuanto a la primera fase. Por ejemplo, Aristides Quintiliano asoció la caída del alma platónica al perfil moral de los instrumentos musicales de una manera muy interesante.

El alma celeste inicia un itinerario de descenso para humanizarse y en esa caída, dice Quintiliano, «toma y arrastra consigo de cada una de las regiones superiores algunas partes del ensamblaje corpóreo»⁵, la luminosidad y el calor del éter, en primer lugar, que serán asociados acto seguido a los instrumentos de nervios (de cuerda) es decir, a los instrumentos solares, apolíneos, moralmente saludables.

Y sigue Quintiliano: «Pero cuando el alma se precipita a través de las regiones lunares —que son de aire y están asociadas a un viento que de aquí en adelante es consistente— poco a poco es hinchada por el viento que está debajo, produciendo un intenso y estrepitoso silbido a causa de su natural movimiento»⁶. El paralelismo moral, por mera simpatía, se establece ahora con los instrumentos de viento, dionisiacos, moralmente mucho más cuestionados en términos generales.

En el texto de Quintiliano se pone de relieve la necesidad bachelardiana del *dinamismo*, de las *incidencias transformadoras* que se suceden en el itinerario de descenso. Como dice Bachelard, es necesario «comunicar la *diferencial de la caída viva*, es decir, el cambio mismo de la sustancia que cae y que, al caer, en el instante mismo de su caída, se hace *más densa, más pesada, más culpable*»⁷.

Será a partir del Renacimiento carolingio cuando la música cotidiana —es decir, el canto gregoriano de la liturgia— se conciba, cada vez con más fuerza, como un adelanto de la música que está más allá de nuestros oídos, o sea, como una música que, en realidad mira hacia lo alto, al igual que el peregrino de Salamanca y como pide Juan de la Encina a su alma. Regino de Prüm lo expresó así: «La música natural precede con mucho a la artificial, pero nadie puede reconocer la fuerza de la música natural a no ser mediante la artificial». Y luego añade: «de la misma manera que mediante una cosa visible podemos demostrar lo invisible»⁸. Nótese la prelación de aquella música

⁵ Aristides Quintiliano, *Sobre la música*, Madrid, Gredos, 1996 (trad. de Luis Colomer y Begoña Gil), p. 160.

⁶ *Ibid.*

⁷ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*. París, Librairie José Corti, 1943; 12ª reimp. 1981, p. 109.

⁸ Regino de Prüm, *Epistola de harmonica institutione*, Gerbert, *Scriptores...*, I, p. 236.

a la que se trata de acceder y el claro dualismo entre lo sensible y lo inteligible. Calvin M. Bower ha destacado la raíz plotiniana de este tipo de textos en relación con el auge y reconsideración del neoplatonismo a partir de los comentarios de Scoto Erígena y de Remigio de Auxerre sobre Martianus Capella y Pseudo Dionisio Areopagita⁹.

La peregrinación y la teoría musical recorren trayectos comparables y, así como el camino se fragmenta en las sucesivas etapas, el ascenso místico-musical se organiza de manera *discreta*¹⁰ en tramos que lo son a la vez en el plano acústico y en el moral. La tradición hermética gustó de las formas piramidales, equivalentes a la montaña escalonada y coronada por un templo que encontramos en diversas culturas y épocas. Mas una escalera —como aquella del sueño de Jacob, recorrida por ángeles que suben y bajan— anclada firmemente en la tierra y elevada hasta el cielo, puede erigirse en el símbolo más apropiado para el ascenso músico-espiritual, merced al firme paralelismo entre los tramos del itinerario musical por excelencia —la escala— y los tramos del trayecto místico, iniciático o cosmológico. Como lo expresó Jean de Gerson, autor que vivió entre los siglos xiv y xv: «es necesario que suba de grado en grado quien quiere alcanzar el extremo superior de la escala o de la torre»¹¹. Tal subida se opera a través de un instrumento místico-musical llamado precisamente «Canticordum du pèlerin» y cuyo contrario es el «discordum».

El tratadista inglés Robert Fludd representa —por poner un ejemplo que limita cronológicamente con la caída de este tipo de entramados teóricos— acaso el máximo grado de articulación y matización de la potente corriente de neoplatonismo que había alimentado la teoría musical desde el siglo ix. Su sistema, *llamado indistintamente sistema o escala*, enseña a «ascender a través de las cinco fuerzas internas del alma hacia las regiones superiores y hacia el solio del Creador para la inefable armonía del alma»¹². Esas fuerzas, naturalmente, van desde lo sensible hasta la fusión con la divinidad y la sabiduría. La imagen que ilustra sus explicaciones no puede resultar más clara (Fig. 2). Todavía en la España del siglo xviii se explicaba el solfeo exacordal nacido después de Guido (siglo xi) mediante un soporte

⁹ Calvin M. Bower: «Natural and artificial music: the origins and development on an aesthetic concept», *Musica disciplina*, vol. xxv, 1971.

¹⁰ Desde la tratadística griega se distingue el sonido discreto o graduado interválicamente, del continuo, que presenta fluctuaciones libres.

¹¹ Jean Gerson, *Canticordum du pèlerin*. Œuvres complètes, París, Tournai, Roma, Nueva York, Desclée & Cie., vol. viii, p. 124.

