

Libros de **Cátedra**

Historia del arte y la música medieval

Nuevas perspectivas y enfoques

Daniel Jorge Sánchez y Martín Eckmeyer
(coordinadores)

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales


Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

HISTORIA DEL ARTE Y LA MÚSICA MEDIEVAL

NUEVAS PERSPECTIVAS Y ENFOQUES

Daniel Jorge Sánchez
Martín Eckmeyer
(coordinadores)

Facultad de Bellas Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



*A Paula y Agustín, por la música que
habita en nuestra historia conjunta
M. E.*

Agradecimientos

Gran parte de las preguntas que dieron lugar a las problemáticas que aborda este libro sobre la música y su relación con la sociedad, forman parte de una extensa conversación que venimos desarrollando hace más de 15 años con la Dra. Paula Cannova, profesora de historia de la música, compositora y compañera de vida. Además de un apoyo cotidiano invaluable, ha ejercido un control epistemológico permanente, limitando cierta interpretación histórica de cuño un tanto literario y recordando permanentemente el valor de los datos.

En algún sentido los temas específicos que vinculan la producción musical medieval con la historia política y económica, así como sus resonancias en el presente, pueden entenderse como una derivación elíptica de las formulaciones del Dr. Daniel Belinche. De igual modo, muchas de las afirmaciones que condujeron a numerosos aciertos, deben ser entendidas como sus enseñanzas.

Los tópicos sobre la música medieval que son desarrollados en el libro son en gran parte resultado de la experiencia en el dictado de la asignatura *Historia de la Música I*. Fueron muchas las ocasiones en que los alumnos padecieron con hidalguía cierto componente experimental en la enseñanza de la materia. Queremos agradecer sus muchos aportes. En particular a los estudiantes de la carrera de música popular, que nos interpelaron para extraer algún sentido del estudio de la música medieval que tuviese valor para la producción musical actual.

Quiero también agradecer a Daniel Sánchez, por haber tenido la idea de este libro y por convocarme, aún habiendo sido su alumno en algún tiempo remoto. Expresa para mí una enorme generosidad y apertura académica, que esperamos fructifique en futuras colaboraciones e intercambios.

Finalmente, este trabajo no hubiera sido de ningún modo posible sin el equipo docente de *Historia de la Música I*. El volumen de trabajo, la dedicación y el compromiso los constituye en excelentes profesionales y docentes. Quiero agradecerles especialmente su acompañamiento y apoyo, y la predisposición para emprender, año tras año, una nueva aventura.

Martín Eckmeyer

Índice

Introducción general _____ 7

Daniel Sánchez y Martín Eckmeyer

Capítulo 1

Los mosaicos de San Vital. Experiencia sagrada en tiempos de Justiniano _____ 30

Lía Inés Lagreca

Capítulo 2

Marginalia problemática. Kells y el pensamiento ornamental _____ 48

Federico Luis Ruvituso

Capítulo 3

Sonoridad permanente: práctica y escritura polifónica medieval _____ 75

Leticia Zucherino, Guido Dalponte y Marianela Maggio

Capítulo 4

Saber trobar: estratificación en los inicios de la música occidental _____ 85

Martín Eckmeyer

Capítulo 5

Escultura tardogótica alemana _____ 114

Pablo de la Riestra

Capítulo 6

Cuando suena la tinta: la música de una nueva clase: los literati _____ 131

Julietta Dávila Feinstein y Cecilia Trebuq

Capítulo 7

La construcción y consolidación de la iconografía del purgatorio _____ 144

Daniel Sánchez

Capítulo 8

Alto en las torres: músicos urbanos profesionales en la Edad Media _____ 154

Martín Eckmeyer

Los autores _____ 190

Introducción

Daniel Sánchez y Martín Eckmeyer

La cultura medieval europea. Su valor en la cultura sudamericana

Trabajar la Edad Media europea en territorio americano resulta paradójico. Un espacio y un tiempo lejano que sin embargo desde el punto de vista de la escena social y cultural está presente. Pero a diferencia del territorio europeo, donde las marcas materiales del medioevo están en el espacio público y cotidiano, en nuestro territorio americano las marcas son invisibles, pero no por ello dejan de ser esenciales parafraseando a Saint Exupéry¹.

Del mismo modo resulta paradójico generar un libro de cátedra, que en principio es de cátedras, ya que suma a las asignaturas de historia de la música e historia de las artes visuales y que no pretende ser una presentación de contenidos lisos y llanos sino una construcción reflexiva acerca de la experiencia simbólica medieval europea. Esta construcción reflexiva se planteará desde un aquí y ahora contemporáneo y americano y utilizará como vínculo de sentido, las producciones denominadas desde el presente como artísticas en el marco de un proceso de análisis relacional y situacional del mismo.

En ese sentido, el objetivo del presente proyecto es poder construir un saber acerca del mundo medieval europeo desde las disciplinas abordadas, que permita dimensionar su valor en el aquí y ahora americano y también imaginar las experiencias humanas de ese tiempo en el marco de la producción y fruición de procesos simbólicos insertos en su dimensión histórica, social y cultural.

¿Cuál es el valor de estudiar el período medieval europeo en el marco de un diseño curricular de una universidad sudamericana? En un sentido pragmático, tiene que ver con la necesidad de homologar contenidos con otras universidades de la región y el mundo para dar globalidad a planes de estudio. Esa es una decisión estrictamente práctica y operativa, pero que contiene una situacionalidad histórica política vinculada al dominio fáctico que ejerció -y en su seno el poder que todavía ejerce- la episteme² europea, más conocida como civilización occidental

¹ Saint Exupéry Antoine de. Cap XXI. 84. El principito.

http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/ElPrincipito.pdf

² El concepto de episteme está tomado aquí a partir de Foucault y desde la reflexión que hace Alberto Montaner Frutos comparándolo con el de cosmovisión y mentalidades: "...A la manera de Foucault, en virtud de la cual cada episteme constituye un zócalo positivo (*socle positif*) formado por el entrecruzamiento, en una sincronía dada, de los asertos que resultan admisibles en consonancias con las creencias coetáneamente admitidas (*savoir*) y de los factores (institucionales o de otra índole) capaces de conformar un determinado análisis y, con él, una representación asumible de la realidad (*pouvoir*). No se me oculta que el concepto de episteme de Foucault se distancia expresamente del de cosmovisión (*weltanschauung*) de Dilthey, es decir, una determinada forma de ver e interpretar al mundo e implícitamente del más vago de mentalidad (*mentalité*) esto es, la manera predominante en un momento dado, no sólo de pensar, sino de reaccionar ante el entorno. Sin embargo, resulta más operativo no desligar los tres conceptos, pues

en todos los saberes instituidos, especialmente el académico. El territorio del cono sur no es una excepción y asimismo tiene su particularidad y su marco historiográfico en lo que respecta al valor de la episteme medieval europea en la enseñanza de la historia y las artes en las universidades argentinas.

Sabemos en todo caso que los barcos de los aventureros y colonizadores, que luego serán erigidos como emblema de la modernidad y la derrota de la Edad Media, no traían en sus bodegas piezas de arte culto, así como tampoco glosaban desde las cofias los resultados de las más nuevas especulaciones teóricas, ni las últimas músicas que disfrutaba la élite europea. Latinoamérica, conquistada por una España en donde el peso de lo urbano era relativamente mucho más importante que en otros países de mayor tradición feudal (Baker, 2011, p. 1), fue rápidamente poblada por manifestaciones relativas a los sectores populares y medios. Las cuales ingresarán a un proceso de transculturación (Podetti, 2004) y mestizaje cultural (Colombes, 1989) que recorre la historia del arte de nuestra región de punta a punta. Aquello que la conquista introduce en nuestros territorios ya era una manifestación periférica y sobre todo de fuerte carácter local, producto de una historia también muy especial que la península ibérica atraviesa a lo largo de la Edad Media (Aharonián, 1994). De forma tal que lo que heredamos de *medieval* en el arte de Latinoamérica será una versión divergente y perturbadora del canon artístico europeo que la modernidad hará *universal* hacia el siglo XIX. Esto hace difícil encontrar antecedentes directos en términos técnicos, de *estilo*, por lo menos hasta que el viaje de formación (Garramuño, 2007, p. 149) se transforme en un imperativo entre los artistas que nuestros países recién emancipados envían, cual recipientes vacíos, a que llenen sus alforjas de conocimientos en París, Londres, Viena o Roma. Y a que los traigan de vuelta, para engrandecer el arte local. De modo tal que el arte medieval del canon atraviesa múltiples rodeos, relecturas e interpretaciones (de los románticos, del impresionismo, de los nacionalismos) antes de convertirse en antecedente del arte Latinoamericano. La episteme europea de nuestras academias locales reproducirá el currículum de sus instituciones homólogas de ultramar, en la convicción de que se puede rodear y saltar la propia historia de la región, que entiende para nada valiosa, y contribuir así al nacimiento de un arte nuevo americano, exclusivamente deudor de la *mejor* tradición académica de Europa Occidental.

En base a estos antecedentes podría parecer que el estudio de la Edad Media, en sus manifestaciones visuales y musicales, está condenado a reproducir el más rancio etnocentrismo. Sin embargo y justamente por nuestra historia, de dolor y dominación pero también de resistencia cultural en pos de una diversidad-en-la-identidad, la investigación artística en Latinoamérica tiene una ventaja, una posición que a veces les resulta muy costosa a nuestro pares europeos: la posibilidad de discutir precisamente qué es la Edad Media en términos históricos. ¿Es un repositorio de imágenes, melodías, procedimientos técnicos y compositivos? La historiografía europea pretendió instalar este modelo, haciendo derivar de ella, por adopción o por con-

una episteme puede considerarse como el zócalo que posibilita determinada cosmovisión, mientras que la mentalidad constituye una especie de halo epistémico, pero también vivencial en torno a ella..." (Montaner Frutos Alberto. 2014. Nota 100. Historicidad medieval y proto moderna. Lo auténtico sobre lo verídico. Revista interdisciplinaria de estudios hispánicos medievales y modernos. Número 19. e-Spania, (19). <https://doi.org/10.4000/E-SPANIA.24054> (consultado en 15-01-2018)

traste, prácticamente todo el arte de la modernidad. De tal suerte que pareciera necesario estudiar el uso del color en las miniaturas medievales o la construcción melódica del canto cristiano para poder penetrar en una pintura renacentista o una tocata barroca. Un sentido evolucionista, de supresión, asimilación y superación de unos periodos históricos por otros que pierden todo sentido ante nuestra realidad artística ecléctica, multipolar, mestiza y transcultural.³

Si es posible advertir esta significación historiográfica eurocéntrica del arte medieval, es imprescindible preguntarse por las razones de tal valoración, el sentido de la historia. Si entendemos con Eagleton (2006, p. 53) que el despliegue de la estética moderna obedece (también) a factores políticos y económicos; si aún con Marcuse podemos penetrar en lo que de afirmatividad poseen las historiografías del arte y de la música. Entonces deberemos preguntarnos qué presupuestos sobre el arte y la cultura, qué dispositivos y artefactos estético-políticos han sido arrojados sobre la Edad Media para transformarla en ancestro venerable (Treitler, 1991, p. 280) de la estética moderna. Y todavía más: qué nociones sobre las prácticas artísticas, sus formas de producción, circulación y consumo; o qué esquemas de comprensión y valoración sobre las imágenes y las músicas, sobre las figuras del autor y la obra buscan resonancia en formulaciones medievales. Tal vez, al menos en parte, leer las manifestaciones artísticas de la Edad Media como banda sonora y espectro visible de la realidad (Attali, 2011, p. 12), nos devuelva algunas pistas acerca de lo que en nuestra propia praxis artística y en los modos que elegimos para configurarla, habita en nosotros la cosmovisión de la sociedad occidental y el lugar reservado al arte dentro de ella.

De modo tal que estudiar las artes visuales y la música de la Edad Media europea tendrá también que ver con buscar concepciones sobre el arte y su praxis que poseen continuidad en nuestra contemporaneidad latinoamericana, antes que en encontrar trazas estilísticas, índices técnicos o segmentos de un *lenguaje* que funcione meramente como precursor, en un sentido sintáctico, del arte contemporáneo.

³ Decía Alejo Carpentier (1984, p. 254) “Para quien estudia la historia musical de Europa, el proceso de su desarrollo resulta lógico, continuado, ajustado a su propia organicidad, presentándose como una sucesión de técnicas, de escuelas ilustradas, por la presencia de creadores cimeros, hasta llegarse, a través de logros sucesivos, a las búsquedas más audaces del tiempo presente. Desde el momento en que los sonidos de voces o de instrumentos comienzan a ser fijados en signos legibles (sin tenernos que remontar a raíces más remotas cuyo examen requiere otro proceso analítico) puede seguirse, sin dudas ni vacilaciones, el ya larguísimo camino de su función artística, siglo a siglo, con ayuda de una amplia literatura teórica —textos y tratados— correspondiente a cada época. [los desarrollos técnicos], se integran en un encadenamiento de hechos perfectamente coherente y claro —por no decir dialéctico—, allí donde cada innovación responde a una necesidad, cada personalidad desempeña un papel de mayor o menor importancia en cuanto a eficiencia compositiva o aportación estética. En más de diez siglos de música europea, no hay misterios ni accidentes (...) Cuando nos enfrentamos con la música latinoamericana, en cambio, nos encontramos con que ésta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales, obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuogo de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado. Hoy, por ejemplo, nos resulta mucho más fácil entender y explicar la obra de un Schoenberg —pongamos por caso— que la de un Héctor Villa-Lobos.

La construcción de la episteme medieval desde la historia y las artes visuales. La figura del poliedro, la complejidad y la diversidad

En lo que respecta a la enseñanza de la historia y las artes visuales, a las cuales podríamos agregar la historia de las artes visuales como disciplina específica, ha habido una transformación desde por los menos los últimos 50 años por tomar un parámetro arbitrario. La historia medieval, vista como una saga política de secuencia de reinados y emergencia de órdenes socio económicos nostálgicos o heroicos, acompañados por un predominio del oscurantismo dado por la barbarie de la violencia y la religión, ha dejado lugar a una construcción historiográfica más compleja. Ni siquiera ha quedado la construcción estructurada en causales deterministas, vengan estas del materialismo, el historicismo, el positivismo o la búsqueda de nuevos temas para una “*nouvelle histoire*”⁴.

Hoy el medioevo se analiza desde perspectivas inter y multi-disciplinares, que tienen en cuenta la historia, la sociología y la antropología como disciplinas que aportan a la construcción del relato medieval y además, que entienden a la historia no como una ciencia positiva que presenta hechos, sino como una disciplina que reconstruye narrativamente las representaciones de mundo (Chartier, 1992), entendidas estas como materializaciones de esas experiencias en diversos soportes (escritos, visuales, espaciales y sonoros desde la existencias de la nomenclatura musical). Los mismos están sujetos a un estudio hermenéutico y crítico, que reconstruyen fundamentalmente el sentido estructurado discursivamente⁵. En el caso de la representación escrita, se incluye tanto la crónica, el documento, como lo que desde el presente se considera producción literaria, apuntando al concepto de “lo auténtico antes que verídico” (Montaner Frutos, 2014) o a la polémica frase de Hayden V White:

Ha habido una resistencia a considerar las narraciones históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tan inventados como descubiertos, y cuyas formas tienen más en común con sus formas análogas en la literatura que con sus formas análogas en las ciencias⁶

⁴ Duby, Le Goff

⁵ “En este nuevo contexto intelectual, los textos históricos medievales dejan de concebirse como un documento histórico poco fiable, donde de vez en cuando se intercalan pasajes legendarios espurios que hay que depurar. Las crónicas son analizadas ahora como una realidad coherente en sí misma, tanto histórica como literaria, que precisa de unas condiciones específicas para su comprensión y que, por tanto, no pueden ser analizadas basándose exclusivamente en nuestra rígida mentalidad racional...”(.....) Cito algunos de los trabajos que he utilizado como referentes metodológicos para la redacción de este artículo: PATTERSON, Lee: *Negotiating the Past: The Historical Understanding of Medieval Literature*, Madison, 1987; BROWNLEE, Marina S., BROWNLEE, Kevin y NICHOLS, Stephen G., eds.: *The New Medievalism*, Baltimore, 1991; FRANTZEN, Allen J.: *Speaking two Languages. Traditional Disciplines and Contemporary Theory in Medieval Studies*, Albany, NY, 1991; WORKMAN, Leslie J., ed.: *Medievalism in England*, Cambridge, 1992; ENGEN, John Van, ed.: *The Past and the Future of Medieval Studies*, Notre Dame, Ind., 1994; BLOCH, R. Howard y NICHOLS, Stephen G., eds.: *Medievalism and the Modernist Temper*, Baltimore, 1996; BIDDICK, Kathleen: *The Shock of Medievalism*, Durham & London, 1998; UTZ, Richard y SHIPPEY, Tom, eds.: *Medievalism in the Modern World*, Turnhout, 1998; AURELL, Jaume y CROSAS, Francisco, eds.: *Rewriting the Middle Ages in the Twentieth Century*, Turnhout, 2005...” Aurell Jaume. 2006. 809. El nuevo medievalismo y la interpretación de los textos históricos. HISPANIA. Revista Española de Historia, 2006, vol. LXVI, núm. 224, septiembre-diciembre, págs. 809-832, ISSN: 0018-2141

⁶ «*There has been a reluctance to consider historical narratives as what they most manifestly are: verbal fictions, the contents of which are as much invented as found and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences*» (White, 1978, p. 82).

Frente al fantasma del relativismo extremo, que presentan estas construcciones epistémicas si se lo mira desde el paradigma de la modernidad, de verdad unívoca, se presenta una noción múltiple, diversa y por tanto enriquecedora de los procesos históricos, que dialogan y se interpretan permanentemente desde parámetros sistemáticos, metodológicamente racionales, pero que apelan a la noción de complejidad⁷ y/o a la figura del poliedro⁸ para presentar una noción de realidad y de verdad, múltiple, diversa e incluyente (Morín, 2004).

En este marco aparecen dos características de la fuente histórica. La primera es dimensionar que el texto⁹ histórico no sólo actúa como "...intermediario de la realidad, sino como constituyente de ésta..."¹⁰ y la segunda es entender que el texto histórico tiene una dimensión múltiple en cuanto a sentido y significación. Esta afirmación se toma desde el concepto de Bajtín sobre la polifonía del discurso, al enunciar que: "...La forma y el contenido se identifican en el discurso y, por tanto, el discurso verbal siempre tiene una dimensión social (contenido-significado) que el historiador debe percibir, sin obviar su dimensión lingüística (continente-significante)..."¹¹ De este modo se pierde el privilegio de la fuente escrita para la construcción fidedigna de un modelo de realidad unívoco o dicotómico entre verdad y fantasía o ilusión imaginaria. Se abre por tanto la posibilidad de trabajar la diversidad de sentidos en el texto escrito y la incorporación de las imágenes y los testimonios sonoros como materializadores de las experiencias y actores¹² activos en la construcción de la realidad.

La imagen inserta en la historia cultural. El concepto de IMAGO.

Presencialidad y polifonía en las experiencias de sentido

En el caso de las imágenes, esta nueva dimensión de sentido reformula las diferentes metodologías de análisis y transforman su construcción historiográfica. Y en el caso del período medieval europeo, desde la construcción de la disciplina de la historia de las artes visuales, estas transformaciones implican un cambio en el paradigma de la disciplina. La historia del arte visual dejará de lado el concepto metafísico de "arte" analizando desde lo formal o lo temático. Ya no será el objetivo principal indagar su inserción en el listado de "obra de arte" a partir de sus cualidades formales.¹³ Tampoco quedará atrapado en un estudio de los temas o del con-

⁷ Morin Edgar. 2004. Epistemología de la complejidad. Gazeta de Antropología N°20, 2004 Texto 20-02 http://www.ugr.es/~pwlac/G20_02Edgar_Morin.html

⁸ "...Papa Francisco, cuando habla del Pueblo de Dios, se refiere a su "rostro pluriforme" (Evangelii Gaudium 116) y a su "multiforme armonía" (ibid., 117) gracias a la diversidad de las culturas que lo enriquecen. Cuando alude a los pueblos, usa analógicamente la imagen del poliedro para marcar la unidad plural de las irreductibles diferencias en el seno del mismo..." <http://blog.pucp.edu.pe/blog/buenavoz/2014/08/20/la-teolog-a-del-pueblo/>. También puede sumarse el concepto de inteligibilidad poliédrica utilizado por Foucault. Ver Perea Acevedo. 2013. 205. La cuestión del espacio en la filosofía de Michel Foucault. Colección Laureata. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana.

⁹ A la definición de la Real Academia Española, que entiende como texto: "...El enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos..." se le puede sumar los enunciados visuales o sonoros.

¹⁰ Aurell Jaume. 2006. 819. El nuevo medievalismo y la interpretación de los textos históricos. HISPANIA. Revista Española de Historia, 2006, vol. LXVI, núm. 224, septiembre-diciembre, págs. 809-832, ISSN: 0018-2141

¹¹ Bajtín Mijail. 1981. 259. *Discourse in the novel. The dialogic Imagination FourEssays*. USA. Austin.

¹² Tomando aquí la acepción de "...Participante en una acción o suceso..." (RAE) <http://dle.rae.es/?id=0coHE08j0cs0cQ6j0csZ6O0> 29 de enero de 2018.