¹² Robert Fludd, («De la práctica de la música compuesta del alma», 1619) en *Escritos sobre música*, edición de Luis Robledo, Madrid, Editora Nacional, 1979, p. 209.

manifiestamente simbólico (Fig. 3), deducido de los peldaños, el estrechamiento asociado a la agudeza y a la elevación y el remate con un castillete de órgano como *pars pro toto* de la Jerusalén celeste. Citemos de nuevo a Gerson, ahora con las palabras que cierran su *Canticordum du pèlerin*:

Hemos hablado del canto que le es propio a una criatura razonable, en tanto que su canto aproxima más a ésta del paraíso en perdurable eternidad; cuyo canto del corazón llamamos canticordo de la alta escala, que pertenece al corazón después de haber sido sensual, y después de espiritual ha llegado a ser celestial, a saber, de la devoción a la especulación y luego a la contemplación¹³.

Este gusto por el simbolismo asociado a itinerarios de ascenso y descenso de la realidad musical nos hace suponer que también tendría que detectarse en los aspectos propiamente técnicos de la música medieval. Y efectivamente, así es. Cualquier gregoriano recuerda ejemplos como la subida al agudo del introito *Rorate caeli* en traducción evidente del texto, o el decidido salto a la cumbre melódica que expresa la resurrección de Lázaro en la comunión *Videns Dominus*, entre otros ejemplos. Desde que Aristógenes de Tarento cuestionó la definición aritmética de los intervalos musicales, sustituyéndola por una concepción de tipo espacial, se empezaron a sentar las bases de toda una serie de interpretaciones analógicas por las que una melodía es un trayecto con sus momentos de arranque, sus descansos, sus desviaciones y el correspondiente reposo de la llegada. Un intervalo de diapente, por ejemplo, ya no es la simple proporción aritmética y abstracta de 3 es a 2, sino el cambio de sitio del sonido mediante el movimiento realizado entre sus dos límites¹⁴. De la aritmética se pasa a una tópica y a una física¹⁵.

Numerosos ejemplos de escrituras musicales de los siglos IX al XI representan el dibujo musical a la manera de un espectrograma o de un análisis sismográfico, es decir, figurando las subidas y bajadas de la música sin que existiese ninguna necesidad notacional para ello. Incluso se unen las notas mediante una línea, trazando un itinerario musical que se nos ofrece a los ojos al mismo tiempo que a los oídos. Lo que quiere decir que si una escritura refleja el movimiento hacia el agudo o el grave, pero puede expresar lo mismo (y de hecho también ocurre) sin reflejar tales movimientos, es porque en el primer caso el añadido gráfico tiene un carácter simbólico. Un teórico del Cister decía que el reconocimiento del carácter propiamente

¹³ Gerson, *op. cit.* p. 139.

¹⁴ Annie Bélis, *Aristoxène de Tarente et Aristote. Le traité d'Harmonique*, París, Klincksieck, 1986. Véase en particular el capítulo IV.

¹⁵ *Ibid.*

musical de una melodía, es decir, la *compositio*, se advierte observándola en su itinerario, de la misma manera que el cazador acecha a la presa en el bosque y, con la observación, sabe luego reconocer sus caminos para cazarla¹⁶, caminos que lógicamente en la música son las subidas, las bajadas, los arabescos, las zonas de notas sucesivas, y, en definitiva, las anfractuosidades del terreno convertidas en intervalos.

Así, vemos caminos más o menos tortuosos, al dictado de la música que representan (Fig. 4), caminos paralelos y caminos que se bifurcan saliendo de una columna a modo de piedra miliar (Fig. 5), que no simboliza aquí tanto la idea de un centro del mundo como los mecanismos de la simbólica de los niveles, lo alto asociado con lo agudo y lo bajo con lo grave. Esta simultaneidad de los dos caminos en ámbitos distintos, uno agudo y otro grave, no deja de tener su correspondencia con el propio texto, donde se aclama al rey del cielo, de la tierra y de los seres marinos, que representan los tres niveles básicos conectados por la propia columna.

Pero también es posible avanzar en sentido contrario. Citaremos un ejemplo escrito realmente para andar y desandar, a la manera de los peregrinos que van a un santuario y vuelven a casa. Nos referimos a la pieza titulada *Mi fin es mi comienzo y mi comienzo es mi fin*, de Guillermo de Machaut (siglo XIV). Consiste en una retrogradación de las veinte medidas de que consta de manera que el comienzo de la pieza acaba por ser precisamente la conclusión de la misma y el aparente fin es realmente el comienzo del viaje de vuelta, cumpliendo esta disposición lo enunciado en el texto. Como la mítica anfisbena —la serpiente que puede andar para adelante y para atrás— esta pieza no oculta ni en su texto ni en su forma la alusión fúnebre que siempre se desprende de un itinerario siniestro y el fin como simbolismo de un nuevo principio, algo que también está en la propia esencia de las peregrinaciones.

El camino ofrecía al peregrino, en los siglos medios, diversas oportunidades de simbolismo relacionado con la actividad musical. Ello sucede desde el mismo momento de su partida. Si lo hace, según era frecuente, desde una iglesia, recibirá el bordón y la esportilla como símbolos de su peregrinar. Allí escuchará unas antífonas especiales cuyos versículos impetran la ayuda de Dios como guía de los caminos. Las oraciones de este ceremonial recuerdan cómo Dios abrió el Mar Rojo para que pasara su pueblo, cómo dispuso una estrella que condujo a los magos hasta Belén, cómo guió a la familia de Abraham para salir de Ur de los caldeos, porque estos caminos serán modelos del suyo, por lo que tienen de trascendencia o de renuncia. Y, testimoniando a las claras que el principal objetivo de la peregrinación es la transformación espiritual, cuando los peregrinos regresan se cantan antífonas que bendicen a quien anda ya en los caminos del Señor.

¹⁶ Johannes Wylde, *Musica manuale cum tonale*, ed. de C. Sweeney, CSM 28, 1982.

Ya en ruta, el peregrino podía perderse y entonces ese mal camino, ese extravío, es un paréntesis de irregularidad y un laberinto. Existe una iconografía tardía del peregrino en el laberinto (el hombre en la vida, a fin de cuentas) como existe la denominación de «tono peregrino» en ciertos tonarios medievales para cierta forma salmódica excepcional. También los trovadores utilizaron con frecuencia la metáfora del camino laberíntico para el tormento amoroso. Aimeric de Peguilhan, un trovador de comienzos del XIII, activo primero en Cataluña y luego en la corte castellana de Alfonso VIII, tiene una composición en la que el amante se compara al jugador, que cree poder retirarse cuando quiera, pero que en realidad acaba ofuscándose y volviéndose loco: «así me voy volviendo yo, poco a poco, por un camino donde creía avanzar con maestría, para poder retirarme cuando quisiera, pero ya he entrado en él y ya no puedo salir»¹⁷.

El peregrino podía reconocerse en determinados actos litúrgicos teatralizados de los siglos centrales y postreros de la Edad Media. Los más ordinarios de estos dramas litúrgicos tienen su origen en algún itinerario relevante. Así, el de los Reyes Magos o la propia *Visitatio Sepulchri*. Si el peregrino se acercaba a determinadas iglesias en torno al lunes de Pascua podía asistir a la representación del drama «de pelegrinis» e identificarse con los personajes del mismo. Como se sabe, el evangelio de Lucas narra el viaje de dos discípulos de Jesús, de Jerusalén a Emaús, en la mañana del lunes de Pascua. Se les aparece Jesús resucitado y dialoga con ellos. Aquí está la famosa expresión que le dice un discípulo a Jesús cuando les pregunta por qué están tristes: «¡Eres tú el único viajero en Jerusalén que no sabe lo que ha pasado en ella estos días!» (Lucas, 24, 18). La expresión «viajero» aparece en el texto latino como «peregrinus», de ahí la asimilación medieval de Jesús como primer peregrino y de los discípulos como peregrinos simbólicos. Así, cuando Gerson describe el proceso que lleva al «corazón mundano» a convertirse en un «corazón solitario» (merced a la elevación moral y mística que propugna en el *Canticordum du pèlerin*), no deja de compararlo con el experimentado en el «corazón de los dos peregrinos que iban a Emaús, a los que Jesús se acercó en forma de peregrino, que dijeron: ¿no es verdad que nuestro corazón ardía mientras nos hablaba en el camino y nos enseñaba las Escrituras?»¹⁸

Lo interesante es que algunos dramas litúrgicos llevan rúbricas para representar este diálogo en las que se prescribe vestuario y elementos de *atrezzo* para los dos participantes que representan a los viajeros a Emaús. Como

¹⁷ *Las cançons dels trobadors*. Melodías publicadas por Ismael Fernández de la Cuesta. Textos establecidos por Robert Lafont, Tolosa, Institut d'Estudis Occitans. Col. Opera Omnia, 1979, p. 392.

¹⁸ Gerson, *op. cit.* p. 112.

leemos en un conocido caso: «portantes baculos et peras in similitudinem Peregrinorum»¹⁹, o sea, «llevando bastones y morrales a la manera de los peregrinos».

Al igual que estos primeros actores del teatro litúrgico medieval representan a peregrinos —que a su vez representan a los discípulos de Emaús, los cuales, por su parte, se transforman espiritualmente al inflamarse su corazón con las palabras de Jesús resucitado— así cualquier circunstancia del peregrinar es susceptible de remitirnos a otro tipo de realidades superiores, en el marco del pensamiento simbólico medieval al que se refirieron autores como De Bruyne, Huizinga, entre otros. ¿No reconocía el formidable abad Suger haber meditado sobre la diversidad de las virtudes a partir de las gemas multicolores «que transforman lo que es material en inmaterial»? También el peregrino —imbuido de esa misma mentalidad simbólica que es un rasgo de época y que se matiza con el concreto bagaje intelectual de cada individuo— realizaba sin duda más de una lectura al atravesar el pórtico de una iglesia²⁰ o al contemplar una representación plástica en la arquivolta de ese mismo pórtico, en un capitel, en un libro miniado, en un altar o en un tapiz. Cuando se representan instrumentos esta perspectiva simbólica es aún más necesaria. Pongamos un ejemplo muy conocido. En el Pórtico de la Gloria vemos a los veinticuatro ancianos con las *cítaras* referidas en el *Apocalipsis*. Dejamos a un lado ahora la concreta tipología de estas *cítaras*. Sus cuerdas —los nervios que antes veíamos en Quintiliano— pueden simbolizar los propios caminos y aun los planos del universo, aunque en la tradición cristiana no pueden dejar de relacionarse con el ascetismo. La *cítara* produce buen sonido cuando sus cuerdas de materia orgánica —de tripa— están secas y tensas sobre el mástil del instrumento. Del mismo modo, Cristo es la carne reseca por el ayuno y el sufrimiento que se tensa en el mástil de la Cruz para cantar nuestra redención. Por eso Michel de Pressoir, autor de estas poderosas imágenes en el siglo xiv, llamó a Cristo «doctor in arte citharandi»²¹ doctor en el arte de tocar la *cítara*, nunca la *cítara* de verdad sino la *cítara* simbólica.