¹³ Ya sea desde el paradigma clásico si seguimos la vieja historia al estilo Vassari o Winckelman o mismo el modelo nacional del *Kunstwollen* si seguimos a Riegl y sus derivaciones con los estilos nacionales o de pueblos o razas en el

cepto de iconografía, para determinar allí un modelo estático del estudio de los significados y las variantes estilísticas de su representación en términos de forma y atributos validado por documentación histórica, literaria o visual¹⁴. Finalmente, tampoco en el marco de un estudio materialista desde el circuito de la producción y el consumo de los denominados bienes culturales como recurso de ideología en el sentido marxista del término.

Desde una perspectiva inter-disciplinar, siguiendo el marco epistemológico complejo y la metáfora del poliedro para validar una noción de realidad y de verdad múltiple, diversa e incluyente, el estudio de las imágenes pertenecientes al mundo medieval se inscribe en un modelo de una antropología histórica (Le Goff. 2009. 11)¹⁵ o los denominados estudios culturales. Y en ese marco los estudios visuales (Schmitt Jean-Claude 2002¹⁶).

Este tipo de construcciones epistémicas remiten a esquemas relacionales, múltiples y dinámicos, ajenos a modelos unívocos atemporales, que sin dejar de lado los aspectos formales y temáticos, los introducen en una dinámica experiencial.

Por ejemplo, para el caso del estudio de las imágenes medievales, Schmitt (1996.3-36) construye el concepto de Imago, tomado del latín, para dimensionar la materialidad y presencialidad que tenían las mismas en el mundo medieval, lejos de ser ilusiones o meras copias de lo que representan o ilusión en el sentido griego del término¹⁷. Al decir de Schmitt la Imago medieval

sentido antropológico del término. Para ampliar información vinculada a los antecedentes historiográficos de la historia del arte medieval vinculada a estos paradigmas disciplinares ver Michaud Eric. 2017. Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.

¹⁴ Para ver ejemplos metodológicos de este tipo de abordaje metodológico de la historia del arte ver la Revista de Iconografía Medieval que se asienta en el proyecto de iconografía digital organizado por el Departamento de Historia del arte I de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid y que se edita desde el año 2009. https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2017-09-10-rdim_1.pdf 29 de enero de 2018.

¹⁵ "...En mis trabajos dedicados a la Edad Media y basados sobre todo en los textos, le he dado siempre gran importancia al estudio del "imaginario medieval" como ha demostrado Jean-Claude Schmitt en su estudio *"Imago de l'image a la l'imaginaire"*. La presente obra, que para mí es una experiencia, se inscribe en la línea de esa larga investigación. Finalmente, he tratado de situar estas imágenes dentro del marco de la construcción histórica de un humanismo medieval, buscando siempre al hombre, a los hombres, dentro del marco de una antropología histórica del Occidente medieval..." Le Goff Jacques. 2009. 11. Una edad media en imágenes. Barcelona. Paidós

¹⁶ Schmitt Jean-Claude. 2002. *Le corp del images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age. Collection le temps les images*. Gallimard.

Del mismo autor ver también UNA HISTORIOGRAFÍA EN MEDIO DEL VADO (Une historiographie au milieu du qué) Jean-Claude Schmitt y Dominique logna-Prat, donde en la introducción habla de tópicos metodológicos y temáticos referidos a la historia del medioevo europeo en un encuentro entre historiadores franceses y alemanes y analizan el eje "Imágenes, simbólica, imaginario" será otra manera de transgredir las fronteras, en primer lugar, las de la historia y la historia del arte, evocando un conjunto de investigaciones que han modificado la mirada del medievalista, volviéndole más familiar el universo visual de la Edad Media, las formas y los colores en los que vivían los hombres de ese tiempo, y que los llevaba a repensar las significaciones y los usos de los objetos —los sellos, las monedas, los blasones— que eran ante todo imágenes. Por estos ejemplos, como podría serlo con otros que pudieran escogerse en las miniaturas de los manuscritos o las pinturas murales de las iglesias, se advierte con evidencia que las imágenes no se separan del imaginario: la Edad Media designada por una sola palabra imago, las imágenes materiales y las inmateriales de la memoria y los sueños..." Traducido por Luis Rojas Donat, tomado de Les tendances actuelles de l'histoire du Moyen Âge en France et en Allemagne, bajo la conducción de Jean-Claude Schmitt y de Otto Gerhard Oexle, correspondiente a las actas de los Coloquios franco-alemanes de Sèvres (1997) y Göttingen (1998) organizados por Centre National de la Recherche Scientifique y la Max - Planck Institut für Geschichte, Publicación de La Sorbonne, Paris, 2002, pp.399-424. El traductor agradece a los autores la confianza puesta en esta traducción castellana. SCHMITT, Jean-Claude; IOGNA-PRAT, Dominique. Una historiografía en medio del vado. *Tiempo y Espacio*, [S.l.], n. 18, July 2015. ISSN 0719-0867. Disponible en: <<http://revistas.ubiobio.cl/index.php/TYE/article/view/1726>>. Fecha de acceso: 29 jan. 2018

¹⁷ En el caso de Platón, de acuerdo con lo que plantea Carolina Delgado (2016.131) se puede hablar en primer lugar de una diferencia entre apariencia e imagen "... Mientras la primera constituiría una ilusión ontológicamente deficitaria, la segunda asumiría la función de instanciación sensible de las realidades ideales-inteligibles. Con base en esta segunda variante, Platón ha concebido la posibilidad de una mimesis ideal y de un reenvío al conocimiento de las formas..." En la nota 5 dice: "...Platón no solo usa diferentes términos para referirse a la noción de imagen, sino que también se refiere a distintos tipos de imágenes: imágenes naturales como las propias del sueño, las sombras, los reflejos o también las réplicas, los retratos o las esculturas gigantes..." Para mayor ampliación del tema ver Delgado Carolina. 2016.131-149. Apariencia e imagen. Examen a partir de algunos diálogos platónicos. Revista Estudios filológicos número 54 diciembre 2016. Universidad de Antioquia. <http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n54/0121-3628-ef-54-00131.pdf> consulta el 6 de febrero de 2018. En el caso de Aristóteles se ubica en el plano de la mimesis y la fantasía

transcurre en su devenir histórico, primero desde un concepto teológico y antropológico de la tradición judeo-cristiana, la del concepto de *imaginem et similitudinem nostrum*, cuando Dios crea al hombre a imagen y semejanza de él. También en las historias del antiguo testamento son las imágenes de los sueños las que dimensionan el más exquisito mensaje divino.

En segundo lugar, la noción de imago abarca todas las producciones simbólicas de los hombres, especialmente las imágenes o metáforas que utilizan en su lenguaje y también las imágenes materiales que presentan las formas con los usos y funciones más variados, incluso en la imaginería divina. Finalmente, la palabra imago designa las imágenes mentales, las producciones imaginarias reales y evanescentes de la memoria del sueño del cual los hombres conservan solo huellas fugitivas escritas o figuradas pero cuya psicología y psicoanálisis tomó en el siglo XX una importancia crucial para la historia de individuos y grupos¹⁸

Estas nociones de imago contribuirán a ir construyendo los diversos imaginarios medievales a partir de una pragmática que va atravesando la noción de signo en términos de presencia reveladora en los comienzos del período medieval, pasando por diversas materialidades que generaron controversias como la de la disputa entre iconoclastas e iconóduos y culmina en la canalización de un vínculo más conceptual, a partir de la construcción del sujeto de la Baja Edad Media y de los albores de la modernidad, que en su acción de dominio de todo lo creado también domina la toma de razón de su construcción a imagen y semejanza de la divinidad¹⁹.

En palabras de Carla María Bino: "...Durante la Edad Media, las imágenes tenían que estar atadas a la verdad. De lo contrario, eran consideradas ídolos. Y los ídolos son siempre peligrosos y, por lo tanto, prohibidos. Por eso, para ser justificada, la *Imago* tenía que ser verdadera o realmente referirse a la verdad. De ello se desprende que las imágenes no eran consideradas simplemente objetos "para ver", sino que se percibían como casi "cuerpos vivos", cuerpos reales: podían actuar como si estuvieran realmente presentes..."²⁰

En relación con el modelo tradicional iconológico de Warburg que trabaja "*la imagen como fuente*" (Ruvituro 2013) teniendo en cuenta su presencia a partir del contenido, este modo de analizar la imagen utiliza también a la misma como fuente, pero no desde el contenido o su constante referencia en el mundo de la historia cultural y la memoria psico-social y antropológi-

pero tomando los recaudos pertinentes de no extrapolar las significaciones del tiempo de Aristóteles con el tiempo actual de estos términos. Ver Suñol Viviana 2012. Más allá del arte: Mímesis en Aristóteles. Edulp. Colección Filosofía y François Soulages Revista de Filosofía y Teoría Política, 39: 95-112 (2008), Departamento de Filosofía, FaHCE, UNLP, cuando toma este fragmento de Aristóteles respecto al concepto de imagen, memoria, representación: "Un animal, pintado sobre un cuadro es a la vez un animal y una imagen; siendo uno e idéntico, es esas dos cosas, bien que su ser, en ambos, no sea idéntico, y que sea posible considerarlo sea como un animal, sea como una imagen; igualmente es necesario suponer que la representación que está en nosotros es a la vez alguna cosa en sí misma y la representación de otra cosa. En tanto que existe por sí misma, es una idea o una representación (phantasma) y en tanto que es representación de otra, es una imagen o un recuerdo" Aristóteles. De la mémoire, I, 450 en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3625/pr.3625.pdf consultado el 6 de febrero de 2018.

¹⁸ Schmitt Jean-Claude. *La culture de l'imago*. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 51^e année, N. 1, 1996. pp. 3-36; doi: 10.3406/ahess.1996.410832

http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1996_num_51_1_410832 29 de enero de 2018.

¹⁹ Schmitt Jean-Claude. *La culture de l'imago*. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 51^e année, N. 1, 1996. pp. 3-36; doi: 10.3406/ahess.1996.410832

http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1996_num_51_1_410832 29 de enero de 2018.

²⁰ Bino Carla María. 2017. Imágenes y visión performativa en la Edad Media. *Eikón Imago* 11 (2017 / 1) ISSN-e 2254-8718. Publicación de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

ca, sino desde una hermenéutica relacional en término de dispositivo para la experiencia receptiva. Este proceso trata de estructurar una experiencia de representación, dando alto valor a lo retórico desde la faceta de la *elocutio*²¹, como modo de generar una presencialidad concreta. Sí existen vínculos con el modelo de Warburg desde la perspectiva interdisciplinar de análisis de la imagen y la denominada “iconología del intervalo”²², pero no desde la búsqueda unívoca de significados en términos unívocos del modelo moderno sean funcionalistas o historicistas.

La historiografía musical ante el altar de San Gregorio

En el caso de la música medieval y su estatuto histórico, existe una importante particularidad: a diferencia del caso de las artes visuales o de la historia general, no es un periodo *entre* otros, sino que se convierte en el *principio* de la historia. De modo que -a pesar de la explícita cuestión de la denominación del periodo e incluso de las connotaciones despectivas que posee- la historia de la música, al menos en su versión predominante, *empieza* por la Edad Media.

Esto responde simultáneamente a tres aspectos que son, a su vez, factores nucleares del pensamiento académico sobre la música: un fetichismo de tipo positivista sobre las fuentes; una concepción musical idealista; y un eurocentrismo ligado a una visión racializada, romántica y profundamente cristianocéntrica²³.

La historiografía musical hegemónica²⁴ se basa, desde sus primeras formulaciones a fines del siglo XVIII, en una concepción de la música asociada a la idea de *obra-objeto*. Es un concepto coincidente con la estética predominante en el arte culto de la modernidad²⁵, que expresa, como indicador, el ingreso de la música al mundo capitalista de las mercancías. En ese

²¹ “...Desde la perspectiva analítica clásica la *elocutio* es la manifestación final del texto sobre la cual se realiza la interpretación y se va profundizando en sus capas de operaciones más profundas para llegar al núcleo argumentativo. La *elocutio* se ubica en el nivel microestructural; un nivel formado por las oraciones como significativo complejo de índole textual (Albaladejo 1989:121) en el discurso oral o escrito...” Cock Pelaez Alejandro.2012.72. Retóricas del cine de no ficción en la era de la post-verdad. Elocutio: Lenguaje figurado y estilo documental microestructural. Universidad Autónoma de Barcelona.

²² Federico Ruvituso refiere a la actualidad del método de Warburg al decir que “...pensar la actualidad del método iconológico, aquella “historia de fantasmas para personas adultas”, como la definía su propio iniciador, nos plantea una serie de problemas de cara al futuro que aguardan una definición...” (Ruvituso, 2013, p. 11)

²³ Es muy indicativo encontrar una importante presencia de monjes, sacerdotes y clérigos entre los investigadores más reconocidos de la musicología medieval contemporánea, siendo un caso paradigmático el de Dom Anselm Hughes, benedictino y editor del volumen dedicado a la Edad Media en la *New Oxford History of Music* (Hughes, 1954). Sin embargo esto no debe distraernos de un aspecto más importante, y más secular, que es el funcionamiento de la historiografía musical medieval hegemónica como sinónimo de “cultura occidental” (Treitler, 1991, 280). En este sentido el *cristianocentrismo* solo funciona como un segmento que reafirma una posición epistemológica de dominación mucho más extensa: un “sistema-mundo moderno/colonial occidentalocéntrico/cristianocéntrico capitalista/patriarcal” (Grosfoguel, 2014, 278). El humo de los cirios en ocasiones nubla nuestra crítica y nos hace contentar únicamente con establecer patrones de dominación provenientes de la Iglesia Católica. Algo que siempre ha sido funcional a la instalación de la estética academicista del capitalismo europeo moderno como factor universal.

²⁴ No hay un acuerdo sobre las denominaciones hacia el modelo epistemológico de -hasta ahora- mayor impacto en la historia de la música. Nos referimos en este texto a las formas historiográficas que por regla general aparecen en los libros de texto y en los programas de las asignaturas de historia de la música (enunciadas en esta forma genérica). La gran penetración y supervivencia de este modelo en la educación y en los imaginarios sociales y culturales de amplias franjas de la población hacen que lo llamemos *historiografía musical hegemónica*. De todos modos ha sido denominada “historia de los estilos” (Samson, 2009) o musicología positivista (Bermúdez, 1982; Kerman, 1985)

²⁵ “Mi tesis, en términos generales, es que, si la categoría de lo estético asume la importancia que tiene en la Europa moderna es porque al hablar de arte habla también de todas estas cuestiones, que constituyeron el meollo de la lucha de la clase media por alcanzar la hegemonía política. La construcción de la noción moderna de artefacto estético no se puede por tanto desligar de la construcción de las formas ideológicas dominantes de la sociedad de clases moderna (...) lo que aparece de estas nociones familiares en las postrimerías del siglo XVIII es la curiosa idea de la obra de arte como un tipo de *objeto*” (Eagleton, 2006, p. 53-54).

paso del valor de uso al valor de cambio, se desarrollan las nociones básicas de la historiografía musical hegemónica, que incluyen, además de la obra-objeto, al *compositor* como sujeto (Eckmeyer, 2014, p. 5). La condición necesaria para modificar el estatuto musical de *práctica a objeto* consiste fundamentalmente en lograr un “mutante ontológico” (Goehr, 1992, p. 3), que ligue la idea de obra únicamente al acto creativo (pero no performativo) del compositor, por lo que se trata solamente de una *matriz* (Attali, 2011, p. 95) aunque también se deja en claro que no es simplemente materia prima. Se relega de esta forma y en pos de la adscripción a una estética idealista, la variabilidad de la praxis musical y la dinámica de la interpretación sonora, de tal suerte que en la historia de la música “los ejecutantes brillan por su ausencia. Es como el papel de los criados en la sociedad victoriana: tienen que estar ahí, pero no hay que hablar de ellos” (Cook, 2001, p.31).

Para obtener un despliegue historiográfico que valide y sancione estas preferencias en términos teóricos y científicos, la musicología se basó en el positivismo historiográfico, y operó una reducción de la noción de *fuentes históricas* a lo que pasará de aquí en más a llamarse “texto” musical: la partitura. Es un paso conveniente para este paradigma, pues desde su desarrollo medieval más temprano la notación siempre pretendió detener el devenir musical para así suspender la divergencia interpretativa²⁶. Pero además, el hecho de determinar qué se anota y que no, decisión que conlleva un posicionamiento político además de estético, contribuyó a configurar una idea de música específica de occidente, basada en la consagración como eje central de la noción de *forma* musical y sus atributos periféricos, como estructura, equilibrio, simetría, racionalidad, entre otros (Treitler, 1991, p. 295). Una construcción de otredad mediante la cual la Europa occidental medieval comienza su proceso de identificación cultural en contraste con el *oriente* más desarrollado y hegemónico justamente a partir de relacionar con este último lo informe sensual, que a su vez es femenino, voluptuoso e irracional; pero sobre todo oponiendo lo *improvisado* frente a lo *compuesto* y objetivado. Si la partitura aparece como herramienta para erradicar la variación interpretativa en pos del objeto y permitir el desarrollo de la teorización de la música en tanto estructura, podemos decir entonces que en el despegue mismo de la música occidental “cultiva” las decisiones acerca de qué parámetros musicales son los más relevantes ocurren junto al desarrollo tecnológico que permite escribir sin ambigüedades tal relieve y centralidad, y a la construcción de una teorización que fundamenta y justifica tales opciones y tecnologías. Si en el centro de dichas decisiones descansa una concepción que hace sinónimos a *música occidental* con *forma objeto*, no debería sorprendernos que más que un resultado metodológico, la fetichización de la partitura sea un postulado estético, mecanismo de autoafirmación del canon musical.

²⁶ El desarrollo de la notación occidental fue producto de la voluntad de reducir la variabilidad de las diversas *prácticas* musicales del canto ritual, presentes en el marco de las *microcristiandades* de la temprana Edad Media. Este deseo de unificación del repertorio eclesiástico respondió a las conveniencias de la alianza política entre los francos carolingios y el papado. Por lo tanto sus motivaciones no fueron en absoluto musicales o estéticas, de tal suerte que “nadie pensó que era un evento (musical) digno de registrarse, y eso es porque este desarrollo -que en retrospectiva nos parece trascendental- fue un producto absolutamente fortuito de circunstancias políticas y militares” [Nobody thought of it then as an event worth recording, and that is because this innovation—momentous though it may appear in retrospect—was the entirely fortuitous by-product of political and military circumstances] (Taruskin, 2005, p. 13).

Esta es una de las razones por las cuales la historia de la música, entendida desde su modelo hegemónico, *debe* comenzar por la Edad Media, por más absurdo que parezca en términos cronológicos

La carencia de datos positivos sobre la música profana obliga al historiador a limitar el examen de las manifestaciones musicales en los primeros siglos cristianos al de la música eclesiástica, la sola que permite fundar la investigación en documentos de la época (Leuchter, 1968, p. 13)

La precariedad en las razones que deslizan los textos musicológicos en pos de aferrarse a la notación como única fuente es más que evidente. Hoppin por ejemplo nos regala al comienzo de su famoso libro una opinión que ha logrado convertirse en sentido común: “La historia de la música medieval occidental, al menos durante el primer milenio de nuestra era, debe ser necesariamente una historia de la liturgia cristiana”. Y rápidamente apura la justificación a lo que de otro modo caería en la oprobiosa relatividad de los juicios de gusto: aunque nos dice que es probable que existiera música de varios tipos, “no se ha conservado ninguna. Sólo quedan los cantos de la Iglesia” (Hoppin, 2000, p. 45). Nadie discute tal afirmación. De hecho los estudiantes universitarios de música -en Argentina, pero también en regiones igualmente sorprendentes como la India o el extremo Oriente (Treitler, 1996, p. 5) creen sin que les resulte problemático que durante los mil años medievales sólo existió “canto gregoriano”. Afirmación que cuando es analizada con una mínima criticidad se manifiesta absurda por donde se la mire. Ellos mismos se ríen al descubrir la dimensión de este ridículo histórico. Pero llamados a repoblar ese milenio con otras manifestaciones sonoras, callan. Y es que nuestra cultura general no posee alternativas para ofrecernos, ya que fue construída para que creamos que la *evolución* de “nuestra” música solo es posible si partimos de un inicio aburrido, tosco, plano y simple - aunque cargado de potencialidades embrionarias, como la notación y la teoría- para desplegar desde allí el magnífico edificio de la historia musical occidental.