Hay además un instrumento en el Pórtico que llama la atención entre todos. Nos referimos al organistrum que tocan dos ancianos (Fig. 6). Este

¹⁹ Higiní Anglès, *La música a Catalunya fins al segle xiii*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans i Biblioteca de Catalunya, 1935 (Rep. 1988, Biblioteca de Catalunya-Universitat Autònoma de Barcelona), p. 279.

²⁰ Thomas Connolly, «Entrando por la alegría del Señor: simbolismo musical de los pórticos de las iglesias», *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. 2 vols. Coord. José López Calo, La Coruña, Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994, vol. 1, pp. 51-77.

²¹ Th. Gérold, *Les Pères de l'Église et la musique*, París, 1931.

instrumento reúne el máximo simbolismo del conjunto. El organistrum es en esta época (desde mucho antes y hasta mucho después) uno de los dos instrumentos teóricos por excelencia. El otro es el mucho más simple monocordio.

Para que el organistrum suene hay que accionar una manivela, unida por un eje a una rueda interior que al rozar con las cuerdas emite un sonido continuo y armónico. El giro de la rueda es el símbolo del giro de las propias esferas celestes, de la música mundana a la que nos hemos referido (Fig. 7) y, a diferencia del monocordio, produce no sucesiva sino simultáneamente las *armonías* que desde el pitagorismo rigen los números del cosmos.

Un párrafo especialmente brillante y audaz del profesor Villanueva relaciona este simbolismo cósmico con el *organum* «Dum esset», del *Calixtinus*, en el que se compara la predicación del Apóstol con la voz del trueno que suena en la rueda del mundo (*rota mundi*)²². Pero ya el mismo *Apocalipsis* nos habla de la voz «como de muchas gentes» (19, 1) que canta el júbilo en la tierra y en el cielo, precisamente tras haberse consumado el triunfo sobre la gran ramera, y también se oye una voz «como de gran gentío, y como el ruido de muchas aguas, y como el estampido de grandes truenos» (19, 6), es decir, una *voz plural*, que viene de lo alto como la que representa por definición el propio organistrum desde la cima de la arquivolta.

Y luego, imaginando ese giro de la rueda del organistrum, viéndolo y oyéndolo en la realidad (acaso en funciones docentes en la sede compostelana) el peregrino reflexionaría sobre la vida y la muerte, sobre la condición cambiante y fugitiva de la existencia, como en aquellas ruedas de la fortuna en las que se inscriben los lapidarios tiempos del verbo reinar: *reino, reinaba, reiné, reinaré*, respectivamente situadas arriba, a la derecha, abajo y a la izquierda (Fig. 8). Una imagen que también Gerson aplicaría a su instrumento místico-musical, el *canticordo del peregrino*, asociando los cuatro extremos de una cruz en forma de equis a los cuatro puntos cardinales, a los cuatro tiempos del verbo reinar y a cuatro de las vocales (llenas de connotaciones musicales y morales) que giran, dice este autor, «como en la vulgar rueda de la fortuna» sobre el eje y motor de la vocal restante, la I, inicial de Jesús y metáfora de su dinámico amor.

Pero además el organistrum puede aludir a la música como disciplina académica, por tanto teórica. Así lo vemos en un manuscrito con la obra de Von Herrade en el que, a la hora de representar las siete artes liberales, se nos presenta a la Música con los atributos —nada casuales en su común condición de cordófonos— de una lira, una cítara y un organistrum (Fig. 9).

²² Carlos Villanueva, «La *imago musicae* del Pórtico de la Gloria», *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. 2 vols. Coord. José López Calo. La Coruña, Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994, vol. 1, p. 115.

La situación central que ocupa en el Pórtico, como eje de los veinticuatro ancianos, no puede ser minusvalorada, máxime cuando en otros pórticos aparece en una posición lateral. El sentido de dualidad que implica su forma en ocho —¿el sol y la luna, como en las antiguas estelas galaico-romanas estudiadas por Fernando Alonso Romero²³ y como sugiere Carlos Villanueva²⁴?— y la misma necesidad de los dos intérpretes, nos lleva a pensar que en ese punto cenital de la arquivolta se opera la fusión de la música real y la celestial, del mismo modo que el sufrimiento real de Cristo hecho hombre nos permite escuchar las albricias intangibles del cántico nuevo. También la teoría utilizó alguna vez la forma de los dos círculos que se cortan para expresar la estructura dual (auténtico-plagal) de los modos gregorianos (Fig. 10). El característico dualismo medieval se consuma también a través de este instrumento. Lo asociamos a la música como arte liberal pero tuvo simultáneamente un sentido práctico como instrumento litúrgico, no en vano el espacio de la iglesia donde se guardan los instrumentos es llamado *organistrum* en alguna fuente²⁵. Estamos, pues, ante dos realidades que actúan como vasos comunicantes, ya que de la superior *emanan* los destellos, las armonías, las proporciones y el canon que nutre la inferior. Y desde ésta se puede emprender el camino de vuelta, puesto que *participa* de la proporción numérica y de las consonancias arquetípicas que organizan la bóveda celeste²⁶.