El primer repertorio occidental en ser anotado como un corpus coherente de obras fue además de sacro, litúrgico (...) No sólo era vocal sino monofónico, es decir que era cantado por solistas o por coros al unísono, sin acompañamiento. A partir de estos datos es muy sencillo derivar conclusiones falsas. Es fácil creer que en occidente hubo música sacra antes que secular, música litúrgica antes que no-litúrgica, música vocal antes que instrumental, y música monofónica antes que polifónica (Taruskin, 2005, p. 13)²⁷

Reconocer en estas notaciones medievales a la única posibilidad de existencia musical es sancionar a las alturas fijas como elemento central de lo que se entiende por música, hayan

²⁷ “the first Western repertory to be notated as a coherent corpus or body of work—was not only sacred but liturgical (...) It was not only vocal but monophonic, which is to say that it was sung by soloists or by chorus in unison, without accompaniment. From these facts it is easy to draw various false conclusions. It is easy to assume that in the West there was sacred music before there was secular, liturgical music before there was non liturgical, vocal music before there was instrumental, and monophonic music before there was polyphonic”.

sido o no centrales en los momentos históricos a los que se le adscriben. Conformamos una historia a la medida de nuestros valores estéticos, dentro de los cuales la armonía funcional es el concepto central, imaginando un pasado anhelado y convirtiéndolo en historia (Treitler, 1991, p. 280). “La base de toda la música occidental desde el canto gregoriano la constituye la cadencia que, a su vez, implica que las formas están “cerradas” dispuestas dentro de un marco, y aisladas” (Rosen, 1986, p. 30) De allí que entonces la armonía sea el núcleo de la concepción musical occidental y no otros aspectos como el ritmo o el timbre, tan prominentes en la música popular o en muchas otras culturas musicales. La ausencia de conceptos explicativos para fenómenos musicales que no se condicen con este modelo es tan notoria como despectivos han sido los juicios comparativos basados en el manejo de las alturas y la armonía entre la música culta europea y el resto del mundo musical. Pero tal discriminación no es una *evolución histórica natural*. Es una decisión, que se construye retrospectivamente, historiográficamente, seleccionando qué elementos del pasado son estudiables o no, con el fin de valorar los rasgos pretendidamente ancestrales de las músicas que en la actualidad colocamos en el centro de nuestro paradigma estético. Así, por ejemplo, en una conferencia dictada en Chile, Robert Stevenson podía conjugar en una misma frase la idea rankeana que colocaba como objetivo historiográfico la “satisfacción de establecer la verdad” al mismo tiempo que “mostrar las bellezas que producían nuestros propios antecesores” (Claro Valdés, 1967, p. 8).

Todo a lo largo de la producción musicológica sobre la Edad Media nos encontramos con estas alabanzas a las *bellezas de nuestros antecesores*, aunque las afirmaciones que así las valoran no argumenten por qué deberíamos creer que son *la verdad* histórica. Un ejemplo clásico es la sobreestimación de los desarrollos polifónicos tardomedievales, que bajo el positivismo musicológico son evaluados como origen o nacimiento de la polifonía, adjudicándose así un carácter de exclusividad o marca identitaria del manejo armónico en la cultura musical occidental. La excusa nuevamente es la detección en las partituras manuscritas de las primeras notaciones que incluyen más de una melodía, olvidando el carácter performático del canto a varias voces presente en numerosas culturas extraeuropeas y en la música popular occidental:

La polifonía es occidente. El teórico medieval sabe sintetizar y de la [conjunción] de dos o más melodías independientes, puede crear una nueva melodía-resultante (...) este fenómeno, con sus peculiares características, es casi exclusivo de occidente y de un determinado momento litúrgico y religioso en general; los grandes polifonistas del siglo XIII parecen haber sido siempre grandes espíritus religiosos mientras que las instituciones o sociedades no-religiosas de tipo cristiano o de tipo “arcaico” parecen apartarse de las complejidades y riquezas intelectuales del juego polifónico (Soler, 1987, p. 67).

Pero no es únicamente entre los musicólogos de vieja escuela en dónde aparecen estas afirmaciones, sino que también las encontramos en los libros de quienes propusieron dejar atrás ese modelo, aunque lejos de lograrlo continuaron reproduciendo todos y cada uno de los tópicos que estamos analizando:

la polifonía debe haber aparecido en la Europa medieval ya que la gente allí sentía placer por las cualidades sensibles de la música, los ricos sonidos de las líneas melódicas entrelazadas y su armonía resultante. Sin importar como haya comenzado, el desarrollo de la música polifónica en la Baja Edad Media representa un giro decisivo en la historia de la música occidental²⁸ (Kerman & Tomlinson, 2012, p. 56).

Son “el gusto” por las melodías polifónicas y la armonía de las “gentes sensibles” lo que determina nuestro desarrollo historiográfico, personas de una calidad evidentemente muy distinguida. Lo que interesa entonces es reafirmar nuestra ligazón con las gentes sensibles, “sin importar como haya comenzado”²⁹. Una especie de hipoteca científica que promueve el estudio *histórico* de la música sólo si la apartamos de la historia. Curiosa forma paradójica de historiografía, construyendo objetos fijos intemporales mediante el destierro de las prácticas efímeras, contingentes y situadas.

La historiografía musical hegemónica, antes que desarrollar una base metodológica sólida a partir de la reflexión sobre su episteme, sale entonces a la búsqueda de un repertorio ancestral para individualizarlo, aislarlo, y así dar fundamento a decisiones estéticas, al clivaje y la estratificación que configuran el paradigma de la música culta occidental moderna, argumentando que no hay música más allá de la partitura y por lo tanto, de la cultura de élite. Su fundamento sólo será posible mediante la construcción de un objeto de estudio basado en la consideración excluyente de los elementos técnico-formales y el prejuicio idealista de la gran obra de arte como valor en sí mismo, refractario a los condicionamientos de la sociedad (Lanza, 1980, p. 33). Y encuentra su precursor “histórico” en el canto eclesiástico medieval, aunque tendrá que (re)construir una tipología musical desde el presente, ya que las formas de notación medieval presentan un alto grado de ambigüedad.

El canto *gregoriano*, tal esa cosa con la que se puebla al periodo musical medieval, es introducido sólo a condición de que funcione como antecedente. Para Jean Jacques Rousseau en su *diccionario de música* de 1768, será una ancestro primitivo, y por tanto vinculado a un origen puro y no mancillado de la música, conteniendo algo importante para el porvenir: los modos, que preservan para la historia “dos distinciones, una, la diferencia entre fundamentales y tónicas, y la otra, la diferente posición de los dos semitonos” (2007, p. 122). Es decir, el gregoriano es valioso porque permite encontrar en él la primera inscripción de la escalística tonal, con las distinciones básicas que conforman el esquema de polaridad V-I de la funcionalidad armónica moderna. Sin embargo el propio Rousseau deberá admitir que el canto medieval, sucesivamente corrompido, se ha conservado exclusivamente mediante “el talento y la autoridad (...) de los obispo y chantres” (2007, p. 123), es decir, por una tradición institucional sin ningún respaldo

²⁸ “Polyphony must have arisen in medieval Europe because people took pleasure in the sensuous quality of music, in the rich sounds of intertwining melodic lines with their resulting harmony. However it got started, the development of polyphonic music in the late Middle Ages represents a decisive turn in the history of Western music”.

²⁹ El libro de texto de Kerman y Tomlinson, dos referentes de la *nueva musicología*, ubica sorprendentemente a la música de otras culturas musicales, pasadas y presentes, y a la misma antigüedad europea, en una sección cuya lectura se indica *opcional*: es independiente del resto del texto; “nada de lo que sigue en el libro depende de haberla estudiado” [is independent of the rest of the text; nothing later in the book depends on having studied it...] (Kerman & Tomlinson, 2012, p. x)

documental. Es un imaginario idealizado del pasado, difícil de extraer de las fuentes históricas, aunque reduzcamos éstas solamente a las partituras. No tenemos más remedio que aceptar que el canto gregoriano nos es casi contemporáneo

una tradición que comenzó no antes de la década de los cincuenta del siglo XIX, cuando los monjes de esa abadía [Solesmes] comenzaron a transcribir fuentes medievales olvidadas, y que puede rastrearse con seguridad sólo hasta 1904 (...) Puede parecer decepcionante que el canto gregoriano tal como lo escuchamos sea solamente tan viejo como el avión, o como mucho como el paraguas. Queremos más de él. Queremos que, por ser la música más antigua escrita en notación pautaada, se mantenga en cabeza de una historia continua de mil años, en la que se han mantenido unos elementos, otros se han desarrollado y otros se han abandonado (Griffiths, 2009, p. 24).

De esta forma el canto medieval, reconstruido y resignificado desde el siglo XX, sirvió para “validar esas características, como criterio esencial, para reconocer lo que hay de europeo en toda música- y tal vez más importante, lo que no hay de extra-europeo” (Treitler, 1991, p. 280)³⁰, otorgando así un tema para la historiografía: la música “occidental”, en cuya alegoría se convirtió el canto gregoriano.

Otro de los aspectos muy particulares de la música culta occidental que sin embargo pudieron naturalizarse, es la escisión entre el compositor y el intérprete. Configuración más que extraña en el concierto de las culturas musicales del mundo. La recreación continua de la música como práctica social, *musicar* (Small, 1999), cede paso a la concepción capitalista y moderna de la matriz a la que ya hicimos referencia, como obra en estado ideal que luego es puesta en acto, actualizada, pero justamente por eso también mancillada y degradada, en una ejecución sonora por parte de operarios: los músicos prácticos. Esta forma de conceptualización que deriva en valoración, también se fundamenta selectivamente en una distinción medieval, la separación entre el *musicus* y el *cantor*. Nuevamente aquí nos vemos frente a la valoración retrospectiva que la historiografía hegemónica realiza sobre un aspecto medieval que considera fundamento de la cultura musical occidental. El cual contribuye a reforzar la imagen de que la música habita en la idea, en la partitura silente, y no en la manifestación sonora actual. Asumir esta concepción guiará nuestro recorrido histórico hacia los teóricos medievales, doctores de la Iglesia, que ejercían el *Ars musica*, una ciencia, una teoría cosmológica, y no una praxis artística. “Una suma de conocimientos especulativos sobre el sonido, (...) se fue aplicando progresivamente a las obras producidas con sonidos y creaciones concretas concernientes a prácticas diversas, vocales o instrumentales...” (Cullin, 2005, p. 9). Una teoría que antecede a la práctica sonora, que la menosprecia, se aplica como criterio de clasificación y valoración de las músicas posibles. Al ser parte de las artes liberales (formaba parte del *quadrivium*) no era concebida como *bella arte*. Era parte del número, lo insondable, y así como la imagen materializaba un misterio que corporizaba el mensaje desde el verbo como presencia revelada o

³⁰ “validated those qualities as the essential touchstone for recognizing what was European in music - and, perhaps of greater importance, what was not non-European”.

como memoria, la música medieval, entendida como *Ars*, será “número audible” (Pique Collado, 2010) y “ciencia de medir bien”, como dirá Agustín de Hipona. En la música, en esa música que es casi matemática de la proporción, descansa buena parte de la cosmogonía medieval, a través de la teoría de la música *mundana*, música de las esferas cuya armonía sonora sostiene el cosmos, tan perfecta que es inaudible para nuestros oídos terrenales.

Esa música que no suena, el *ars*, será el objeto de estudio del *musicus*, que es quien *sabe* música. El *cantor* es el ejecutante, el que realiza el trabajo manual, práctico, y por lo tanto no sabe, sino que sólo *hace*. Agustín, en el tomo I de su *De musica* [c.400], expresa una de las primeras formulaciones de esta distinción:

Maestro: (...) ¿no te parecen similares al ruiseñor todos aquellos que cantan bien, apoyándose tan sólo en cierto instinto (...) pero que, interrogándoles sobre los ritmos que emplean o sobre los intervalos, agudos y graves, de los sonidos, no se hallan en condiciones de responder?

Discípulo: Los juzgo bastante similares.

Maestro: ¿Qué decir, además, de los que, privados de conocimientos específicos, escuchan con sumo gusto a los que cantan? (...) ¿Acaso no hay hombres que son parangonables con las bestias? (Fubini, 1994, p. 85)

Como vemos, esta idea valorativa se acuña en el inicio mismo de la era cristiana, y al comenzar la Edad Media será retomada y amplificada, primero por Boecio en su *De institutione musica* [c. 510] pero establecida como parte fundamental de la doctrina musical medieval hacia el siglo IX por Guido d'Arezzo en sus *Regulae rythmicae*

Es inmensa la distancia que hay entre músicos y cantores; éstos cantan, aquéllos conocen cuanto constituye la música. Al que hace lo que no sabe se le puede definir como bestia³¹

Hasta en el mismo ocaso de la Edad Media encontraremos esta estratificación de los sujetos vinculados a la música. En el *lucidarium* de Marchetto da Padova (c. 1318-19) todavía se distingue entre el músico que “conoce el poder y la naturaleza de las proporciones musicales (...) pone en práctica sólo lo que previamente investigó mediante un proceso racional” y el cantor, el intérprete que constituye “la herramienta del músico” que le sirve como mensajero, así como el heraldo divulga los dictámenes del juez (Abramov-van Rijk, 2009, p. 47).

Si a los músicos prácticos del ámbito eclesiástico se los trata así, como sirvientes de los teóricos, a los músicos populares directamente se los condena en términos de su participación en la fiesta y la cultura de la risa (Bajtin, 2005). Serán los *histrion*, los *ioculatores*, porque producen *iocus*, diversión, placer, entretenimiento. La musicología hegemónica fue capaz de leer aquí, condensada en la estricta jerarquía de la teoría eclesiástica oficial, un antecedente que legitimara la estratificación de las músicas que ensayará la sociedad capitalista moderna: el compo-

³¹ “Musicorum et cantorum magna est distantia, isti dicunt, illi sciunt quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia”

sitor será ahora el teórico, el que *sabe* y por eso *ordena*, mientras los ejecutantes podrán acceder al estatus artístico sólo si se someten a la autoridad de ese autor, si buscan develar sus *verdaderas intenciones* (Cook, 2001, p. 47). La música popular, de más está decirlo, ni siquiera merece el esfuerzo de intentar con ella alguna clasificación. En el momento en que la historiografía musical moderna comprendió el valor de establecer estas relaciones con el pasado, la música medieval (la *selección idealizada* denominada *canto gregoriano* y su teoría) se convirtió en alegoría pretérita de la música del presente, a través de un proceso historiográfico que la transformó en “ritual de una cultura para su auto-contemplación narcisista, glorificando su singularidad, su superioridad y su descendencia de ancestros venerados” (Treitler, 1991, 280)³²

El pensamiento que abre la relectura moderna de la Edad Media sobre la música es entonces de tipo abismal.³³ Traza una línea sobre la que se ubica un *nosotros* en contraste con los *otros*, establece una identidad cultural fundamentalmente a partir de la exclusión, pero que no se lleva a cabo de cualquier forma. Para poder distinguir ese nosotros y dotarlo de singularidad, el pensamiento occidental que hace pie en la Edad Media nombra a las cosas, las significa, e inventa las escalas de valor colocándose, en la misma operación, del lado de lo *bueno* y lo *superior*. La historia de la música hegemónica nos ofrece un muy breve atisbo de lo que podrían haber sido esos *otros* varios tipos de música, de los que según este modelo epistemológico, sólo podemos tener indicios de su existencia. Es un conjunto muy variado, en el que ingresan las culturas denominadas *no-europeas*, y naturalmente, la música de los sectores populares. Pero algo comparten y las une en su exclusión. Según la historiografía hegemónica, “no podemos” saber nada de ellas, lo cual nos “impide” incorporarlas al canon musical occidental. Esto es así porque, lamentablemente, su “falta de cultura” les impidió anotar su música. Podrán ser producto de pueblos a lo sumo “semi civilizados” (Selden Pratt, 1905, p. 32) o de sujetos “incultos por naturaleza (...) ni poetas ni músicos” (Hoppin, 2000, p. 280). Pobres gentes cuya doble falta los condena a cantar unas “canciones de otros hombres”. Cantos que tampoco podemos saber cuáles eran, ya que “no sobrevivieron”. Solamente podemos hacer historia de los sectores “cultos” minoritarios.

Lo que aparenta ser una mera fatalidad histórica, accidental, esconde en verdad un desarrollo que privilegia las posiciones que ocuparán las nociones de *compositor*, *obra-objeto* y *partitura* en la tradición musical occidental, como valores centrales de su teoría, pero que a su vez son rasgos exclusivos de la música de la cultura dominante. Música que si bien en términos histórico culturales es netamente una particularidad, una manifestación muy rara,

³² “ritual of a culture in narcissistic self-contemplation, glorying in its uniqueness and superiority and in its descent from revered ancestors”

³³ «El pensamiento occidental moderno es un pensamiento abismal. Éste consiste en un sistema de distinciones visibles e invisibles, las invisibles constituyen el fundamento de las visibles. Las distinciones invisibles son establecidas a través de líneas radicales que dividen la realidad social en dos universos, el universo de -este lado de la línea- y el universo del -otro lado de la línea-. La división es tal que -el otro lado de la línea- desaparece como realidad, se convierte en no existente, y de hecho es producido como no existente. No existente significa no existir en ninguna forma relevante o comprensible de ser. Lo que es producido como no existente es radicalmente excluido porque se encuentra más allá del universo de lo que la concepción aceptada de inclusión considera es su otro. Fundamentalmente lo que más caracteriza al pensamiento abismal es pues la imposibilidad de la copresencia de los dos lados de la línea. Este lado de la línea prevalece en la medida en que angosta el campo de la realidad relevante. Más allá de esto, sólo está la no existencia, la invisibilidad, la ausencia no dialéctica.» (De Sousa Santos, 2010, p.11)

casi una anomalía histórica, pasará a convertirse en sentido común universal de lo que entendemos por música.

¿Qué podemos hacer nosotros, en los márgenes del mundo, ante este despliegue epistemológico tan contundente? Nuestra condición transcultural de la que ya hablamos nos permite eludir el idealismo estético y la búsqueda de orígenes, ya que pierden todo sentido en nuestra condición mestiza, y transformar así lo que tradicionalmente denominamos como sustantivo en verbo: pasar de la música al *musicar*. Esta acción es más profunda de lo que aparenta. En términos de Christopher Small significa dejar a un lado las concepciones de la “música como cosa” y “propiedad de unas pocas estrellas y sus cuidadores” para pasar a pensar que “la naturaleza básica de la música no reside en objetos, sino en la acción, en lo que hace la gente”; o que “cada obra musical es autónoma, es decir, existe sin relación a ningún acontecimiento, ni conjunto de creencias religiosas, sociales o políticas”, para pasar a comprender que

una actuación musical es una cosa mucho más rica y más compleja que lo que permiten quienes se concentran sólo en la obra musical y en su efecto sobre un oyente individual. Si ampliamos nuestra atención hasta el conjunto de relaciones que constituyen una actuación vamos a ver que los significados primarios de la música no son nada individuales sino sociales (Small, 1999, p. 3-5).

Entender a la música como una “práctica social producida históricamente” (Rodríguez Legendre, 2000, p. 39) implica, por ejemplo, incorporar a las metodologías de la historiografía musical el modelo de la genealogía³⁴, para deconstruir el discurso histórico musical sobre el medioevo europeo, como hemos propuesto de forma incipiente en esta introducción. La genealogía implica revisar las categorías cognoscitivas utilizadas hasta el presente para el estudio de la historia y su relación interdisciplinar, dejar de lado categorías de pensamiento apriorísticas e incorporar el modelo procesual³⁵ que plantee niveles de interdependencia entre los he-

³⁴ Elías Norbert. 1982 (1969). La sociedad cortesana. México. FCE y Foucault Michel. 2002 (1969) La arqueología del saber. México. Siglo XXI Editores. Sergio Tonkonoff al referirse a esta metodología en relación al tema del poder dice: “...Como es sabido, la llave metodológica de esta (nueva) genealogía consiste no tanto en preguntar qué es el poder sino cómo funciona. Y esto para evitar interrogarlo como si fuera una entidad trans-histórica, universal e inmutable; abordándolo, en cambio, en términos del funcionamiento de sus mecanismos siempre históricamente variables y localmente situados. Se trata, asimismo, de un método perspectivista. Uno que entiende al conocimiento del mundo social como parte integral de la lucha por su producción. Y, siendo que esa lucha comporta la definición de lo que sea (socialmente) verdadero, rechaza todo aquello que en los usos tradicionales de la palabra teoría quiere significar contemplación neutral de los objetos de investigación. Objetos que tradicionalmente se suponen exteriores a los sujetos de conocimiento, y universales en su estructura última. Al mismo tiempo, este método se quiere minucioso y abarca, en primer lugar, minucias. En vez de comenzar por el estudio de los grandes sistemas sociales y/o los grandes sucesos históricos, busca en acontecimientos en apariencia menores y en el detalle de pequeñas torsiones operadas localmente, el inicio de las transformaciones de largo alcance. De manera que el análisis genealógico es antes que nada un microanálisis. Y dado que sus objetos son las relaciones de poder entendidas como relaciones de fuerza, resulta una microfísica social...” Tonkonoff, S. (2016). ¿La hipótesis Nietzsche o la Hipótesis Tarde? Una tensión entre modelos teóricos en la genealogía de Michel Foucault. IX Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2016, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8812/ev.8812.pdf consultado el 13 de febrero de 2018.