De lo simbólico pasamos ahora al terreno real con unas brevísimas líneas sobre la música más notable ligada a las peregrinaciones en el medievo hispánico. No es que estas músicas estén ausentes de elementos simbólicos (que no lo están), sino que las presentaremos por razones obvias al margen

²³ Fernando Alonso Romero, «A peregrinaxe xacobeá ata Fisterra», *Actas del Simposio de Antropoloxía, Romarías e peregrinacións*, Coord. A. Fraguas (et al.), A Coruña, Consello da Cultura Galega, 1995, pp. 43-59.

²⁴ Carlos Villanueva, art. cit. pp. 115-116.

²⁵ Galbertus Brugensis, *Alterá vita Caroli Boni*, en Migne, *PL*, vol. 166, col. 960A. El pasaje que nos interesa es un episodio de rencillas feudales en el que un cierto Walter se refugia de su enemigo en el *organistro*: «Por su parte, el propio Walter, movido por la angustia, se había ocultado en el organistro (in organistro), o sea, en cierta sede (in domicilio quodam) de los instrumentos de la iglesia, en el mismo lugar (solario) donde yacía el cónsul muerto».

²⁶ Sería demasiado prolijo añadir aquí siquiera una pequeña parte de la abundante bibliografía existente sobre la representación de los instrumentos en la Edad Media, sus aspectos simbólicos, teológicos, organológicos, la realidad de su uso, etc. No queremos dejar de citar una auténtica guía para músicos y musicólogos interesados en estas cuestiones de Carlos Villanueva, «Criterios, fontes e materiais para a interpretación da música medieval galega», en *O feito diferencial galego. Música*, vol. II, coord. C. Villanueva, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, 1998, pp. 41-119.

de su problemática estrictamente musicológica y recordaremos aquí simplemente el tipo de relación que se establece con el peregrino o con los centros de peregrinación, en algún caso con manifiesto valor funcional. Los peregrinos no podían dejar de comparecer en las *Cantigas de Santa María*, compilación impulsada por el Rey Sabio. La Virgen María asume incluso el papel de guía para el camino. «Santa María strela do día móstranos vía», comienza una de las cantigas. En la titulada «Ben com' aos que van per mar», la Virgen ayuda a unos peregrinos en Soissons. En otra protege de un dragón a un peregrino valenciano que va a Santa María de Salas, en Huesca. En la titulada «Mui grandes noit' e dia devemos dar por ende» salva de los ladrones a unos peregrinos de Montserrat. La Virgen de las Cantigas es ecuménica y extiende su favor a peregrinos, comerciantes y necesitados de todo el orbe, de Roma al Oriente, de Rocamadour al Puerto de Santa María en lo que podríamos denominar como una *descentralización inducida de las metas de la peregrinación*. Hasta tal punto que la sede del Apóstol parece acusar las consecuencias de dicha orientación²⁷.

Por fin, el peregrino vislumbra su meta. El ambiente musical de las metas de la peregrinación no se limita a la música litúrgica y es necesario pensar en términos de «paisaje sonoro», por emplear la afortunada expresión de Murray Schaeffer. Mariño ha esbozado este paisaje sonoro como una progresión de «zonas concéntricas»²⁸ desde el silencio reverencial, propio del centro donde habita lo sagrado, hasta niveles de algarabía creciente a medida que avanzamos de manera centrífuga. En esos círculos que rodean el santuario se oírían cantos en diversas lenguas, se escucharían instrumentos diversos, se intercambiarían experiencias musicales y se establecería un fructífero comercio entre las músicas de comarcas vecinas

²⁷ Carlos Villanueva ha destacado la distancia que parece querer marcar la Virgen de las Cantigas respecto al feudo del Apóstol, tanto por las escasas menciones geográficas de Compostela como por la desviación de los méritos como centro de peregrinaje hacia santuarios diversos de la península y aun de otros lugares más lejanos. Es cierto, dice Villanueva, que algunos de los peregrinos favorecidos por María van a Santiago o vienen de allí, pero hay santuarios que parecen gozar de su predilección, como el de Villasirga de Palencia, Santa María de Salas en Huesca o el mismo Montserrat. Cuando Villanueva analiza los milagros de Villasirga de Palencia queda clara esta valoración: algunos de los milagros se operan en Villasirga tras haberlo intentado sin éxito ante Santiago, o bien se producen allí sin necesidad de llegar hasta Santiago. Carlos Villanueva sintetiza así la intencionalidad de estas cantigas: «Vienen a decir en su mensaje: no recorras tanto camino si puedes ser sanado y perdonado en Villa-Sirga». Carlos Villanueva, «Música y peregrinación», *Santiago. La Europa del peregrinaje*. Ed. de Paolo Caucci von Saucken, Barcelona, Lunwerg editores, 1993, p. 156. Por otra parte, Villanueva desarrolla su propuesta a partir de un trabajo de José Filgueira Valverde en el que se estudian las conflictivas relaciones del Rey Sabio con la ciudad del Apóstol. *Ibid.* p. 152.

²⁸ *Actas del Simposio de Antropoloxía, Romarías e peregrinacións*, Coord. A. Fraguas (et al.), A Coruña, Consello da Cultura Galega, 1995.

o, en el caso de los grandes santuarios, entre las de los más lejanos confines de la Cristiandad.