³⁵ “Desde el punto de vista analítico, la genealogía es concebida como un modelo procesual entendido no sólo como el estudio de procesos de larga duración para determinar las pautas de constitución de un campo, sus regularidades, sus transformaciones y la lógica interna de funcionamiento. Lo procesual alude también, al estudio en cada período histórico, de las interdependencias existentes entre procesos situados a distinto nivel. En tal sentido, se identifica un nivel microfísico, un nivel intermedio y un nivel general. El estudio de niveles y sus interdependencias, conducirán a la necesaria elaboración de conceptos mediadores...” (Rodríguez Legendre, 2000, p.42). https://www.academia.edu/20202834/04b_Fidel_Rodr%C3%ADguez_Legendre_De_la_historia_de_la_m%C3%BAsica_a_la_historia_cultural_de_la_m%C3%BAsica consultado el 13 de febrero de 2018.

chos-casos-acontecimientos, siempre en marcos situacionales. Combinada con los aportes de la Nueva Historia, la Nueva Historia Cultural y los Estudios culturales³⁶. Todos ellos han restituido el pasado de unos sujetos y prácticas culturales que la historiografía positivista -y el folklore- habían desterrado, convirtiendo a estos colectivos en “gente sin historia”. Si esto ha sido posible para la historia general o la historia de la cultura; si incluso, como ya hemos analizado en páginas anteriores, esto es una realidad palpable aunque incipiente en la historia de las artes visuales; es tiempo de que la música medieval deje de ser el espejo idealizado en que la música culta viene mirándose hace siglos, y sea repoblada por prácticas, repertorios y “costumbres en común” (Thompson, 1985). La Edad Media musical, la elijamos o no como momento fundacional de nuestra cultura, merece que le sea devuelta toda su diversidad y riqueza.

A propósito de los capítulos del presente Libro

Los capítulos de este libro que estudian diferentes problemáticas de la música medieval, intentan dar cuenta de los recorridos posibles a partir de vincular la historia social y cultural con fuentes alternativas (y también tradicionales) de la historia de la música. En muchos casos una relectura de los mismos textos de los teóricos medievales, vinculada a nuevos análisis de las prácticas musicales e información de archivos, permiten reconsiderar algunos de los tópicos más fuertes del etnocentrismo musicológico al que nos referimos antes. En el capítulo de Leticia Zucherino, Guido Dalponte y Marianela Maggio dedicado a la polifonía medieval, encontraremos que esto no exige demasiado esfuerzo: la mera comprensión de la música como práctica, como *performance*, nos permitirá reconsiderar algunos datos presentes en las fuentes, estar atento a algunas informaciones que puedan contener, para así obtener indicios sobre las posibles formas de canto en la Edad Media más allá de lo que fue efectivamente anotado en las partituras. Comprender el origen político de esas notaciones nos lleva a trascenderlas, desde el momento que sabemos que su objetivo no se correspondía con lo que se propuso la notación musical moderna: fijar las intenciones del compositor. Es tan divergente este punto que no podemos homologar, para el caso medieval, partitura con resultante sonora. Hay que buscar en otras direcciones indicios sobre el sonido medieval, y justamente los tratados de los teóricos medievales están repletos de referencias sobre consonancias, *diafonías*, *sinfonías*, acordes; términos que describen un universo polifónico presente durante toda la Edad Media, e incluso antes. Veremos que la polifonía, por tanto, no puede pensarse más como una invención europea en los albores de la modernidad temprana. Devolver la riqueza a la sonoridad medieval, su complejidad polifónica permanente, disuelve esa línea abismal trazada por el eurocentrismo de la que nos habla De Sousa Santos (2010).

³⁶ Podemos mencionar el trabajo sobre la cultura de los sectores populares desarrollado en particular por Peter Burke (2014); las redefiniciones sobre la cultura popular y las metodologías para abordarla en los trabajos de Stuart Hall (1984; 2017) así como la ya tradicional perspectiva *desde abajo* de la historia social, presente por ejemplo en los trabajos de E. P. Thompson (1985). La diversidad de fuentes, los aportes de las ciencias sociales, de la antropología, la preocupación por el análisis social derivado del marxismo, así como el uso de metodologías como la microhistoria, son algunos de los aportes a tener en cuenta provenientes de estas disciplinas para el estudio de la historia de la música medieval.

Ese pensamiento abismal implica distinciones. Y existe una distinción bien explícita en el mundo musical occidental, que es la que establece una *diferencia*, un *pathos de la distancia* social: la estratificación entre música culta y música popular, con todas las connotaciones valorativas y el clivaje social que acarrea. Muchas veces se ha dicho que es una estratificación contemporánea, de tal suerte que existe el mito de que en épocas más antiguas de la historia de la música no existieron tales distinciones. Muchos textos de divulgación y muchas clases de música han reproducido el estereotipo de que la música de Bach, por ejemplo, era la música popular de su época. Esto genera dos inconvenientes importantes en términos históricos: por un lado oculta la estrecha relación entre las músicas de los compositores del canon musicológico y las élites políticas y económicas; por otro, invisibiliza a las músicas de los sectores populares del pasado. Como resultado, se instaló la creencia difusionista, en absoluto documentada, de que los sectores populares imitan a destiempo a los sectores “cultos”, de tal suerte que la música popular del presente es la copia degradada y atrasada de la música “clásica”. El capítulo 4 ensaya una discusión sobre estas afirmaciones tan instaladas en los imaginarios sociales, recuperando justamente la música popular del medioevo, es decir, el momento fundacional de la cultura musical occidental. Considerar fuentes alternativas como propone la historia cultural permite aquí la irrupción en la narrativa histórica de repertorios no contemplados por la historiografía hegemónica, que sólo busca entre partituras sus datos históricos. También el capítulo se propone hallar en la época la primera inscripción de esa distinción abismal a través de la música, cuya resultante sonora genera ese pathos de la distancia con que la aristocracia intenta desacoplarse en términos culturales de los sectores populares. Proceso de distinción por estilización de la música popular, lo que justamente nos demuestra la existencia *previa* de la esta última, que resultará en la inversión de la ecuación difusionista. El carácter profesional de los músicos populares medievales pondrá en crisis también la suposición de que toda música popular anterior a las industrias culturales contemporáneas es expresión espontánea, anónima, enmarcable únicamente en las categorías del folklore romántico y -nuevamente- etnocéntrico del pensamiento decimonónico.

Como señalamos antes, la exclusiva contemplación de las partituras generó una suerte de metonimia historiográfica que transforma algunos repertorios muy minoritarios en signo y característica de toda una época. El ejemplo más flagrante de este procedimiento en la música medieval lo representa tal vez el *ars nova* del período tardomedieval, que suele ser contemplado como estilo del gótico musical. Como sus procedimientos técnicos se fundan en la teoría musical medieval y recuperan las técnicas de etapas anteriores, siempre fue lógico para la historiografía hegemónica el paso evolutivo que significaba este arte nuevo, como última etapa del camino hacia el renacimiento. Lo que resulta en esta narrativa es un esquema ordenado, lógico, que busca convencernos de la naturalidad en el presunto paso de la monodia medieval al contrapunto renacentista. Relato que comienza a desmembrarse, como vimos, si entendemos que la polifonía siempre estuvo ahí, como práctica sonora. Pero además, cuando en el caso del *ars nova* se establecen correspondencias entre la práctica musical y el entorno social en que este repertorio se genera, ese esquema correlativo estilístico pierde todo sentido, al comprobar

el absoluto desacople e incluso contraste entre el mundo social universitario, intelectual y críptico de esta música, y la búsqueda de las cortes y ciudades renacentistas por la claridad y la interpelación a los sectores mayoritarios de la sociedad. Esta relación busca establecer el capítulo de Julieta Dávila Feinstein y Cecilia Trebuq: apartar por un momento los ojos de las partituras del *ars nova*, y escuchar en los sonidos, en las formas de producción musical, la banda audible de una música de vocación fuertemente minoritaria y reservada. Tan encerrada sobre sí misma que ya no podremos pensarla más como sinónimo de música bajomedieval.

Un último equívoco que suele habitar los imaginarios sobre la música medieval lo constituye el estereotipo que describe a la música medieval como anónima frente a la música renacentista, que ya es *de autor*. Los libros de textos de música sobre la Edad Media prácticamente no introducen nombres, y en cambio, los índices de textos sobre la música renacentista muchas veces se estructuran únicamente a partir de nombres propios. Así, tal vez mediante la asimilación de ciertas tendencias de la historia del arte ligadas a la biografía de artistas, pero también como un nuevo indicador del evolucionismo musical, la historiografía hegemónica caracteriza al renacimiento como un momento en el que irrumpen los compositores, con sus estilos personales, su genio y sus procedimientos que transmiten de generación en generación. Si los músicos medievales son monjes anónimos, dedicados a la contemplación de Dios y sólo lateralmente cantores o músicos, el mundo del renacimiento introduce, según esta narrativa, la figura del músico profesional, que será en este caso compositor de música vocal. Es el paso evolutivo necesario, que nos lleva de las toscas notaciones de la monodia medieval anónima, a las brillantes partituras polifónicas de los maestros renacentistas.

Si en cambio fijamos la atención en un repertorio mucho menos estudiado, que es el de los instrumentistas medievales, encontraremos un universo de redes profesionales de músicos que se remonta al menos al siglo XII. Un conglomerado de conjuntos y ensambles con formas de organización profesional, estatutos y técnicas musicales bien establecidas, aunque de tradición oral, en absoluta relación con el florecimiento del mundo urbano bajomedieval. Estudiar en profundidad estos músicos y sus prácticas no sólo hará relativas las categorías nucleares de la obra y el compositor, tan caras a la historiografía hegemónica; nos permitirá obtener elementos divergentes para reconsiderar la periodización de la historia de la música y en particular el paso de la Edad Media a la Moderna, siempre muy conflictiva y elusiva para la musicología. De esto trata el último capítulo de este libro. Más allá de tratarse de un tema musical, consideramos que al problematizar el fin del periodo histórico del que se ocupa este volumen, puede funcionar también como una suerte de epílogo que nos recuerde la arbitrariedad y contingencia de las periodizaciones en la historia del arte y de la música.

Por otra parte, los capítulos que se dedican a estudiar la Edad Media en tanto a sus imágenes, alientan diversas vinculaciones metodológicas que, de manera solitaria, animaron la Historia del Arte por lo menos desde su fundación moderna. Posiblemente haya sido el antiesteticismo del *El arte industrial tardorromano* (1901), aquel célebre libro que Alois Riegl escribió a principios del siglo XX uno de los gestos más alentadores que la Historia del Arte medie-

val recibiría por esos años. Con ese objetivo, el formalismo alentaba el estudio de los períodos histórico-artísticos *marginales*, independientemente de las consideraciones modernas que los tildaban de *decadentes*. La iconología moderna por su parte, había iniciado su derrotero precisamente bajo la rúbrica de Émile Mâle, especialista en arte medieval pero su más prominente revisión, en la época de Riegl había sido pergeñada por Aby Warburg que pese a su originalidad, volvía a abandonar la Edad Media a aquel oscuro espacio entre la Antigüedad y el Renacimiento. Pese a esos hitos, la fuerza de la concepción vasariana y después winckelamanniana en la Historia del Arte seguiría siendo fuerte a principios del siglo XX y sus principios basados en una gran estética absoluta (la de la Antigüedad primero y la del Renacimiento después), seguirán mellando los intentos por estudiar con profundidad las manifestaciones medievales bajo cierta autonomía metodológica.

Si bien estos problemas parecen hoy definitivamente saneados en la investigación, muchas veces parecen reverberar especialmente en los espacios de enseñanza universitaria ni bien los alumnos comienzan a estudiar imágenes medievales. Casi inmediatamente, las consideraciones sobre la *estética absoluta* vuelven a aparecer ante la *extrañeza* que producen las imágenes del período. Por esta razón, los capítulos del presente libro alientan análisis donde las imágenes medievales se desarrollan a partir de sus propios contextos y problemas estéticos.

En ese sentido, “Los mosaicos de San Vital. Experiencia sagrada en tiempos de Justiniano” a cargo de Lía Lagreca, profundiza sobre el programa iconográfico de la Basílica de San Vital en Ravena a partir de los diversos factores que lo conforman. Siguiendo un análisis iconográfico pormenorizado, el capítulo se adentra en los problemas arquitectónicos de los nuevos espacios religiosos del cristianismo (arquitecturas de circunstancias y de multitudes) y en el reordenamiento de la tradición judaica del cristianismo en relación al programa iconográfico presente en los mosaicos (prefiguraciones del Antiguo Testamento). De esta manera, el capítulo presenta un ejercicio iconológico donde se desarrollan, ampliamente, los principales lineamientos del programa de San Vitale, su sentido ascensional desde las imágenes y la arquitectura y las características de aquellas imágenes imperiales que poco y nada tenían que ver con las estatuas antiguas. Así, el capítulo abre los análisis sobre imágenes desde Bizancio, el más poderoso enclave cristiano que quedaba en pie luego del derrumbamiento del imperio romano.

Por otra parte, “Marginalia problemática. *Kells* y el pensamiento ornamental” a cargo de Federico Luis Ruvituro avanza sobre la imaginería de la llamada época oscura, aquel complicado período entre los siglos V-IX que atraviesa las *invasiones bárbaras* y la conformación de los llamados *Reinos romano-germánicos* hasta la reorganización carolingia. A partir de los manuscritos iluminados, el capítulo llama la atención sobre los pormenores de su fabricación, estilo y función en relación a los contextos en los que aparecieron. Tomando como caso el *Libro de Kells*, un célebre evangelario irlandés, el análisis se adentra en sus imágenes que aúnan reminiscencias del estilo greco-romano, del bizantino y, especialmente, del celtogermánico y anglosajón. Precisamente, el análisis de estas imágenes de apariencia decorativa pone en discusión el problema de la representación dentro de marcos religiosos y el de la evangelización del norte de Europa a partir del uso del libro (y las imágenes) como instrumento de conversión. Bajo la

rúbrica de un estudio estilístico e iconográfico y de una aproximación iconológica, el capítulo intenta caracterizar esos complicados y tradicionalmente oscuros siglos a la luz de una de las obras más brillantes del mundo medieval.

De estos complicados siglos el análisis se desplaza, quizás, el estilo medieval más conocido: el gótico, que a fines de la Edad Media había adquirido fama internacional. En “Escultura tardogótica alemana” Pablo de la Riestra realiza un erudito recorrido por la escultura del período señalando las *impertinencias* de la Historia del Arte con respecto a aquel estilo. El análisis del autor anota las obras de diversos escultores que, sin compartir en lo más mínimo los preceptos renacentistas o los pruritos de la teoría del arte, lograron configurar un universo de imágenes vívidas que consolidaron una retórica visual a partir de las iconografías religiosas que animaban. En ese sentido, el capítulo ofrece un recorrido crítico sobre aquellas obras y autores tardogóticos ilustres cuyo aparente olvido por la Historia del Arte parece confirmar la actualidad de aquellas perspectivas que considerábamos anteriormente saneadas.

Para finalizar el apartado, “La construcción y consolidación de la iconografía del purgatorio” de Daniel Sánchez, traza los pormenores de la aparición del Purgatorio, ese espacio intermedio entre El Paraíso y el Infierno que se consolidó a fines de la Edad Media configurando una nueva concepción del mundo, la economía, el derecho y la sociedad. El derrotero de la iconografía del Purgatorio, que en algunos aspectos antecede a su aparición autorizada, es el camino que sigue este capítulo a partir de una época que cierra tradicionalmente, la Edad Media y abre el Renacimiento en tanto primera modernidad.

Referencias

- Abramov-van Rijk, E. (2009). *Parlar cantando: The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*. Berna: Peter Lang.
- Aharonián, C. (1994). Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana*, 15(2), 189-225.
- Attali, J. (. (2011). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (2005). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rebelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Baker, G. (2011) The resounding city. En Baker, G. and Knighton, T. (Eds.). *Music and urban society in colonial Latin America*. New York: Cambridge University Press.
- Bermúdez, E. (1982). La pobreza del positivismo. Recuperado de: <https://www.academia.edu/33884388>
- Burke, P. (2014). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carpentier, A. (1984). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En Gómez García, Z. (1984). *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.

- Claro Valdés, S. (1967) Hacia una definición del concepto de musicología: Contribución a la musicología hispanoamericana. *Revista Musical Chilena*. 100, (julio-septiembre), pp. 8-25.
- Colombres, A. (1989) ponencia en el panel I América Latina: Encuentros y desencuentros. En Jalif de Bertranou, C. A. (comp.). *Actas de las Jornadas de Pensamiento Latinoamericano*. Mendoza: Ediunc. pág. 32.
- Cook, N. (2001). *De Madonna al Canto Gregoriano*. Madrid: Alianza.
- Cullin, O. (2005). *Breve historia de la música en la Edad Media*. Barcelona: Paidós.
- De Sousa Santos, B. (2010) *Para descolonizar Occidente : más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires: CLACSO.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Eckmeyer, M. (2014). Entre la música de las esferas y la sordera del genio. *Actas del las 6as Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata: FBA-UNLP.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Garramuño, F. (2007) *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Griffiths, P. (2009) *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Ediciones.
- Grosfoguel, R. (2014) La descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: transmodernidad, pensamiento descolonial y colonialidad global. En De Sousa Santos, B., & Meneses, M. P. (Eds.), *Epistemologías del Sur: Perspectivas*. Madrid: Akal.
- Hall, S. (1984) Notas sobre la desconstrucción de «lo popular». En Samuel, R. (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona: Crítica.
- Hall, S. (2017) *Estudios culturales 1983*. Buenos Aires: Planeta.
- Hoppin, R. H. (2000). *La música medieval*. Madrid: Akal.
- Hughes, D. (1978). *New Oxford History of Music Vol. II, Early medieval music up to 1300*. London: Oxford University Press.
- Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges to musicology*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Kerman, J. & Tomlinson, G. (2012). *Listen: Eighth edition*. New York: St. Martin's Press.
- Lanza, A., (1986). *El Siglo xx: Tercera parte*. Madrid: Turner.
- Leuchter, E. (1968) *Ensayo sobre la evolución de la música en occidente*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Podetti, R. (2004) Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización. En el *VI Corredor de las Ideas del Cono Sur*, Montevideo: Universidad de Montevideo.
- Rodríguez Legendre, F. (2000). De la Historia de la Música a la Historia Cultural de la Música. En Rodríguez, J. A. (Comp.) *Visiones del oficio. Historiadores venezolanos en el siglo XXI*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Rosen, C. (1986). *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza.

- Rousseau, J. (2007). *Diccionario de Música*. Madrid: Akal.
- Ruvituso, F. (2013) Aby Warburg y la imagen como fuente. Aproximaciones a los conceptos de memoria, montaje y supervivencia en el Atlas Mnemosyne. En *Actas de las IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. La Plata: Facultad de Bellas Artes
- Samson, J. (2009) Music History, en Harper Scott J. P. E. y Samson J. *An introduction to Music Studies*, Cambridge University Press
- Selden Pratt, W. (1905). *The History of Music*. Londres: Sir Isaac Pitman & Sons
- Small, C. (1999) El musicar: un ritual en el espacio social. *Revista Transcultural de Música*, núm 4, pág. 3-5
- Soler, J. (1987). *La música: De la época de la religión a la edad de la razón*. Barcelona: Montesinos
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford history of western music; Vol. 1: The earliest notations to the sixteenth century*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Thompson, E. P. (1985). *Costumbres en común*. Barcelona: Crítica.
- Treitler, L. (1991, 01). The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past. *Journal of the Royal Musical Association*, 116(2), 280-298
- Treitler, L. (1996). Toward a Desegregated Music Historiography. *Black Music Research Journal*, 16(1), 3.

CAPÍTULO 1

Los mosaicos de San Vital. Experiencia sagrada en tiempos de Justiniano

Lía Inés Lagreca

Siempre que se acude a esta iglesia para rezar, se comprende que este trabajo se ha realizado no por el poder o la habilidad humanas, sino por la influencia de Dios. Y así, la mente del visitante se eleva hacia Dios y flota en las alturas, pensando que Él no puede estar lejos, sino que debe amar el habitar en este lugar que Él mismo ha escogido.

PROCOPIO, DE AEDIFICIIS

Abordar la época de Justiniano, nos lleva casi inevitablemente a encontrarnos con el término *cesaropapismo*. Ya sea que nos acerquemos desde la historia del arte, la historia general o por ejemplo, la historia del derecho, las diferentes disciplinas acuerdan en utilizar dicho término (Bueno Delgado, 2015).

El cesaropapismo alude a la unión de poderes: el poder del César y el poder del Papa en una sola persona, en una sola institución: el emperador.

Justiniano quería ser el emperador de todos los romanos. Pero de los romanos cristianos. Y esta unidad tenía diversos aspectos: territorial, legislativo, religioso y artístico.

En relación a la unidad territorial se propuso reconquistar las antiguas regiones del imperio romano, que habían *caído* en poder de los pueblos *bárbaros*. En el aspecto legislativo, organizó el *CORPUS IURIS CIVILIS* o *CÓDIGO DE JUSTINIANO*, recopilando y cristianizando el derecho romano. En el aspecto religioso, se encargó de opinar en temas teológicos y de promulgar fórmulas de fe con formas de ley, mientras que en el aspecto artístico generó explícitamente grandes obras, sobre todo arquitectónicas, que mostraran la magnificencia del emperador y de Dios, materializando el dogma a través de los programas iconográficos. Y esta materialización del dogma estuvo ligada también a la lucha contra las herejías, ya que Justiniano tomó como propia la lucha contra los monofisitas, siendo él de una ortodoxia que podríamos llamar *rayana* en la obsesión.

A tal punto se buscó la unidad de imperio, la unidad de la ley, la unidad religiosa y la unidad artística, que para mostrar la importancia de esta última encargó al historiador Procopio (asesor

del general Belisario) *De Aedificiis*³⁷, obra en la que se describen minuciosamente muchas de las construcciones llevadas a cabo por voluntad de Justiniano. Pese a la ortodoxia del emperador, como veremos, patente en el programa iconográfico de San Vitale, los decires de Procopio nos sugieren una experiencia que poco tiene que ver con estos aspectos personales. Por esta razón, el exordio que abre este capítulo (que se refiere en rigor a Santa Sofía) describe con entusiasmada espiritualidad la experiencia ascensional que supone la entrada en un templo cristiano donde tanto las imágenes como los espacios arquitectónicos han sido pensados para servir a un bien superior. En ese sentido, el aforismo resulta, también, propicio para referirnos a San Vitale.

La iglesia de San Vitale. Aspectos generales

La iglesia de San Vitale en Ravena, fue comenzada a construir en el año 522, bajo la dominación ostrogoda, encargada por el obispo Eclesio, y consagrada en el 547, ya en el período de dominación bizantina.

Junto con otros monumentos de Ravena (Mausoleo de Gala Placidia, Baptisterio Neoniano, Basílica de San Apolinar Nuovo, Baptisterio Arriano, Capilla Arzobispal, Mausoleo de Teodorico, y Basílica de San Apolinar in Classe), San Vitale fue declarada Patrimonio Mundial mediante la Resolución UNESCO 788 en 1996. Los criterios de la incorporación en la lista de Patrimonio están en relación a la arquitectura y a los mosaicos, por sus características artísticas y de conservación, y “debido a la evidencia crucial que proporcionan de las relaciones y contactos artísticos y religiosos” y “a la mezcla de motivos y técnicas occidentales y orientales.” (Unesco, 2018).

Según la hagiografía San Vitale es un mártir de la segunda centuria, muy probablemente el padre de una familia de mártires de los inicios del cristianismo local. Su esposa habría sido Santa Valeria, y los hijos de ambos, los Santos Gervasio y Protasio. De acuerdo a una de las versiones de la historia de estos dos santos, ambos habrían sido martirizados junto a San Vitale en el *pequeño coliseo*, el lugar en donde hoy se encuentra la iglesia. Así, este primer mártir, fue venerado como la cabeza espiritual de la comunidad cristiana de Ravena.

En cuanto a la iglesia, teniendo en cuenta la clasificación que hace Spiro Kostof de la arquitectura de este período entre “arquitectura de multitudes” y “de circunstancias”, el hecho de estar dedicada a un mártir nos hace clasificarla como arquitectura “de circunstancias” (Kostof, 1985, pp. 443 y ss.). Sin embargo, el mismo Kostof señala que, junto con Santa Sofía, San Vitale es uno de los excepcionales ejemplos de fusión entre ambas formas: es el espacio conmemorativo de un mártir y también es un espacio adecuado para la celebración de la misa. La

³⁷ *De Aedificiis*, es un tratado escrito por Procopio, entre los años 559 y 560, en la que se describen las obras de construcción y de restauración que se realizaron durante el reinado de Justiniano hasta el año 558, en todo el Imperio. La obra está dividida en seis libros que corresponden a regiones. Fue un encargo del emperador Justiniano. Se ha insistido en el tono laudatorio de este texto a diferencia de sus otros dos *la Historia de las Guerras* y *la Historia secreta*.

novedad de San Vitale fue “contrarrestar el sentido enfático de elevación con una acentuada direccionalidad hacia el ábside, establecida por un atrio de entrada y un presbiterio muy profundo” (Kostof, 1985, p. 453).

La planta de la iglesia de San Vitale es una *planta central* cuyo núcleo es un octógono abovedado delimitado por ocho pilares, rodeado por un octógono mayor que cumple la función de deambulatorio. Por encima de éste, una tribuna se abre al espacio central por medio de arcos de medio punto que permiten participar del rito desde la planta alta.

Adosado a un ángulo que forman dos lados del octógono y opuesto al presbiterio, se encuentra el *nártex*, que presenta la particularidad de no estar en eje con el ábside. Este último está flanqueado por dos capillas circulares rematadas por sendos espacios rectangulares.

A ambos lados del *nártex* hay dos torres que sirven de acceso a la tribuna.

La percepción del espacio sagrado se completa con los mosaicos que participan en la experiencia ritual. Los fondos dorados presentes en San Vitale reflejan luces y brillos que desmaterializan el espacio, borrando los límites y generando la idea de estar en la *Civitas Dei*, a la vez que en el recinto del Emperador.

Los mosaicos. Programa iconográfico

Según concuerdan la mayor parte de las interpretaciones, el programa iconográfico de los mosaicos de la iglesia de San Vitale estaría referido en su totalidad al sacrificio de la eucaristía, el sacrificio de Cristo que da la vida eterna.

El programa iconográfico del presbiterio y del ábside puede leerse en forma *ascensional* y *longitudinal*.

En su modo ascensional, el programa iconográfico del presbiterio se refiere, como dijimos, al sacrificio, comenzando desde el nivel cero, con personajes y escenas del Antiguo Testamento que son evidentes prefiguraciones del Nuevo Testamento. No se trata de relatos históricos, ni de hechos sucedidos con anterioridad al nacimiento de Cristo, sino de aquellos pasajes bíblicos que anunciaron el sacrificio del Hijo de Dios y la instauración de la eucaristía relacionada con la vida eterna. A ambos lados, las escenas bíblicas muestran los grandes sacrificios del Antiguo Testamento: Abraham, y Abel y Melquisedec. Estos eventos son tomados fuera del tiempo para ser resumidos en dos imágenes únicas: *la promesa en el encinar de Mamré* y *el sacrificio de Isaac*, por un lado, y *Abel y Melquisedec* alrededor de un único altar, por el otro. Estos sacrificios muestran la fe obediente y confiada en Dios (Sánchez, 2003).

Alrededor de Abel y Melquisedec, se encuentran por un lado dos escenas de la vida de Moisés y, por el otro lado, el Profeta Isaías.

Por su parte, alrededor de Abraham, aparecen, por un lado, dos escenas también de la vida de Moisés, y por el otro, el Profeta Jeremías.

Posteriormente, siempre ascendiendo en el presbiterio, nos encontramos con dos evangelistas en cada pared, que marcan el pasaje al Nuevo Testamento, para finalizar con la bóveda en la que se encuentra el *Agnus Dei*.

En el ábside también podemos hacer una lectura ascensional de las imágenes, ya que en el primer nivel del piso a la bóveda, se encuentran los mosaicos del emperador Justiniano y de la emperatriz Teodora, uno a cada lado. Estos mosaicos tienen puesto el énfasis en la gloria de dios y en el papel de mediadores del emperador y su esposa entre Dios y los hombres: ambos están llevando las ofrendas para ser consagradas ante el Altar. Estas escenas están visualmente asociadas con el mosaico de la bóveda del ábside por medio del fondo dorado, de la ropa del Emperador, que tiene una guarda análoga a la de la figura de Cristo, y por la aureola de Justiniano y de Teodora, que manifiesta su función sagrada. El Emperador es verdaderamente un mediador ritual, imitando y figurándose como Cristo, segunda persona de la Trinidad.

Siguiendo en la lectura ascensional, llegamos al lugar más sagrado: el ábside alberga las figuras de Cristo entronizado cual emperador y, junto a él, aparecen San Vitale, el obispo Ecclesio y dos ángeles.

La liturgia de la eucaristía celebrada en la iglesia se enlaza con las *ofrendas verdaderas* en los dos mosaicos del Antiguo Testamento a través de altares, panes y cálices similares. Por otra parte, también se asocia a las imágenes en la bóveda a partir del ritual de movimiento de alabanza y ofrenda de los ángeles, que también son mediadores. Los mosaicos del Antiguo Testamento se asocian también con el de la bóveda del ábside a través de la imagen de las nubes y del paraíso, en primer término, y en la bóveda central, mediante la imagen del Cordero (*Agnus Dei*).

En cuanto a la lectura longitudinal, del presbiterio al ábside, encontramos que en el presbiterio se encuentran las mencionadas prefiguraciones mostrando que la salvación humana está anunciada por Dios desde el Antiguo Testamento, siendo partícipes los evangelistas de mostrar la salvación, que se materializa con el *Agnus Dei* de la bóveda.

Continuando longitudinalmente hacia el ábside, aparecen las mayores jerarquías, el emperador y la emperatriz, para culminar como hemos señalado, con la figura del Salvador entronado sobre el orbe, junto a los ángeles y los personajes ligados a la región: el mártir San Vitale y el obispo Ecclesio. **(figura 1)**³⁸

A partir del recorrido propuesto, es posible realizar un breve análisis teniendo en cuenta tanto la distribución en el espacio de los principales mosaicos, como sus características particulares (formales, iconográficas y de sentido-función).

³⁸ Todas las imágenes que acompañan este artículo se encuentran disponibles en: <https://prezi.com/9btjn1o1lqv0/capitulo-1/>

1. Bóveda del ábside

Cristo entronado, San Vitale y el Obispo Ecclesius. Cinco figuras antropomorfas, sobre un fondo dorador en su mayor parte. En el fondo aparece una especie de registro inferior que podría indicar algún tipo de superficie.

En el centro, sentado sobre una esfera, Cristo imberbe, con el cabello corto y un nimbo que en su interior tiene lo que podría ser una cruz griega, ya que se ven tres de sus brazos, siendo el cuatro la cabeza de Cristo. La esfera celeste sobre la que está sentado Cristo estaría ligada al simbolismo del universo y de la perfección.

Está vestido con una túnica púrpura. Es un Cristo triunfante, majestuoso, sin rasgos de sufrimiento, con todo el boato propio de un emperador. En su mano derecha sostiene una corona que podría aludir a la corona del sacrificio, y en la izquierda, un pergamino con siete marcas, que se asocia generalmente a los siete sellos del Apocalipsis. En este caso, la referencia al libro del Apocalipsis resulta fundamental: “Después vi en la mano derecha de aquel que estaba sentado en el trono un libro escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos” (Ap. 5:1).

Este Cristo imperial está rodeado por nubes de gloria, probablemente vinculadas al regreso triunfante de Cristo que encontramos en pasajes tanto del Antiguo Testamento como del Nuevo:

Yo estaba mirando, en las visiones nocturnas, y vi que venía sobre las nubes del cielo como un Hijo de hombre; él avanzó hacia el Anciano y lo hicieron acercar hasta él. (Dan.7:13).

Entonces aparecerá en el cielo la señal del Hijo del hombre. Todas las razas de la tierra se golpearán el pecho y verán al Hijo del hombre venir sobre las nubes del cielo, lleno de poder y de gloria (Mat. 24:30).

Jesús le respondió: “Tú lo has dicho. Además, les aseguro que de ahora en adelante verán al hijo del hombre sentarse a la derecha del Todopoderoso y venir sobre las nubes del cielo”. (Mat. 26:64)

A la derecha de Jesús, un ángel o posiblemente el arcángel Gabriel. Cabe destacar que los arcángeles son una jerarquía de los nueve coros angélicos. Son los únicos que tienen nombre y se encuentran señalados en el Antiguo y en el Nuevo Testamento, como así también en numerosos textos apócrifos, de gran circulación durante la Edad Media. En la época en que se desarrolla este programa iconográfico aún no se habían fijado los atributos que nos permitirían reconocer específicamente a cuál orden angélica pertenece la figura.

Hay numerosas discrepancias en relación a los ángeles y los arcángeles, pero lo cierto es que en el Concilio del año 745, se estableció que los arcángeles son tres (Miguel, Rafael y Gabriel). La iglesia ortodoxa, reconoce cuatro arcángeles (Uriel además de los nombrados).

Este ángel o arcángel, se encuentra entre San Vitale (vestido con traje de corte) y Jesús, quien le ofrece la corona del martirio. En este caso sí podemos afirmar quién es este personaje, ya que aparece su nombre en el mosaico, pero no podemos asegurar que el ángel o arcángel, como dijimos, se trate de Gabriel.

A la izquierda, un ángel o un arcángel, probablemente el arcángel Miguel, está entre Cristo y el Obispo Ecclesio (también en este caso el nombre está en el mosaico), quien ofrece a Cristo una maqueta del templo.

En la parte inferior, debajo de la esfera celeste, se ve tierra con flores, una especie de jardín, en el que aparecen cuatro cauces de agua que podrían ser los cuatro ríos del paraíso (**figura 2**):

De Edén nace un río que riega el jardín, y desde allí se divide en cuatro brazos.
 El primero se llama Pisón: es el que recorre toda la región de Javilá, donde hay oro.
 El oro de esa región es excelente, y en ella hay también bedelio y lapislázuli.
 El segundo río se llama Guijón: es el que recorre toda la tierra de Cus.
 El tercero se llama Tigris: es el que pasa al este de Asur. El cuarto es el Éufrates.
 El Señor Dios tomó al hombre y lo puso en el jardín de Edén, para que lo cultivara y lo cuidara. (Gén. 2:10-15)

Otras interpretaciones ven a estos cuatro cauces como los cuatro evangelistas (Blanco, 2000, p. 23).

2. Enjutas de la bóveda del ábside

Las ciudades de Jerusalén y Belén. A la izquierda una construcción amurallada con la inscripción *HIERUSALEM* y a la derecha, simétricamente y con las mismas características formales, *BETHELEM* (**figura 3**).

Estas dos ciudades aparecen en mosaicos de la época (véanse por ejemplo el arco triunfal de Santa María Maggiore, Roma, y el arco absidial de San Apolinar in Classe, Ravena, entre otros).

La mayoría de las interpretaciones de estas dos ciudades coinciden en que Jerusalén referiría a la *Ecclesia ex circumcissione*, que correspondería a los fieles cristianos provenientes del judaísmo, y Belén a la *Ecclesia ex gentibus*, comunidad de fieles provenientes del paganismo. (Mínguez Cornelles, 2008; Rodríguez Moya y Zuriaga Senent, 2010; Sesböe y Theobald, 1997, p. 264). La Epístola de los Efesios habla de la Iglesia cristiana como aquella que logra reconciliar a los judíos y a los gentiles, por medio de la cruz de Cristo:

Por eso, recuerden lo que ustedes eran antes: paganos de nacimiento, llamados «incircuncisos» por aquellos que se dicen «circuncisos», en virtud de un corte practicado en la carne.

Entonces ustedes no tenían a Cristo y estaban excluidos de la comunidad de Israel, ajenos a las alianzas de la promesa, sin esperanza y sin Dios en el mundo. Pero ahora, en Cristo Jesús, ustedes, los que antes estaban lejos, han sido acercados por la sangre de Cristo.

Porque Cristo es nuestra paz; él ha unido a los dos pueblos en uno solo, derribando el muro de enemistad que los separaba, y aboliendo en su propia carne la Ley con sus mandamientos y prescripciones. Así creó con los dos pueblos un solo Hombre nuevo en su propia persona, restableciendo la paz, y los reconcilió con Dios en un solo Cuerpo, por medio de la cruz, destruyendo la enemistad en su persona.

Y él vino a proclamar la Buena Noticia de la paz, paz para ustedes, que estaban lejos, paz también para aquellos que estaban cerca.

Porque por medio de Cristo, todos sin distinción tenemos acceso al Padre, en un mismo Espíritu.

Por lo tanto, ustedes ya no son extranjeros ni huéspedes, sino conciudadanos de los santos y miembros de la familia de Dios. (Carta a los Efesios, 2: 11-19)

3. Arco que precede a la bóveda del ábside

Dos ángeles o arcángeles sosteniendo un círculo con ocho rayos y, en el centro, la letra griega *Alpha* (α), que refiere a Cristo como el principio de todo (**figura 4**).

4. Muro inferior derecho del ábside, lado de la Epístola

La Emperatriz Teodora y su corte. De manera frontal, figuras femeninas y masculinas de pie, miran al espectador. No hay indicadores espaciales, más que la superposición. El fondo es neutro en la parte inferior, donde puede observarse un *piso* de color verde, especie de pasto, que indicaría el suelo. En la parte superior, sobre las cabezas de los personajes, el fondo es más complejo. Sobre un fondo dorado se ven, a la izquierda, una abertura en una pared, con una cortina que está siendo descorrida por un personaje masculino. Delante de la cortina, una fuente de la que brota agua. A la derecha de esta abertura, una representación arquitectónica en forma de hornacina, centrada en el personaje principal, alberga a tres personajes. Siguiendo a la derecha, un cortinado delimita otro espacio, todo sobre el mismo fondo dorado, en el que se encuentra un grupo de cinco personajes femeninos. Entre el segundo y el tercer espacio, otra figura femenina.

La figura femenina principal es Teodora, la emperatriz, la esposa de Justiniano, jerarquizada por su posición en el espacio, que aunque no ocupa el centro de la composición, sí ocupa el centro de la hornacina. Su vestimenta, al igual que sus joyas (lo más notorio es el *maniakis*,

especie de collar ancho con perlas y pedrería, generalmente de oro), también la destacan del resto de los personajes. Pero sobre todo está jerarquizada por la corona (*stemma*, corona cerrada) que porta (de la cual cuelgan las *pendulia*, aparentemente de perlas), el nimbo dorado que rodea su cabeza y el cáliz que lleva en sus manos. El cáliz es uno de los elementos principales de la misa, ya que se usa para contener el vino, que luego de ocurrida la *transustanciación*, será la sangre de Cristo.

En la vestimenta de Teodora hay un detalle que llama la atención: en el borde inferior se ve una guarda con lo que parecerían ser tres figuras antropomorfas (de la primera sólo se ven las piernas). Estas figuras han sido relacionadas con los Tres Reyes Magos que adoraron a Jesús llevándole ofrendas. De ser así, podría decirse que ella misma estaría haciendo la ofrenda, tal como la hicieron los Magos a Jesús.

Al igual que en el mosaico de Justiniano, toda la escena es la de una comitiva imperial en un entorno sagrado, con el protagonismo principal de la unión del poder temporal y del poder religioso.

La comitiva de Teodora está formada por damas ricamente ataviadas. Se distinguen la dama que está a la derecha y la siguiente, que no forman parte del grupo restante.

La primera de estas damas podría identificarse con Antoniana, esposa del general Belisario, y la segunda, con su hija. Otras explicaciones (Dwyer, 2014) sugieren que la mujer que vemos a la derecha de la emperatriz sería Anicia Juliana, princesa bizantina para la cual se produjo la copia más antigua que queda del tratado de Dioscórides sobre botánica médica y farmacología.³⁹ (figura 5)

5. Muro inferior izquierdo del ábside, lado del Evangelio

El Emperador Justiniano y su corte. El mosaico de Justiniano se encuentra ubicado en el ábside, del lado izquierdo.

De manera frontal, trece figuras masculinas de pie miran al espectador. El fondo es neutro: en la parte inferior puede observarse un *piso* de color verde, especie de pasto, que indicaría el suelo, y en la parte superior, sobre las cabezas de los personajes, fondo dorado.

No hay indicadores espaciales, más que la superposición, en una composición que se distingue por la planimetría.

El personaje que se encuentra ubicado en el centro de la composición, jerarquizado por poseer un nimbo dorado, por su vestimenta diferente del resto, por poseer corona y por su ubicación, es el emperador Justiniano. Con sus manos sostiene una patena dorada, elemento que se utiliza para ofrecer el pan en el ofertorio y poner la hostia consagrada luego de la transustanciación.

Solamente uno de los personajes tiene escrito el nombre en la parte superior: Maximianus, el obispo de Rávena, que porta en sus manos una cruz y en su vestimenta lleva una estola,

³⁹ El tratado de Dioscórides se llama *De materia médica* y es un manuscrito bizantino iluminado producido alrededor del año 512.

elemento que utilizan los sacerdotes y que sirve para resaltar su función sagrada. La vestimenta de Maximiano es en su totalidad la de un sacerdote.

Está ubicado a la derecha de Justiniano y forma parte de un grupo que pareciera dirigirse hacia el altar. Los personajes que conforman este grupo están vestidos de blanco (excepto Maximiano), aunque pueden distinguirse dos de ellos como religiosos, ya que visten idéntica toga de base que el obispo, y portan uno un libro (¿un misal?) y el otro un incensario, es decir, elementos propios del ritual de la misa.

Detrás, entre el obispo y uno de los religiosos, aparece un personaje que tradicionalmente ha sido identificado como Juliano Argentarius, quien habría financiado el templo. Sin embargo, una interpretación propuesta por Ruth Dwyer (2014) asegura que se trata del filósofo Boecio (480-524), quien habría tenido una gran influencia sobre el pensamiento de Justiniano. La autora fundamenta su afirmación en una comparación realizada por un experto forense con un busto de marfil de Boecio, que concluye que los dos retratos coinciden.

Los personajes que se encuentran hacia la izquierda, serían quienes ocuparían cargos políticos (los dos contiguos a Justiniano) y militares de la guardia personal del emperador (el grupo que tiene vestimentas militares, lanzas y un escudo con el Crismón). Algunas interpretaciones verían en los dos personajes de blanco al general Belisario, conquistador de Rávena y al general Narsés, por la importancia de ambos en las conquistas de Justiniano (**figura 6**).

Los dos séquitos imperiales, el de Justiniano y el de Teodora, parecerían corresponder al momento de hacer la entrada en el templo, portando los objetos sagrados necesarios para la celebración de la misa.