Dos centros de peregrinación hispánicos cuentan además con una música específica dentro del limitado repertorio de la polifonía medieval. Nos referimos al *Calixtinus*, de Santiago, y al *Llibre Vermell*, de Montserrat. Se trata de casos absolutamente únicos en el contexto europeo, pero muy distintos entre sí. Comparables y cercanos cronológicamente al *Calixtinus* sólo existe —a nivel de las grandes fuentes— el repertorio de la Escuela de San Marcial de Limoges, ajenos en sentido estricto al mundo de las peregrinaciones. Creemos que la polifonía del *Calixtinus* también representa un *cántico nuevo*, sólo que aquí en sentido literal y musical, es decir, una creación absolutamente a la última, una aportación musical que es como un preámbulo a lo que será tiempo después la gran eclosión de la polifonía en el París del 1200. Es un repertorio con técnica y escritura musicales de importación y cuya finalidad se orienta hacia el prestigio de la propia iglesia compostelana. Es un códice cosmopolita y novedoso, que habría de destacar con brillo propio frente a la práctica del repertorio tradicional, monódico o tratado todo lo más en el estilo del *organum* primitivo. Caso especial es la cantilena *Dum paterfamilias*, cuyo segundo estribillo ha bautizado a la pieza como *Canto de Utreia*. No tiene nada que ver con el resto de la música del *Calixtinus* y su porte general es estrictamente gregoriano, aunque la interpolación «Et utreia...» ha generado diversas discusiones.

Del otoño medieval nos queda en Montserrat una joya musical cuyo valor tiene otro sesgo. El *Llibre Vermell* podría haber sido escrito un poco antes de 1400. Una anotación del folio 22 nos da la clave de su sentido:

Puesto que a veces los peregrinos cuando velan en la iglesia de la Virgen María de Montserrat quieren cantar y bailar y también de día en la plaza y allí sólo deben cantarse canciones honestas y devotas, por tal razón hay escritas algunas antes y después. Y deben utilizarse honesta y moderadamente para no estorbar a quienes perseveran en oraciones y devotas meditaciones, en las que todos los que velan deben de igual modo insistir y dedicarse devotamente²⁹.

Nótese que hablamos de danza. Y en efecto algunas indicaciones de la polifonía de este códice reflejan este hecho. De modo que, sin entrar ahora en los numerosos valores de ambos códices musicales, destacamos el papel santuario del *Calixtinus*, al tiempo que, en notable contraste funcional, des-

²⁹ M^a Carmen Gómez Muntané, *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas*, Barcelona, Los Libros de la frontera, p. 19. Gómez Muntané ofrece el texto latino y la citada traducción, de la que hemos suprimido algunas anotaciones aclaratorias que figuran entre paréntesis o corchetes.

tacamos el *Llibre Vermell* como instrumento de lo que los antropólogos han denominado la *domesticación de la fiesta*³⁰.

Hay otras realidades musicales relacionables con la peregrinación. Acostumbrados como estamos a dedicar nuestras energías a fuentes tan relevantes como el Calixtinus, perdemos de vista la enorme cantidad de música que se copió, se creó o se adaptó en función de la actividad penitencial propia de las romerías y las peregrinaciones menores.

Las llamadas peregrinaciones menores se dirigían hacia aquellos centros religiosos donde se conservaban reliquias de los santos o donde se veneraba alguna imagen especialmente prestigiada. Y en esos lugares, que muchas veces podían formar parte de las grandes vías de peregrinación, es donde surgen los oficios litúrgicos *que colaboran muy activamente en la plasmación de su propia singularidad como centro religioso*.

La publicación sinóptica de doce antifonarios europeos (representativos de un amplio abanico de tradiciones que englobaría a varios centenares de fuentes de este tipo) seis *cursus* monástico y otros seis *cursus* romano³¹ nos revela que una de sus grandes diferencias entre ellos estriba precisamente en la presencia de los oficios con música dedicados al santo al que aquella iglesia o monasterio está consagrado o del que guardan sus reliquias. Y hasta ha ocurrido que sobre reliquias dudosas y falsas tradiciones de piedad se hayan confeccionado oficios o piezas paralitúrgicas cuya propia y tangible presencia realzaba el prestigio y la garantía devocional del correspondiente centro religioso. Diríamos entonces que sobre un fondo común que la Iglesia Romana ha ido tratando de unificar (sin conseguirlo, por otra parte), el culto a los santos locales y la veneración de las reliquias son los motores de creación musical de toda la Cristiandad.

Refiriéndonos por un momento a nuestras propias investigaciones en Asturias sobre numerosos fragmentos medievales, es significativo el hecho de que sólo hayamos encontrado una antifona no catalogada en la monumental *Corpus Antiphonarium Officii*, perteneciente precisamente al oficio de San Pelayo, el niño mártir cuyas reliquias se encuentran en el monasterio ovetense de su nombre³². Otro oficio parcialmente original conservado en Asturias (ya del siglo xvii, aunque recogiendo una tradición medieval

³⁰ Por ejemplo en José Antonio González Alcantud, «Territorio y ruido en la fiesta», en *Agresión y rito y otros ensayos de antropología andaluza*. Granada, Diputación Provincial, 1993.