En ambos casos, las vestimentas, la situación y los objetos que llevan son reveladores de su posición social y de su dignidad. Los sacerdotes, vestidos para la celebración de la misa, portan el misal y el incensario; los dignatarios de la corte están simbolizados por su túnica, los guerreros por el atuendo militar y el emperador por sus atributos de poder. La ofrenda imperial realizada por Justiniano y Teodora era un gesto frecuente en aquellos tiempos hacia las iglesias más importantes del Imperio. Su representación se basa en la *oblatio* (que quiere decir “ofrenda”). Estos séquitos imperiales son de corte, pero sobre todo, realzan el ritual de la Eucaristía a través de las ofrendas que realizan, mientras se acentúan las dos esferas de autoridad, el *imperium* y el *sacerdotium*.

6. Bóveda central del presbiterio

Agnus Dei o Cordero místico, con cuatro ángeles. La bóveda está dividida en cuatro partes por nervaduras formadas por hojas de laurel. En el centro, cuatro ángeles parados sobre esferas que podrían leerse como orbes, sostienen un círculo central, también de hojas de laurel, que enmarca al *Agnus Dei*. La corona de laurel podría relacionarse con la gloria del regreso al Creador, del cual todas las cosas buenas vienen.

La iconografía cristiana utiliza el *Agnus Dei* como una representación alegórica del *sacrificio* de Cristo. Cabe destacar que el lugar simbólico del Cordero con el altar debajo, establece un axis vertical con el simbolismo sacrificial de la Eucaristía (**figura 7**)

Este cordero posee un nimbo y aludiría al Cordero sacrificado del que se habla reiteradamente en el Apocalipsis, revelación del Dios Invisible, que guiará a los fieles:

Y después oí la voz de una multitud de Ángeles que estaban alrededor del trono, de los Seres Vivientes y de los Ancianos. Su número se contaba por miles y millones,

y exclamaban con voz potente: «El Cordero que ha sido inmolado es digno de recibir el poder y la riqueza, la sabiduría, la fuerza y el honor, la gloria y la alabanza».

También oí que todas las criaturas que están en el cielo, sobre la tierra, debajo de ella y en el mar, y todo lo que hay en ellos, decían: «Al que está sentado sobre el trono y al Cordero, alabanza, honor, gloria y poder, por los siglos de los siglos».

Los cuatro Seres Vivientes decían: «¡Amén!», y los Ancianos se postraron en actitud de adoración. (Ap. 5:11-14)

La salvación viene de nuestro Dios que está sentado en el trono y del Cordero! (Ap. 7:10)

Porque el Cordero que está en medio del trono será su Pastor y los conducirá hacia los manantiales de agua viva. Y Dios secará toda lágrima de sus ojos. (Ap. 7:17)

Por otro lado, los cuatro ángeles, podrían indicar los cuatro puntos cardinales, tal como aparecen en el Apocalipsis:

Después de esto, vi a cuatro Ángeles que estaban de pie en los cuatro puntos cardinales y sujetaban a los cuatro vientos para que no soplaran sobre la tierra, ni sobre el mar, ni sobre los árboles. (Ap. 7: 1)

7. Intradós del arco que se abre al presbiterio

Quince medallones que representan los bustos de: Cristo, en lo alto, con barba y cabello largo, los doce apóstoles, y los santos Gervasio y Protasio (considerados los hijos de San Vitale).

En esta serie de bustos, encontramos en la parte central, a Cristo, en una representación muy diferente a la del ábside: en este caso Cristo posee barba tupida, cabello largo, tiene un libro en su mano derecha, y está rodeado por cuatro delfines.

A la derecha de la figura central, Petrus, Andreas, Johannis, Bartolome, Mattheus, Taddeus y, por último, Gerbasius.

Hacia la izquierda, Lus (¿Paolus?), Iacobus, Phillipus, Thomas, Iacobus al (Jacobo, hijo de Alfeo: Santiago Menor), Simo Chan (Simón Chananeo, por Cananeo?) y Protasius.

Todos los bustos tiene las mismas características formales y estilísticas: se encuentran enmarcados en tondos rodeados de delfines, están vestidos con togas romanas y poseen nimbos dorados con borde blanco. Tienen escrito su nombre dentro del círculo (**figura 8**).

8. Pared Sur del presbiterio, luneto (muro derecho)

Sacrificio de Abel y Ofrenda de Melquisedec. Este mosaico muestra dos escenas de ofrendas del libro del Génesis. En una, Abel sale de una choza cubierta de paja y ofrece al cielo un pequeño cordero, el “primogénito de su rebaño”. En la otra, la ofrenda de Melquisedec, que es parte de la historia de Abraham, representa cuando Melquisedec, el sacerdote, el rey de Salem, ofrece a Abraham pan y vino: el altar de Melquisedec tiene sobre la mesa la copa sacramental y los dos panes - hostias. La mano de Dios sale de entre las nubes a recibir las ofrendas.

Al cabo de un tiempo, Caín presentó como ofrenda al Señor algunos frutos del suelo, mientras que Abel le ofreció las primicias y lo mejor de su rebaño. El Señor miró con agrado a Abel y su ofrenda, pero no miró a Caín ni su ofrenda. Caín se mostró muy resentido y agachó la cabeza (Gén. 4: 3-5).

Cuando Abraham volvía de derrotar a Quedorlaomer y a los reyes que lo acompañaban, el rey de Sodoma salió a saludarlo en el valle de Savé, o sea el valle del Rey.

Y Melquisedec, rey de Salem, que era sacerdote de Dios, el Altísimo, hizo traer pan y vino, y bendijo a Abraham, diciendo: “¡Bendito sea Abram de parte de Dios, el Altísimo, creador del cielo y de la tierra!

¡Bendito sea Dios, el Altísimo, que entregó a tus enemigos en tus manos!”. Y Abraham le dio el diezmo de todo.

Entonces el rey de Sodoma dijo a Abraham: “Entrégame a las personas y quédate con los bienes”.

Pero Abraham le respondió: «Yo he jurado al Señor Dios, el Altísimo, creador del cielo y de la tierra, que no tomaré nada de lo que te pertenece; ni siquiera el hilo o la correa de una sandalia. Así no podrás decir: “Yo enriquecí a Abraham”.

No quiero nada para mí, fuera de lo que mis servidores han comido. Solamente los hombres que me han acompañado, Aner, Escol y Mamré, recibirán su parte” (Gén. 14:17-25).

Este Melquisedec, que era rey de Salem, sacerdote de Dios, el Altísimo, salió al encuentro de Abraham cuando este volvía de derrotar a los reyes y lo bendijo; y Abraham le entregó la décima parte de todo el botín. el nombre de Melquisedec significa, en primer término, “rey de justicia” y él era, además, rey de Salem, es decir, “rey de paz” (Carta a los Hebreos 7: 1-2).

El simbolismo eucarístico de esta imagen se ve en la mesa-altar que porta el pan y el vino entre las figuras de Abel y Melquisedec, presentando sus ofrendas (**figura 9**).

9. Pared Sur del presbiterio, fuera del luneto, en las enjutas

Moisés se desata la sandalia ante la zarza ardiente y cuida los rebaños de su suegro Jetró (**figura 10**), y en el otro lado, Isaías (**figura 11**).

La historia de Moisés: Éxodo 3:1-5.

El llamado de Dios a Moisés

Moisés, que apacentaba las ovejas de su suegro Jetró, el sacerdote de Madián, llevó una vez el rebaño más allá del desierto y llegó a la montaña de Dios, al Horeb.

Allí se le apareció el Ángel del Señor en una llama de fuego, que salía de en medio de la zarza. Al ver que la zarza ardía sin consumirse,

Moisés pensó: "Voy a observar este grandioso espectáculo. ¿Por qué será que la zarza no se consume?".

Cuando el Señor vio que él se apartaba del camino para mirar, lo llamó desde la zarza, diciendo: "¡Moisés, Moisés!". "Aquí estoy", respondió el.

Entonces Dios le dijo: "No te acerques hasta aquí. Quítate las sandalias, porque el suelo que estás pisando es una tierra santa" (Éxodo 3: 1-5).

Isaías es considerado el Profeta de la Encarnación de Cristo y se lo relaciona también con la salvación: su nombre significa "Dios es salvación". Aunque su vida se remonta al siglo VIII A.C., numerosos estudiosos lo consideran como el primer biógrafo de Jesús, ya que anuncia la llegada del Mesías, asegurando que nacerá de la estirpe de David, y describe la Pasión y muerte del siervo de Yavhé tal como serán la Pasión y Muerte de Jesús (véase Isaías, Capítulo 53), con la insistencia en que los sufrimientos del enviado de Dios serán para pagar los pecados de los hombres.

¿Quién creyó lo que nosotros hemos oído y a quién se le reveló el brazo del Señor?

El creció como un retoño en su presencia, como una raíz que brota de una tierra árida, sin forma ni hermosura que atrajera nuestras miradas, sin un aspecto que pudiera agradarnos.

Despreciado, desechado por los hombres, abrumado de dolores y habituado al sufrimiento, como alguien ante quien se aparta el rostro, tan despreciado, que lo tuvimos por nada.

Pero él soportaba nuestros sufrimientos y cargaba con nuestras dolencias, y nosotros lo considerábamos golpeado, herido por Dios y humillado.

Él fue traspasado por nuestras rebeldías y triturado por nuestras iniquidades. El castigo que nos da la paz recayó sobre él y por sus heridas fuimos sanados. Todos andábamos errantes como ovejas, siguiendo cada uno su propio camino, y el Señor hizo recaer sobre él las iniquidades de todos nosotros. Al ser maltratado, se humillaba y ni siquiera abría su boca: como un cordero llevado al matadero, como una oveja muda ante el que la esquila, él no abría su boca. Fue detenido y juzgado injustamente, y ¿quién se preocupó de su suerte? Porque fue arrancado de la tierra de los vivientes y golpeado por las rebeldías de mi pueblo. Se le dio un sepulcro con los malhechores y una tumba con los impíos, aunque no había cometido violencia ni había engaño en su boca. El Señor quiso aplastarlo con el sufrimiento. Si ofrece su vida en sacrificio de reparación, verá su descendencia, prolongará sus días, y la voluntad del Señor se cumplirá por medio de él. A causa de tantas fatigas, él verá la luz y, al saberlo, quedará saciado. Mi Servidor justo justificará a muchos y cargará sobre sí las faltas de ellos. Por eso le daré una parte entre los grandes y él repartirá el botín junto con los poderosos. Porque expuso su vida a la muerte y fue contado entre los culpables, siendo así que llevaba el pecado de muchos e intercedía en favor de los culpables. (Isaías 53)

10. Pared Sur del presbiterio, en la parte superior del tímpano del luneto

Dos ángeles que portan un medallón con una cruz adornada con joyas (**figura 12**).

11. Pared derecha del presbiterio, paneles superiores

San Mateo y San Marcos con sus correspondientes símbolos.

A la izquierda, San Mateo, sentado. En su regazo sostiene un libro que está escribiendo y que tapa de un lado con su brazo. No es posible leer qué dice. A su lado una mesa o atril en el que hay elementos de escritura. Debajo de la mesa, un recipiente con rollos. En la parte superior, el busto de una figura masculina alada: su símbolo (**figura 13**).

En el panel derecho, San Marcos, también sentado. Con la mano izquierda sostiene un libro abierto que mira hacia el espectador en el que se puede leer “según Marcos”. La mirada y su mano derecha (con la palma abierta) se dirigen hacia la parte superior, de donde se encuentra un león, símbolo de San Marcos (**figura 14**).

12. Pared izquierda del presbiterio, paneles superiores

San Juan y San Lucas con sus símbolos.

A la izquierda está San Juan, sentado. Hay una mesa con elementos de escritura, y en las manos sostiene un libro abierto con palabras orientadas hacia él que dicen *según Juan* refiriéndose a su evangelio. En la parte superior, un águila, símbolo de San Juan (**figura 15**).

En el panel derecho, San Lucas, sentado, sostiene con su mano derecha un libro abierto hacia al espectador, en el que puede leerse *Según Lucas*. Su cabeza y su mano izquierda se dirigen hacia la parte superior, donde se encuentra un Buey, símbolo que lo distingue. A sus pies un recipiente con rollos (**figura 16**).

Ambos tienen nimbo dorado.

Los cuatro evangelistas aparecen en el nivel superior a los profetas. Cada evangelista está asociado con una de las esquinas del mosaico del presbiterio, y la división en niveles muestra el corte entre el Antiguo y el Nuevo Testamento.

13. Pared izquierda del presbiterio, luneto inferior (muro inferior izquierdo)

Dos episodios de la vida de Abraham: en el centro, los tres ángeles bajo el roble –visión de Mamré– anunciando a Abraham el nacimiento de su hijo Isaac, y a la izquierda su esposa Sara (Génesis 18:1-15). A la derecha el sacrificio de Isaac (Génesis 22). (**figura 17**).

La visita del Señor a Abraham en Mamré

El Señor se apareció a Abraham junto al encinar de Mamré, mientras él estaba sentado a la entrada de su carpa, a la hora de más calor.

Alzando los ojos, divisó a tres hombres que estaban parados cerca de él. Apenas los vio, corrió a su encuentro desde la entrada de la carpa y se inclinó hasta el suelo.

Diciendo: “Señor mío, si quieres hacerme un favor, te ruego que no pases de largo delante de tu servidor.

Yo haré que les traigan un poco de agua. Lávense los pies y descansen a la sombra del árbol.

Mientras tanto, iré a buscar un trozo de pan, para que ustedes reparen sus fuerzas antes de seguir adelante. ¡Por algo han pasado junto a su servidor!”. Ellos respondieron: “Está bien. Puedes hacer lo que dijiste”.

Abraham fue rápidamente a la carpa donde estaba Sara y le dijo: «¡Pronto! Toma tres medidas de la mejor harina, amásalas y prepara unas tortas».

Después fue corriendo hasta el corral, eligió un ternero tierno y bien cebado, y lo entregó a su sirviente, que de inmediato se puso a prepararlo.

Luego tomó cuajada, leche y el ternero ya preparado, y se los sirvió. Mientras comían, él se quedó de pie al lado de ellos, debajo del árbol.

Ellos le preguntaron: «¿Dónde está Sara, tu mujer?». «Ahí en la carpa», les respondió.

Entonces uno de ellos le dijo: «Volveré a verte sin falta en el año entrante, y para ese entonces Sara habrá tenido un hijo». Mientras tanto, Sara había estado escuchando a la entrada de la carpa, que estaba justo detrás de él.

Abraham y Sara eran ancianos de edad avanzada, y los períodos de Sara ya habían cesado.

Por eso, ella rió en su interior, pensando: «Con lo vieja que soy, ¿volveré a experimentar el placer? Además, ¡mi marido es tan viejo!».

Pero el Señor dijo a Abraham: «¿Por qué se ha reído Sara, pensando que no podrá dar a luz, siendo tan vieja?

¿Acaso hay algo imposible para el Señor? Cuando yo vuelva a verte para esta época, en el año entrante, Sara habrá tenido un hijo».

Ella tuvo miedo, y trató de engañarlo, diciendo: «No, no me he reído». Pero él le respondió: «Sí, te has reído». (Gén. 18: 1-15)

El sacrificio de Isaac

Después de estos acontecimientos, Dios puso a prueba a Abraham: «¡Abraham!», le dijo. El respondió: «Aquí estoy».

Entonces Dios le siguió diciendo: «Toma a tu hijo único, el que tanto amas, a Isaac; ve a la región de Moria, y ofrécelo en holocausto sobre la montaña que yo te indicaré».

A la madrugada del día siguiente, Abraham ensilló su asno, tomó consigo a dos de sus servidores y a su hijo Isaac, y después de cortar la leña para el holocausto, se dirigió hacia el lugar que Dios le había indicado.

Al tercer día, alzando los ojos, divisó el lugar desde lejos, y dijo a sus servidores: «Quédense aquí con el asno, mientras yo y el muchacho seguimos adelante. Daremos culto a Dios, y después volveremos a reunirnos con ustedes».

Abraham recogió la leña para el holocausto y la cargó sobre su hijo Isaac; él, por su parte, tomó en sus manos el fuego y el cuchillo, y siguieron caminando los dos juntos.

Isaac rompió el silencio y dijo a su padre Abraham: «¡Padre!».

El respondió: «Sí, hijo mío». «Tenemos el fuego y la leña, continuó Isaac, pero ¿dónde está el cordero para el holocausto?».

«Dios proveerá el cordero para el holocausto», respondió Abraham. Y siguieron caminando los dos juntos.

Cuando llegaron al lugar que Dios le había indicado, Abraham erigió un altar, dispuso la leña, ató a su hijo Isaac, y lo puso sobre el altar encima de la leña.

Luego extendió su mano y tomó el cuchillo para inmolar a su hijo.

Pero el Ángel del Señor lo llamó desde el cielo: «¡Abraham, Abraham!».

«Aquí estoy», respondió él.

Y el Ángel le dijo: “No pongas tu mano sobre el muchacho ni le hagas ningún daño. Ahora sé que temes a Dios, porque no me has negado ni siquiera a tu hijo único”.

Al levantar la vista, Abraham vio un carnero que tenía los cuernos enredados en una zarza. Entonces fue a tomar el carnero, y lo ofreció en holocausto en lugar de su hijo.

Abraham llamó a ese lugar: “El Señor proveerá”, y de allí se origina el siguiente dicho: “En la montaña del Señor se proveerá”.

Luego el Ángel del Señor llamó por segunda vez a Abraham desde el cielo, y le dijo: «Juro por mí mismo –oráculo del Señor–: porque has obrado de esa manera y no me has negado a tu hijo único,

yo te colmaré de bendiciones y multiplicaré tu descendencia como las estrellas del cielo y como la arena que está a la orilla del mar. Tus descendientes conquistarán las ciudades de sus enemigos, y por tu descendencia se bendecirán todas las naciones de la tierra, ya que has obedecido mi voz».

Abraham regresó a donde estaban sus servidores. Todos juntos se fueron a Berseba, y Abraham residió allí. (Gén. 22: 1-19)

14. Pared Izquierda del presbiterio, fuera del luneto, en las enjutas

Jeremías, a la izquierda (**figura 18**), y a la derecha, Moisés en el Monte Horeb recibiendo las Tablas de la Ley, mientras al pie del monte Sinaí lo espera un grupo de hombres (**figura 19**).

Se han señalado paralelismos entre la vida del Profeta Jeremías y la vida de Cristo, aunque se destaca el hecho de que el amor de los dos fue correspondido con ingratitud y con odio. Se dice que la difícil vida de Jeremías acostumbra al pueblo a los sufrimientos de Cristo, razón por la cual es visto como el Profeta de la Pasión.

Con respecto a la escena de Moisés, en primer lugar observamos en el mosaico que aparece su nombre escrito. Es muy probable que la escena corresponda a la entrega de las tablas de la Ley (en forma de rollo en el mosaico) en el Monte Horeb o Sinaí: vemos a Moisés, con nimbo, mirando hacia abajo y estirando sus manos hacia las nubes, en actitud de tomar el rollo que sostiene la mano que aparece del cielo. En la escena inferior, un grupo de figuras masculinas en aparente conversación; uno solo de ellos mira hacia donde está Moisés.

Hay numerosos pasajes en el Antiguo Testamento que relatan este hecho, pero debemos diferenciar entre la segunda y la primera entregas de la Ley (Éxodo 20:1-4, 7-8, 12-1; 21:1; 24:12-13 y 15-18; 31: 18; 32:15-16; Eclesiástico 45:1-5; Deuteronomio 4:10-14; 5:22; 9:9-15; Nehemías 5:1-31; 9:13-14; Levítico 26:46 y Éxodo 7-13; 24:1-4; 34:1-10 y 28-32; Deuteronomio 10:1-5).

Podríamos aventurar que es muy probable que la escena refiera a la segunda entrega de las tablas, en la cual se indica que hay un grupo de hombres mirando con temor a Moisés

Cuando el Señor terminó de hablar con Moisés, en la montaña del Sinaí, le dio las dos tablas del Testimonio, tablas de piedra escritas por el dedo de Dios. (Éxodo 31: 18)

Moisés estuvo allí con el Señor cuarenta días y cuarenta noches, sin comer ni beber. Y escribió sobre las tablas las palabras de la alianza, es decir, los diez Mandamientos.

El rostro radiante de Moisés

Cuando Moisés bajó de la montaña del Sinaí, trayendo en sus manos las dos tablas del Testimonio, no sabía que su rostro se había vuelto radiante porque había hablado con el Señor.

Al verlo, Aarón y todos los israelitas advirtieron que su rostro resplandecía, y tuvieron miedo de acercarse a él.

Pero Moisés los llamó; entonces se acercaron Aarón y todos los jefes de la comunidad, y él les habló.

Después se acercaron también todos los israelitas, y él

les transmitió las órdenes que el Señor le

había dado en la montaña del Sinaí. (Éxodo 34: 28-32)

15. Pared Izquierda del presbiterio, en la parte superior del tímpano del luneto

Dos ángeles que portan un medallón con una cruz adornada con joyas (**figura 20**)

En líneas generales, este recorrido por los mosaicos de San Vitale tuvo un doble propósito. En primer lugar, advertir de qué manera un programa iconográfico participa de la experiencia sagrada en tanto materializa las verdades de dogma religioso a partir de las imágenes. Sobre este aspecto, puede advertirse cómo las imágenes, a partir del orden ascensional de la disposición arquitectónica, sugieren una asociación *in crescendo* que va desde las prefiguraciones del Antiguo Testamento a la aparición del Dios cristiano en todo su esplendor. En ese sentido, es importante advertir también el lugar del emperador y su séquito en este programa, no sólo del punto de vista religioso, sino del político y social. Al llevar las ofrendas en los mosaicos, Justiniano y Teodora acompañan *eternamente* el ritual de la misa cristiana, y la historia del cristianismo entre el Viejo y el Nuevo testamento vuelve a ordenarse a los efectos de consolidar el mencionado *cesaropapismo*, aquella unión entre el poder civil y el eclesiástico.

En segundo lugar, aunque en otro orden de ideas, este capítulo intenta brindar en la práctica herramientas útiles para el estudiante de historia del arte, a partir de la adecuación al caso de San Vitale, que sugieren una organización metodológica. En el desarrollo de estas *herramientas en la práctica* podemos advertir tanto características propias del formalismo (la delimitación de campos plásticos, líneas y relaciones entre figuras) como del método iconográfico (en

lo que respecta a fuentes escritas para el reconocimiento de personajes). Por otra parte, es preciso aclarar que sólo en convivencia con otros estos procedimientos son válidos. A esos efectos, resta considerar aquí más profundamente, de qué manera este ajustado programa - inscripto en uno de los templos más importantes de la cristiandad oriental- condicionaba la experiencia estético-religiosa en tiempos de Justiniano. Esta tarea, que implica la revaloración de todos los factores aquí expuestos, será sin duda el próximo paso a seguir.

Sin embargo, el presente capítulo ofrece los lineamientos necesarios para advertir cómo las primeras imágenes *medievales* (en rigor, bizantinas) consolidan tanto un complejo programa de asociaciones iconográficas, en consonancia con cuestiones sagradas, como una indiscutible tendencia formal nueva, configurada a partir del rechazo a los cánones clásicos (paganos) y en relación a los nuevos programas estéticos.

Referencias

- Beckwith, J. (1997). *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid: Cátedra.
- Blanco, J. (2000). Historia y simbología en el arte museo de Ravenna. Santiago de Chile_ Pharos.
- Bueno Delgado, J. A. (2015). *La legislación religiosa en la compilación justiniana*. Madrid: Editorial Dyckinson, S.L.
- Castro Villalba, A. (1995). *Historia de la construcción arquitectónica*. Barcelona: Ediciones UPC.
- Dwyer, R. (2014). "Boethius, Justinian and the Ravenna Mosaics". *En 49th International Congress on Medieval Studies in Kalamazoo*. MI
- Grabar, A. (1995). *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza.
- Grabar, A. (2007). *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid: Siruela.
- Kiilereich, B. (2001). "The Image of Anicia Juliana in the Vienna Dioscurides: Flattery or Appropriation of Imperial Imagery? Symbolae Osloenses". *En Norwegian Journal of Greek and Latin Studies*. (169-190)
- Kostof, S. (1985). *Historia de la arquitectura, Tomo 2*. Madrid: Alianza.
- Krautheimer, R. (1993). *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Madrid: Cátedra.
- Mango, C. (1982). *Arquitectura bizantina*. Buenos Aires: Viscontea.
- Michaud, È. (2017). *Las invasiones bárbaras*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Mínguez Cornelles, V. M. Rodríguez Moya, M. I. y Zuriaga Zenet, V. F. (2010). *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad*. España: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Patteta, L. (1984). *Historia de la Arquitectura. Antología crítica*. Madrid: Hermann Blume.
- Sedlmayr, H. (1959). *Épocas y obras artísticas*, Madrid: Rialp.
- Sesbøue, B. y Christoph, T. (1997). *Historia de los dogmas, Volumen 4*. España: Secretariado Trinitario.
- Yarza, J., Guardia, M. (1982). "Arte medieval I, Alta Edad Media y Bizancio". *En Vicens, T. (ed.). Colección Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

CAPÍTULO 2

Marginalia problemática. *Kells* y el pensamiento ornamental

Federico Luis Ruvituso

Las decoraciones irlandesas abstractas cualquiera que fuese el goce formal que las engendrarse y el placer estético que producen, no son un puro juego de formas. Como seguirá haciéndolo al menos la iconografía medieval, integran belleza estética y sentido.

JACQUES LE GOFF, UNA EDAD MEDIA EN IMÁGENES

El obispo y jurista del rey Enrique II de Inglaterra, Giraldus Cambrensis, visitó Irlanda entre 1185 y 1186, y compuso al año siguiente la primera topografía de la isla. En su descripción Irlanda era una tierra de bárbaros en la que reinaban las costumbres más salvajes y extrañas. El desolador mundo del que habían partido los evangelizadores de gran parte de Inglaterra y el norte de Europa no parecía, a ojos de Giraldus, un lugar demasiado atento a los mandatos de Roma. Atendiendo a este *peligroso* clima, sorprende la peculiar descripción de un viejo Evangelionario que Giraldus pudo hojear en su paso por Kildare (*Cill Dara*), una de las iglesias más antiguas de Irlanda:

En este libro puedes ver reproducido el rostro de la divina Majestad, luego las *mysticas Evangelistarum formas*, esto es, los símbolos de los evangelistas, mostrando ora seis, ora cuatro, otra dos alas, el águila, el toro, el rostro de un hombre y el de un león... Si diriges tu mirada superficialmente a estas cosas y las miras no de manera precisa, sino de manera cotidiana, verás solamente borrones, más manchas que formas. Pero si agudizas tu mirada y te esfuerzas en penetrar el secreto de este arte, tendrás conciencia de cuán atractivo y sutil es, de cómo estas cosas enredadas se cierran en sí mismas, de cómo se anudan y se entretejen en colores tan frescos que parecen recién pintados: así no dudas en adjudicar a ángeles antes que a mortales la invención de estas composiciones (Pächt, 1993, p. 13).

La crónica de Giraldus es la descripción más antigua que se conoce de la miniatura irlandesa. Además, nos proporciona una vívida impresión de los efectos que una obra del siglo VIII-IX podían llegar a causar en un hombre culto del siglo XII. Para el obispo, las

imágenes del libro eran ya el testimonio de una época lejana y se conservaban, además, en un lugar remoto, sólo accesible cruzando los peligros del mar. En ese sentido, resulta especialmente interesante que tanto el libro, “escrito de la manera más maravillosa y mágica” (Pächt, 1993, p.12) como el testimonio del obispo, sean hoy dos expresiones de una misma época y de una misma sensibilidad general, atribuida a una suerte de espíritu común al que llamamos *medieval*. Sin embargo, el libro —que por la descripción y de acuerdo con Otto Pächt (1993) sería un manuscrito pre-carolingio— fue elaborado en los primeros decenios de la Edad Media, mientras que el obispo Giraldu, vivió durante el *otoño* de una civilización que tenía ya casi mil años de desarrollo.

El sorprendentemente preciso relato de este privilegiado testigo ocular que observa una obra del pasado, abre el trabajo *Methodisches zur kunshistorischen Praxis* (1977) *Historia del arte y metodología* (1993) de Otto Pächt, con un doble propósito.

En primer lugar, el autor intenta explicar los pormenores del estudio del arte medieval y su complicada comprensión para los modos de ver actuales. En segundo, Pächt señala que el análisis arrojará luz sobre algunos problemas metodológicos que la Historia del Arte como disciplina académica arrastra desde su fundación. Ambas cuestiones serán para nosotros igualmente importantes aunque nuestros objetivos sean mucho más modestos.

La objetividad de Giraldu parece una increíble excepción para un hombre del siglo XII, especialmente para un intelectual formado, ya que las opiniones estéticas des-autorizantes sobre el arte *bárbaro* o *primitivo* eran corrientes en esos tiempos. Por esta razón, su desenfadada opinión sobre las imágenes que vio, quizás alentada tanto por una sensibilidad excepcional como por una experiencia visual especial que contrastaba, evidentemente, con la aversión del obispo respecto a las costumbres de Irlanda, resultan muy valiosas. La ausencia de un juicio de gusto demasiado evidente y las sutiles instrucciones del obispo para *ajustar* la mirada y encontrar sentido a lo que superficialmente parecía una *mancha*, no dejan de señalar la inusitada modernidad de su prosa.

Para Pächt, la crónica de Giraldu condensa sin saberlo, dos importantes consideraciones que la historia del arte defendió a principios del siglo XX. En primer lugar, la idea de una pretendida objetividad anti-esteticista, que Alois Riegl supo resumir en un famoso aforismo: “El mejor historiador del arte es aquel que no posee gusto personal, pues en la historia del arte se trata de hallar criterios objetivos para el desarrollo histórico” (Pächt, 1993, p. 17). En segundo lugar, el intento de la historia del arte por estudiar una obra particular en su propia perspectiva y contexto histórico, es decir, como eslabón en el desarrollo particular de una cadena temporal determinada. Cuestión que Heinrich Wölfflin resumiría con estas palabras: “comprender lo existente (*Daseiende*) como algo que ha llegado a ser (*Gewordenes*)” (Pächt, 1993, p.17).

Estas consideraciones y otras alentaron, a principios de siglo, nuevas formas de *ver* y *pensar* las producciones artísticas de los primeros decenios de la Edad Media. Entendidas como *eslabones de una cadena histórica*, los historiadores del arte comenzaron a escudriñar obras consideradas *menores* o de poca importancia por perspectivas más esteticistas. Así, las imá-

genes de las épocas dejadas de lado revelaban su valor y se ubicaban en la misma línea que, por ejemplo, las obras del gótico o el románico, estilos medievales que siempre gozaron de mucha atención crítica.

Atendiendo a todo ello, para el caso del estudio de las imágenes medievales, sin ahondar en detalles sobre estos consejos ya historiográficos, el abandono de muchas costumbres visuales occidentales parece fundamental. En ese sentido, comprender cómo una obra medieval ha llegado a ser lo que es, sin insistir en nuestro propio gusto más de lo necesario, contribuiría a definir un objeto artístico a partir de lo que *tiene*, y no a partir de lo que le *falta*. Una afirmación que si pensamos en la costumbre visual que nos une al Renacimiento –por medio de la pintura primero y la fotografía y el cine después– parece insistir en des-naturalizar una mirada puramente *óptica*, sobre todo si pretendemos adentrarnos en las imágenes medievales. Inútil será, a esos efectos, buscar en la imaginería de la Edad Media recursos visuales como la volumetría muy pronunciada o la espacialidad engañosa del *trompe-l'œil* que –por una importante razón– han sido ignorados conscientemente en la mayoría de los casos. Las imágenes a las que nos aproximaremos, pocas veces o casi nunca nos interrogarán con las maneras naturalistas con que la estatuaria clásica esculpía a los dioses de los griegos, o buscarán conmovernos con el martirio de algún santo sufriente como los que pueblan los altares florentinos del siglo XVI. Tampoco ostentarán su tecnicismo a través de amplios y profundos corredores o pisos ajedrezados que se pierden en el horizonte.

Sin embargo, pese a no recurrir al patetismo o al engaño óptico, las imágenes medievales manifiestan no pocos recursos e innovaciones para interpelar al espectador. Recursos que hoy parecen lejanos a nuestras costumbres visuales, pero que fueron sumamente operativos en aquella época. Las características particulares de estas imágenes, son una cuestión que es preciso señalar, un punto clave para considerar cómo escudriñar la imaginería medieval si se quieren seguir pesquisas conducentes sobre su estatuto, historia y función. Estas imágenes han sido utilizadas para investir ideas nuevas que trajo el cristianismo y que durante la antigüedad no se conocían o no eran tan importantes. A esos efectos, el alejamiento de las formas paganas (sobre todo escultóricas) habría sido fundamental para escapar a la siempre latente tendencia idolátrica. En ese sentido, para comprender lo existente como algo que *ha llegado a ser* es preciso, como reza Giralduus, abandonar la visión óptica y adentrarse con otra mirada, más atenta a los detalles que estas imágenes proponen. Sólo así, será posible distinguir las *formas*, de las *manchas*.

Un mundo sin centro. Acerca de las invasiones

Entre los siglos VII y IX en Europa se desarrolla la denominada *Temprana Edad Media* o *Alta Edad Media*, concepción moderna que se considera historiográficamente la continuación directa del Bajo Imperio Romano. Al imperio de Oriente, consolidado bajo el poder de los emperadores bizantinos, se le oponía geográficamente el definitivamente disgregado Imperio Ro-

mano de Occidente que, invadido y conquistado por los pueblos bárbaros del norte, dejaba a la Iglesia de Roma como única autoridad política y cultural. La reorganización y re-fundación del imperio llevaría casi tres siglos, en los que se conformarían lentamente los llamados *Reinos Romano-germánicos*, colisiones entre las antiguas ciudades romanas y el asentamiento de los pueblos invasores. El final de este largo y discutido período, lo señalan habitualmente las navidades del 800 cuando Carlomagno, líder de los francos, fue coronado emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Así, un rey *bárbaro*, después emperador, re-fundaba el antiguo orden del mundo.

Según Jacques Le Goff, los cuatro siglos que separan la muerte de Teodosio (395) de la coronación de Carlomagno, vieron nacer en Occidente un tiempo nuevo surgido de la lenta imbricación del mundo romano con el mundo bárbaro. Una re-fundación de Europa a partir de un eje norte-mediterráneo que señala tradicionalmente el inicio de la Edad Media Occidental (Le Goff, 1969, p. 55).

Los siglos que antecedieron al llamado *Renacimiento Carolingio* desde la caída del imperio (V-VIII) se consideraron por mucho tiempo especialmente caóticos. Un panorama impreciso y descentrado, lleno de invasiones y saqueos, donde la Iglesia de Roma defendía la inestable unidad espiritual del Occidente y construía, a partir de la figura del Papa, una especie de autoridad política similar a la de los antiguos emperadores. La *Edad Oscura*, el *Período de las invasiones* o *las invasiones bárbaras*, términos peyorativos con los que suele caracterizarse la Edad Media en general, surgen de la valoración historiográfica de estos primeros y complicados siglos. En un texto clásico de la historiografía sobre la Edad Media, José Luis Romero caracterizaría la época como “indecisa, creadora, oscura, (...) pero sólo con esa oscuridad que es propia de los abismos donde se agitan las fuerzas elementales, de las que habrán de nacer un día las formas acabadas y resplandecientes” (Romero, 2001, p.129). Más recientemente, Éric Michaud (2017) llamó la atención acerca de la genealogía de esta nomenclatura y su relación con la Historia del Arte. Durante el siglo XIX, historiadores sobre todo franceses y alemanes intentaron *des-barbarizar* a los invasores del norte para hacerlos partícipes de una heroica historia nacional, como precursores de las naciones francesa (los galos) y de la alemana (los celto-germanos) respectivamente. En declarada guerra contra el ideal napoleónico, la idea de encontrar raíces nacionales lejos de la influencia mediterránea resultaba muy atractiva y acabaría por producir una lectura romántica sobre el tema, entre otras consecuencias (Michaud, 2017, p. 137). En la Historia del Arte, el giro ocasionó una avanzada crítica contra la tradicional lectura vasariana para la que aquellos *salvajes godos* eran los destructores del arte clásico. Esta perspectiva, retrocedía ante el estudio detallado de las producciones culturales de estos pueblos, en pos de rastrear diferencias específicas entre regiones y facciones. Una inversión arqueológica y después romántica, que tomaría la forma de un *neo-goticismo* decimonónico muy difundido en Inglaterra, Francia y Alemania, que consideraba las búsquedas estéticas del Renacimiento, en tanto renovación de la Antigüedad, como un retroceso hacia el paganismo (Michaud, 2017, p. 141).

Como señala Walter Goffart (2003) “Lo que cuenta no es si es verdad que las migraciones existieron –lo que, evidentemente, es cierto– sino cuál es la función que se le asigna en los relatos modernos” (Goffart, 2003, p.68). Diversos historiadores han señalado las inexactitudes que supone la explicación tradicional de las invasiones a partir de trabajos de documentación detallados que han dado lugar a interminables debates. La unidad de los *bárbaros* y su tendencia a la migración por la presión de los pueblos de más al norte es uno de los aspectos más discutidos, así como la supuesta desarticulación de la ley y el derecho romanos aparentemente respetados por los nuevos reyes de Italia. En ese sentido, Goffart señala que “la imagen de un *barbaricum* masificado, repleto de gente empujada frenéticamente por recién llegados que se abalanzan continuamente sobre los demás, resulta bastante entretenida pero, al menos para un historiador conservador, carente de pruebas que la sustenten (Goffart, 2003, p. 62). Por otro lado, y sólo a modo de referencia, en una línea más sociológica Chris Wickham (2014) construye un impresionantemente documentado panorama del período, un estudio actualizado que habría que visitar para ampliar considerablemente estas notas.

Sin entrar en detalles que nos desviarían de nuestro tema, podemos decir que la época hoy denominada “Primeras invasiones”, en cualquiera de sus interpretaciones, se caracterizó por grandes movimientos migratorios y crecimientos demográficos que terminaron por generar relaciones políticas que continuaron unos y quebraron otros aspectos del pasado romano. El asentamiento de los bárbaros ocasionaría además, nuevas relaciones lingüísticas, artísticas y culturales. Sobre todo en estos últimos aspectos, en términos estilísticos, la época suele señalarse como la irrupción, asimilación y *domesticación*⁴⁰ del estilo celto-germánico dentro de los cánones clásicos occidentales. Esta irrupción sería un cambio importante en la imaginería europea que, por los mismos siglos, recibiría influencias del estilo árabe en la Península Ibérica y de la estética bizantina, producto del contacto comercial y cultural con el Imperio de Oriente. Sin adentrarnos en el complejo sistema político, económico y social, los testimonios visuales sí parecen señalar un cambio bastante sustancial que manifiesta el espíritu de una época nueva por lo menos en ese campo. En Bizancio, la insistencia en la imagen pintada y en los *mosaicos* equivale en Occidente, a la atenuación del otrora enorme caudal de producción escultórica que había dado cuerpo y rostro a los dioses durante el esplendor de la Roma imperial. Ambas tendencias, denotan un cambio importante y para nada circunstancial. Un aspecto al que volveremos más adelante.

Por otro lado, la reorganización política, social y cultural, distaba mucho de seguir las normas centralistas establecidas por los romanos a pesar de la declarada admiración y respecto que los bárbaros tenían hacia las instituciones latinas. Con el derrumbamiento de la autoridad máxima en el sur de Europa, el cese del freno sistematizado impuesto a los pueblos paganos por el cristianismo y el final de la política expansiva de los romanos, las regiones fronterizas estaban a merced de sus propios problemas con los invasores. En consecuencia, en muchas

⁴⁰ Utilizo aquí una terminología warburguiana que me parece pertinente, para referirme al proceso de irrupción y posterior aceptación de un estilo preferentemente abstracto, como es el celta, en las maneras de hacer del canon clásico, generalmente de carácter figurativo y mimético.

de ellas, las formas culturales y políticas de los bárbaros volverían a imponerse ante un horizonte cristiano debilitado y sin centro.⁴¹

De acuerdo con Peter Brown (1997), la fisonomía de Europa por aquellos años hasta la reorganización carolingia, se puede pensar en los términos de un *mosaico* de pequeños centros a partir de la idea, acuñada por este historiador, de *microcristiandades*. Este concepto, define un conjunto de cristianismos distintos y eclécticos que, ante la ausencia de una organización general, se reafirman sobre sus propios territorios, cerrando sus fronteras y desarrollando sus propias reglas mientras se replegaban sobre sí mismos (Brown, 1997, p. 187). Las ciudades, pero especialmente las iglesias y las abadías desperdigadas por los restos del imperio, son los espacios clave para entender el desarrollo de estas *microcristiandades*.

Para Jacques Le Goff y otros, el final de este tipo de organización sectorizada sería recién en el año 1000 cuando el empuje de una sensibilidad cristiana común comienza a volverse visible en Europa. Las iglesias de Italia y Galia se reconstruyen “empujando a cada una de las comunidades cristianas a querer poseer una más suntuosa que la de sus vecinos” (Le Goff, 1969, p. 95) y el cristianismo comienza a expandirse hacia el norte de Europa y el cercano Oriente. Una unión espiritual que casi un decenio después, decantaría en el llamado a la primera cruzada (en el año 1095).

A su vez, Henri Pirenne (2008) fundamenta, en un texto ya clásico, que mientras Carlomagno se hacía con el poder en Occidente, los musulmanes atacaban el imperio bizantino comenzando una política de expansión que llegaría, en 711, a la Península Ibérica. Esta sería la causa, para Pirenne, de la verdadera gran ruptura occidental con la tradición romana. Las consecuencias que suponen estas denominadas *Segundas invasiones* cierran de esta manera el período abierto por las primeras y abren la tradicional *Baja Edad Media*. En términos artísticos, encontraríamos entre los siglos siguientes (XI-XIV) las dos corrientes estéticas más célebres del medioevo: el románico y el gótico.

Por otro lado, el concepto de *microcristiandades* que servía para caracterizar el período anterior al año 1000 –el que nos interesa ahora– permite llamar la atención tanto hacia el aparente y discutido estado de desorganización, como a las peculiares características culturales que se desarrollaron en estos contextos aislados. En ese sentido, Irlanda hacia el siglo VII y de acuerdo con Giraldus incluso en el siglo XII, tenía la fisonomía de uno de estos territorios especialmente marginales. Para Le Goff, la isla era una suerte de “periferia del espacio cristiano medieval” (Le Goff, 2009, p.37). Una especie de *Finisterrae* de la que se contaban relatos semi-legendarios acerca de monjes guerreros y libros que ganaban batallas.