³¹ R.J. Hesbert: *Corpus Antiphonarium Officii*, 6 vols. Roma, Rerum Ecclesiasticarum Documenta. Series Maior, Fontes viii, desde 1965.

³² Ángel Medina, «La música medieval en Asturias», Catálogo de la Exposición *Orígenes. Arte y Cultura en Asturias*. Siglos vii-xv. Oviedo, 1993, pp. 313-327.

arbonense) es el dedicado a Santa Eulalia de Mérida, patrona de Oviedo, de la Diócesis, del Principado y de otras diversas localidades, y cuyas reliquias se veneran en la Catedral. Gutierre de Toledo, el famoso arzobispo ovetense del siglo XIV, impulsó también un oficio de reliquias, basado en el común de mártires, «fasta quel obispo faga ordenar la estoria propia»³³ en consonancia exactamente con el prestigio internacional de lo más grande que podía ofrecer al peregrino la basílica ovetense del Salvador, que son las reliquias de su Cámara Santa.

La tradición oral, en fin, también ha conservado el recuerdo de los peregrinos medievales y de sus historias, milagros y ansiedades. Siguen publicándose nuevas aportaciones al romancero hispánico en las que se pone de relieve cómo la memoria popular ha sabido guardar estos tesoros:

El lunes por la mañana	madruga el rey por la estrella
ya vistiúse ya calzóuse	ya echó andar pa la guerra
inda al medio del camino	encontróu con la romera
toda vestida de oro	zapato y media de seda.

Se trata del comienzo del conocido romance del rey y la Virgen romera. Fue recogido y grabado en Degaña (Asturias) por Jesús Suárez. Lo cantó Adela González, de 78 años, el 31 de agosto de 1991³⁴. Asombra comprobar que todavía hoy numerosas ancianas son capaces de recitar o cantar estos romances pese a las largas dimensiones de unos y a la complejidad literaria de otros. Su valor simbólico e histórico radica en su misma existencia. Nosotros dejamos huellas en los caminos, y los caminos las han dejado en la música occidental, tanto en las elaboraciones teóricas y simbólicas más complejas como en el secreto y azaroso discurrir de la tradición oral.

³³ *Libro de las constituciones* f. 12r. Edición en Javier Fernández Conde, *Gutierre de Toledo, obispo de Oviedo (1377-1389)*, Oviedo, Dpto. de Historia Medieval, Universidad de Oviedo, 1978, p. 333.

³⁴ Jesús Suárez López, *Nueva colección de romances, Oviedo-Madrid*, Silva Asturiana VI, 1997, p. 349; transcripción musical de Susana Asensio Llamas en p. 748.



Figura 1.

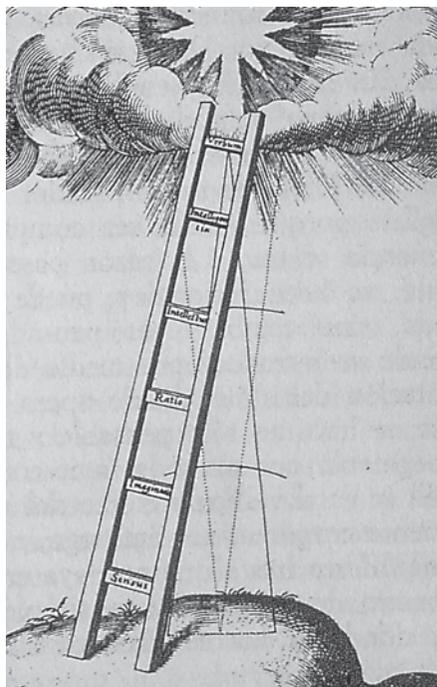


Figura 2.

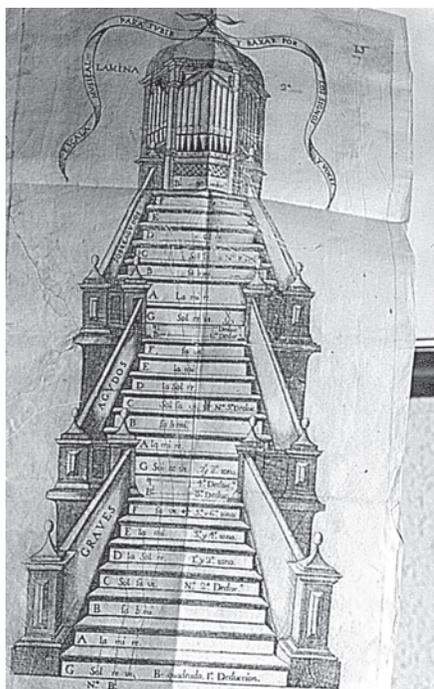


Figura 3.

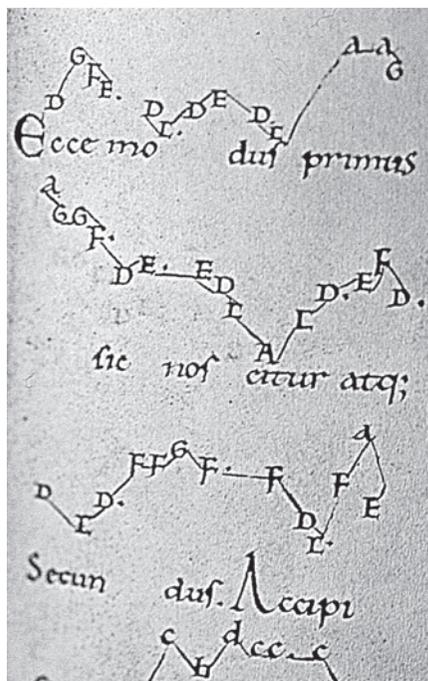


Figura 4.

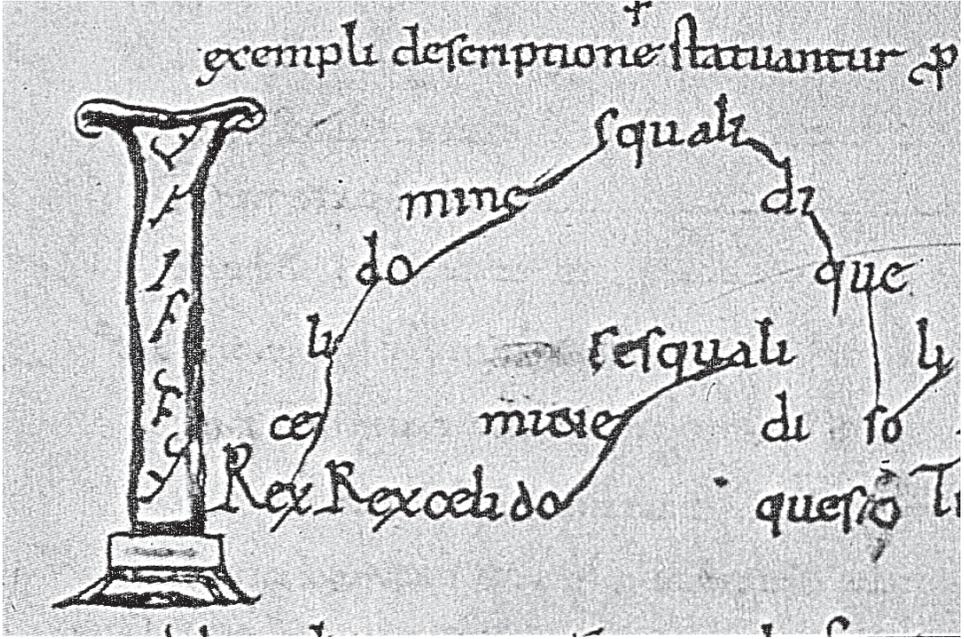


Figura 5.

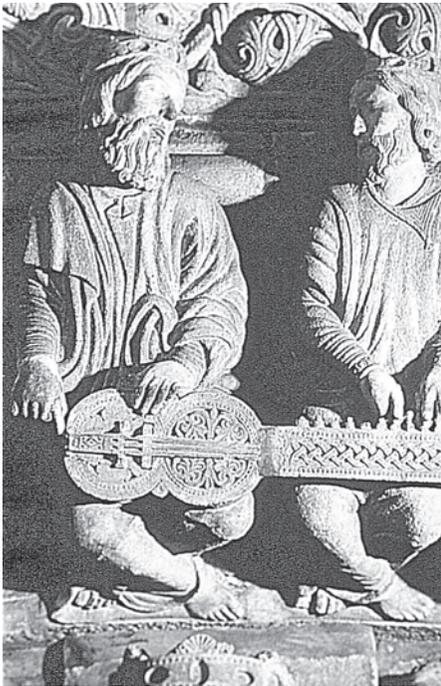


Figura 6.



Figura 7.

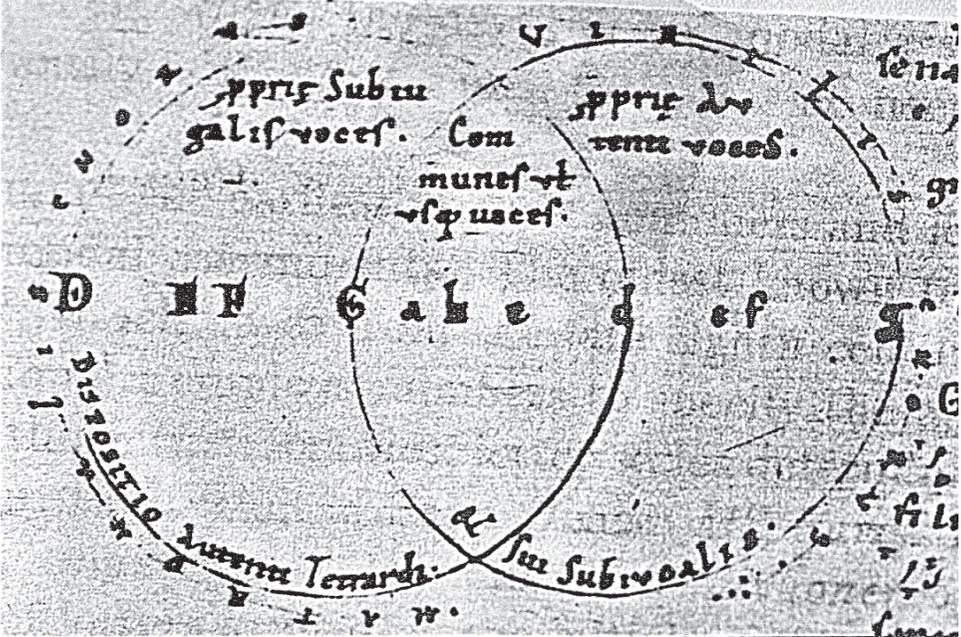


Figura 10.