⁴¹ Los pueblos bárbaros que constituyeron posteriormente los llamados reinos romano-germánicos se dividían en tres grupos de invasores: Suevos, Vándalos y Alanos en la península Ibérica, Anglos, Jutos y Sajones en La Bretaña y los Burgundios en la Provenza. De todos estos pueblos muchos no subsistieron y otros perduraron durante siglos. El reinado de Odoacro, quien había depuesto a Rómulo Augústulo en la Italia meridional, terminó en 493 con la llegada de Teodorico quien, enviado por el Imperio Bizantino, fundó el reino ostrogodo. Tiempo después este reino cayó ante el ejército de Justiniano, transformando a Italia en una provincia bizantina. El reino visigodo sobre La Galia e Hispania resistió la invasión de Bizancio y sucumbió recién en el siglo VIII, tras la llegada de los musulmanes. En cuanto al territorio de los francos, fundado por Clovis (521) se mantuvo bajo la dinastía merovingia y, luego del reinado del conde Pipino el Breve, comenzó el llamado Renacimiento Carolingio, que posteriormente daría origen al Sacro Imperio Romano-Germánico (800).

El cristianismo había llegado tardíamente a Irlanda por contacto con los anglos, provenientes de la vecina Britania, que llevaron consigo la nueva religión a la isla en el siglo VI. La misión, atribuida generalmente a San Patricio, representa una avanzada del proyecto que Gregorio Magno (590-604) y después de él Celestino I habían encomendado al Obispo Agustín de Canterbury con el objetivo de evangelizar a los pueblos del norte. El éxito de San Patricio en Irlanda iniciaría un particularmente prolífico movimiento monástico que para el 793, cuando los vikingos llegaron al monasterio de Lindisfarne, había logrado propagarse por el norte de Europa con extraordinario éxito. Este particular modo de evangelización llamó poderosamente la atención incluso de Carlomagno (Nordenfalk, 2008).

Iconoclasia e idolatría. Imágenes peligrosas

El apogeo de la miniatura irlandesa cuya influencia formaría parte de las maneras del arte carolingio posterior, sucedió por estos difusos siglos. El aislamiento y caos organizativo que, para muchos historiadores es señal de las complicadas épocas de transición, pueden, sin embargo, traer consigo producciones culturales impensables en otros contextos. La imagen medieval, quizás más que ninguna otra en Occidente, estuvo regida por leyes que restringían en gran medida las libertades creativas de las que podría servirse un artista en el sentido moderno del término. El uso de imágenes insertas en contextos sacro-santos ha generado a lo largo de la historia una infinita cantidad de problemas. Por ejemplo, entre los siglos VIII y IX, mientras Occidente se re-organizaba, el imperio bizantino sufría dos importantes guerras iconoclastas a raíz del problema de representar a Dios y ante la negativa de Occidente de abandonar el uso de las imágenes como objetos de adoración. Una sangrienta disputa que originaría en Bizancio el eterno prototipo del ícono, mantenido hasta la actualidad y en Roma, la restricción del uso de imágenes sólo como formas de evangelizar a los pueblos paganos y en menor medida como objetos de culto. Una restricción que no tardaría en relativizar para volver a abrazar (y usar) fervorosamente el poder de las imágenes. Según Wladyslaw Tatarkiewicz (2007), el problema con la primera cultura visual cristiana obedecía en gran parte a la inevitable intervención oriental en el campo de la estética griega, cristianizada por San Agustín, que ya estaba muy acostumbrada al uso de la imagen, especialmente de la escultura, como forma de adoración divina. Contrariamente, la iconoclasia oriental arrastraba grandes problemas con la imaginería que el cristianismo había heredado del judaísmo, religión en la que no es posible representar a Dios y mucho menos en imágenes producidas por el hombre, ya que el don de la creación es únicamente divino (Tatarkiewicz, 2007, p. 47). En ese sentido, el cristianismo debatía su potencia visual entre dos raíces antagónicas: por un lado la inapelable seducción de la mimesis clásica y por el otro, la rigurosa iconoclasia del dios de los judíos. De esta manera, la raíz clásica alentaba opiniones como la que en el siglo IV expondría San Basilio, Obispo de Cesárea, al afirmar que “El culto rendido a una imagen pasa a su prototipo, porque lo que la imagen es

aquí por imitación, eso es allí el Hijo por naturaleza” (Tatarkiewicz, 2007, p.30). Esta asociación entre imagen-prototipo, exacerbada por el carácter sacro de las estatuas clásicas, podía ponerse en cuestión fácilmente. Por ejemplo, Tertuliano (s. I-II), uno de los padres de la iglesia, lanzaba una desestabilizadora pregunta remitiéndose a los mandatos del Antiguo Testamento:

Me pregunto si la propia realización de retratos agrada a Dios, que prohibió que se hiciera cualquier tipo de representación, especialmente la de su propia imagen. No ama lo falso el autor de la verdad: el engaño está presente en toda obra artística (Tatarkiewicz, 2007, p.30).

Por su parte, San Agustín, ante el mismo problema, explicaría los peligros de la idolatría que había sido común entre los paganos, quienes confundían e identificaban sin miramientos la escultura de alguna deidad con el dios que representaba. Atenágoras lo explicaría perfectamente al afirmar que los paganos “admiran el arte y no a los dioses” (Tatarkiewicz, 2007, p.22). De una u otra manera, las imágenes disponibles acarrearán serios problemas religiosos. Las esculturas clásicas eran demasiado antropomorfas y su grado de mimesis muy alto para las maneras de una naciente estética de raíz neoplatónica, construida a partir de un conocimiento divino invisible a los ojos de los hombres. Por otro lado, la prohibición total de la representación no parecía satisfacer a los cristianos y los acercaba al judaísmo.

En ese sentido, parece bastante probable que los cristianos hubiesen intentado elaborar un nuevo sistema de representación que por lo menos atenuara el problema de la *imitación* y del *engaño* usado para las imágenes clásicas para equilibrar la balanza con la tendencia iconoclasta.

Sin embargo, esta complicada disputa sobre la representación, que implica además la consideración del poder de las imágenes sin la *desafección* habitual a la que alude la Historia del Arte, se mantenía como un tema fundamental sólo entre los centros intelectuales y políticos importantes, entre Bizancio y Roma. Por otra parte, las noticias sobre este tipo de problemas no parecieron afectar de la misma manera a la imaginería de los territorios alejados, donde el desarrollo de la confección de imágenes parece obedecer a principios no tan teleológicos, aunque no por eso, menos complicados.

En Irlanda, las noticias sobre legislaciones papales podían tardar meses y su circulación era más bien restringida a las autoridades de los monasterios y abadías. Por esta razón, parece probable que las restricciones respecto a las imágenes hayan sido más flexibles en la *periferia* que en los centros importantes de producción artística. Una cuestión fundamental que, quizás, arroje luz sobre ciertas *libertades* de *scriptorium* que poseían los monjes que dibujaron las profusas imágenes de aquel antiguo libro que el Obispo Giraldus encontró en Kildare.

Irlanda y la memoria pagana

Diversos especialistas consideran que el libro que vio Giraldus no es otro que el llamado *Libro de Kells*⁴², un antiguo evangeliario basado casi por completo en la Vulgata que se considera la culmine del llamado *estilo insular o hiberno-sajón* previo a que las normas de representación impuestas por las reformas carolingias se volvieran efectivas (Mehaan, 1994; Wolf, 2005, p. 80; Sánchez Ameijeiras, 2014, p.16). Este lujoso objeto, fue confeccionado por diversos iluminadores y copistas entre los siglos VII-IX probablemente en el monasterio de Iona primero y en el de Kells después, alrededor del 806 cuando los vikingos atacaron las islas Hébridas (Wolf, 2005, p. 84). Otros investigadores han planteado que el *scriptorium* responsable del libro se encontraba en Northumbria o en Escocia (Brown y Verey, 2008) aunque la mayoría insiste en el mencionado monasterio de la isla de Iona. La tradición hagiográfica atribuye el Libro a San Columbano (*Collumcille*), fundador de los monasterios de Kells, Iona, Durrow y otros centros religiosos.⁴³ Sea cual fuese el periplo realizado por este y otros manuscritos iluminados que ocuparon interminables horas a los monjes irlandeses, el resultado no parece obedecer casi a ningún criterio conocido del período hasta el momento, por lo menos en el horizonte de los estilos europeos. De acuerdo con la mayoría de los análisis, la afluencia de estilos que se condensan en las imágenes de *Kells*, sugieren la supervivencia, en territorio irlandés, de diversos estilos pertenecientes a estratos anteriores a la llegada de los cristianos e incluso, a las incursiones de los britanos romanizados en épocas del imperio.

Como señala Philippe Walter (2000) la evangelización en los territorios lejanos del mediterráneo puso al cristianismo en relación con una *memoria arcaica*, con una serie de relatos devenidos en formas artístico-literarias que, derivadas de los pueblos paganos, se agregaron a las creencias del hombre medieval y encontraron analogías con los motivos cristianos ya existentes (Walter, 2000, p. 10). En Irlanda, esta memoria mantenía un particular encadenamiento cultural que puede rastrearse con mucha posteridad. En torno al siglo I a.C, se registran los primeros asentamientos celtas en las islas británicas cuyos centros rituales se conservan en los prehistóricos monumentos megalíticos de *Stonehenge* (Inglaterra) y *Newgrange* (Irlanda), ambos realizados entre el 3300 y el 2900 a.C. Para la llegada de los romanos a Britania, en el 250 a.C, los celtas ya habían instalado sus costumbres y construcciones políticas en la zona, además de re-significar estos antiguos centros astronómicos. Con este horizonte se encontraron los anglos romanizados, provenientes de Britania, que traían el cristianismo. Una relación patente y sencilla de todos estos estratos, desde el punto de vista estilístico, se puede advertir al comparar las grandes similitudes de la cultura visual de estos pueblos, donde prevalece un sentido anti-narrativo y abstracto en casi todos los casos. En ese sentido, llama la atención la

⁴² A partir de ahora *Kells*

⁴³ La primera mención sobre *Kells* data de 1007 y se encuentra en los *Anales de Ulster*, donde se describe su robo y posterior recuperación: "El gran Evangeliario de Columcille fue cruelmente robado por la noche en la sacristía occidental de la gran iglesia de piedra de Cennanus. Era el objeto más preciado del mundo occidental, debido a su ornamentación antropomorfa. El Evangeliario fue hallado tras dos meses y veinte noches, su oro había sido sustraído y había tierra sobre este". (La traducción es nuestra. Versión inglesa disponible en: <https://celt.ucc.ie/published/T100001A/>).

ininterrumpida imbricación de estas culturas, nunca abandonadas completamente, incluso tras las incursiones romanas. Para Zaczek (1997) la supervivencia del arte celta en Irlanda radicaría, justamente, en la tardía llegada de los cristianos y en la ausencia de ocupación romana durante el imperio. Mientras que en el resto de las zonas de Europa que tenían influencia celta los romanos habían establecido sus costumbres y eliminado los cultos bárbaros, en Irlanda estas sobrevivieron casi sin ninguna colisión cultural o política muy abrupta.

■ **Ver figura 1 en:** <https://prezi.com/60w4qlkreq1v/capitulo-3-marginalia-problematica-kells-y-el-pensamiento-ornamental/>

El mismo patrón de espiral a través del tiempo en Irlanda. De izq. a der. *Piedra K1* en *Newgrange* (2200-2900 a.C). *Disco Bann Celta* (C. s. I a. C.). Detalle de página *Chi-Ro*, Fol 34r en el *Libro de Kells*.

La Irlanda del siglo VI mantenía relación con todas estas tradiciones. La aparentemente excepcional supervivencia de algunos factores culturales muy antiguos dentro del nuevo contexto cristiano en Irlanda, es una de las peculiaridades más notables de la evangelización de San Patricio y del monaquismo irlandés después. El sistema de asimilación que los misioneros utilizaron para la evangelización de Irlanda, que fue rápida y arrolladora, respecto a las costumbres antiguas, sustentó una acogida fervorosa de las tradiciones cristianas que tiene vigencia en la actualidad. La nueva religión tenía un particular interés en la adecuación de los antiguos cultos y venía a llamar a los dioses antiguos por sus *verdaderos* nombres, para construir un nuevo espacio de interacción entre el hombre y el mundo natural.

De acuerdo con Beda el Venerable (632-735), cuando Agustín de Canterbury llegó a Inglaterra, escribió a Gregorio Magno una carta preguntándole qué debía hacer con los santuarios paganos. A lo que el Papa respondió:

(...) es decir, que entre esa gente no deben ser abatidos los templos de los dioses, sino más bien los ídolos que están dentro de ellos; se bendiga el agua, se asperjan con ella los templos, se construyan altares y se coloquen reliquias. Pues, si esos templos están bien contruidos, es necesario que del culto de los demonios sean transferidos a la adoración del verdadero Dios; de tal forma que la gente, mientras no vea abatidos sus templos, podrá en cambio alejar del corazón el error, y conociendo y adorando al verdadero dios, se reunirá más fácilmente en los lugares que le son familiares (Trad. de Monge Allen, s/f, p. 7)

Un mandato que brinda referencias tanto sobre la reutilización de los espacios paganos en tanto nuevos centros cristianos, como acerca de la evidente lejanía de las disputas iconoclastas. Las leyendas y crónicas que relatan la evangelización de estos pueblos hacen hincapié en este aspecto *purificador*. El valor de los elementos naturales y de los espacios sagrados no era puesto en duda, sino que los evangelizadores *corregían* los nombres de los dioses y de las fiestas para adecuarlas al calendario cristiano. La llamada *prueba del agua* lo ilustra acertada-

mente. En su primer día de predicación, cuentan las crónicas, San Patricio desafió a los druidas a probar el valor de sus respectivas escrituras sometiéndolas a la *prueba del agua*. El evangelionario de Durrow presenta signos de haber sido sumergido frecuentemente para sanar enfermos (Whalter y Wolf, 2005, p.69) y el de Lindisfarne, perdido en una tempestad, habría sido recobrado tras un maremoto por intervención de San Cuberto (Pijoán, 1954, p.112). Las verdades escritas, estaban protegidas y por ello, no podían sucumbir al agua o al fuego. Las falsas, por otro lado, se pudrían o ardían y los druidas se quemaban al caminar sobre el fuego y al maldecir la palabra de Dios. La increíble evangelización de San Patricio, como señala Brown (1997), resultó de la rápida conversión de los reyes de *Northumbria* e Irlanda que le permitieron predicar el cristianismo y re-significar los antiguos templos y rituales. Todos estos aspectos y otros, expandieron la memoria de los ritos, lugares y representaciones celtas, dentro de los nuevos parámetros cristianos.

El libro sagrado. Textos e imágenes inseparables

La *prueba del agua* y las crónicas revelan otro importante aspecto a considerar para aproximarnos al sentido de las imágenes en *Kells*: el papel del libro durante la Edad Media, especialmente en los primeros siglos de evangelización. La cristianización de Irlanda implicó la fundación de numerosos monasterios (más de trescientos) que se consolidaron como importantes centros político-económicos en un espacio regido por un feudalismo tributario de jefes y monarcas guerreros. En este contexto, los monasterios conservaban la herencia clásica del latín y el griego, copiando los textos en el *scriptorium*,⁴⁴ junto a otras actividades que configuraban los quehaceres monacales diarios. El libro, era una herramienta capital tanto para uso pedagógico como para el silencioso estudio erudito. Además, si se trataba de un evangelionario u otro texto sagrado, su importancia era doble ya que al portar un texto sacro, este le confería al libro en sí un valor agregado de relicario y activaba una relación indisoluble entre el dispositivo material y su contenido específico:

En la Edad Media, el libro como manifestación no era un simple objeto de uso, tenía también, el valor de un signo, portaba el valor de la salud y no valía menos que el símbolo de la Cruz (...) Dentro del mundo medieval, libro y escritura eran una misma cosa [La traducción es nuestra] (Pächt, 2007, p. 120).

Por esta razón, desde la encuadernación tipo caja-relicario o *Cumdach*, adornada con oro y piedras preciosas, hasta las imágenes que acompañaban al texto, el libro era considerado en sí mismo una manifestación sagrada. Este aspecto general parece exacerbado en los libros confeccionados en Irlanda. Martin Mcnamara (2000) señala que el llamado *Cathach* (el libro *combatiente o batallador*) de San Columba, manuscrito más antiguo de Irlanda y el segundo salterio latino más antiguo

⁴⁴ Una práctica común en los monasterios de Europa, a excepción de la conservación de griego, aspecto muy particular del monacato irlandés

del mundo (c. 560-600), había sido llevado como amuleto al frente del ejército del clan O'Donnell otorgándoles la victoria. El objeto que contenía la palabra de Dios era uno de los centros de las preocupaciones religiosas del momento: un canal evangelizador, un relicario, un amuleto, una manifestación viva del poder de Dios e incluso, un arma contra los infieles.

La producción de estos libros iluminados era lenta y ardua y podía llevar muchos años. Cada material se preparaba manualmente, desde el corte y secado de la piel del animal para los folios del manuscrito, hasta la pulverización de las diferentes sustancias empleadas para hacer las tintas. Los folios del *Libro de Kells*, están hechos de piel de casi 40 terneros, lo que implicaba también una cuantiosa suma de dinero para realizarlo. En el acertijo 43 del *Codex Exeter* (s. X),⁴⁵ uno de los cuatro códices anglosajones más importantes que se conservan, se relata este proceso desde el muy particular punto de vista del animal sacrificado:

Un enemigo vino y se llevó mi vida y mi fuerza también en la palabra; luego me mojó, me sumergió en agua; luego me llevó allí; me puso al sol, donde perdí todo mi cabello. El filo del cuchillo me cortó, sus impurezas se desvanecieron; los dedos me doblaron y el deleite del pájaro con gotas rápidas hizo rastros frecuentes sobre la superficie marrón (...) viajando a través de mí, dejó una pista oscura. Un buen hombre me cubrió con tablas protectoras, que estiraron mi piel; me adornaron con oro. Entonces el trabajo de los herreros me decoró con hebras de alambre tejido. Ahora pueden los adornos y el tinte rojo y las posesiones preciosas en todas partes honrar al guardián de los pueblos. (...) Pregúntame mi nombre Soy una ayuda para los mortales. Mi nombre es la gloria y la salvación de los héroes, y yo soy sagrado [La traducción es nuestra] (Baum, 1963, s/p).

Si bien el acertijo no está completo, el extracto nos da una idea de la importancia del libro y del proceso de confección: primero se describe la preparación del pergamino, luego la escritura, la aplicación de la tinta y la confección de las cubiertas para finalmente referirse a la decoración. El uso de placas de oro en las cubiertas y en las imágenes también expresan la importancia de los objetos así como la influencia de la tradición metalúrgica celta, arte de la fibula y el broche de oro. José Pijoán en la injustamente olvidada *Summa Artis* (1954), señala imaginativamente qué tipo de sensibilidad se desarrollaba a partir de la experiencia con estos libros:

La idea del libro es enteramente distinta en el Norte y en el Sur. Las gentes del Sur querían aprender leyendo el texto de sus páginas; las del Norte buscaban un efecto evocador; querían poder soñar mirando los pergaminos iluminados. Aquella riqueza de líneas no se podía combinar pensando; necesariamente tenía que ser visión de alguien poseído de mágicas virtudes. La decoración del Libro de Kells produce el efecto de haberse formado milagrosamente en el volumen. Es casi espiritual. Su decoración es tan intrincada y vívida, que se diría imposible como labor humana. Consagra el libro como algo sobrenatural, dándole apariencia muy apropiada a su carácter divino (Pijoán 1954, p. 108)

⁴⁵ La respuesta al acertijo sería justamente *El Libro - Biblia*

Evidentemente la manipulación de los textos sagrados en la Edad Media, más allá del estudio erudito de los monjes doctos, obedecía casi a una aparición. Una manifestación de lo divino acontecía al contemplar el objeto, sobre todo, a los ojos de quienes no podían descifrar lo que estaba escrito allí:

La fantástica fastuosidad de la decoración y el tamaño inusual del libro muestra claramente que este era un Libro-Altar, hecho para ser usado en lecturas litúrgicas y probablemente destinado a ser abierto como un suntuoso ornamento durante las ceremonias cuando la pompa era especialmente requerida [La traducción es nuestra].(Henry, 1974, p. 153)

Como señala François Henry (1940) y Bernad Mehaan (2006) después, el *Libro de Kells*, era un libro de Altar, cuyas páginas más importantes se exponían en lecturas públicas multitudinarias. A esos efectos, las perícopas (pasajes bíblicos de gran notoriedad) abundan en *Kells* y están acompañadas por elaboradas imágenes, que, en algunos casos, incluso *inundan* páginas enteras (Mehaan, 2006, p. 16). Muchas veces, este efecto dificulta la propia lectura por lo que esta se vuelve sumamente hermética. Sin lugar a dudas, la apertura pública de la página *Chi-Rho*, la primera perícopa de las vísperas de Navidad, habría sido todo un acontecimiento. Sobre ello, volveremos más adelante.

Las minuciosas técnicas empleadas para lograr los efectos visuales que caracterizan el estilo insular van desde el uso de plumas y cálamos de madera para escribir las iniciales, hasta la preparación de pigmentos especiales con ayuda de algún aglutinante, para las imágenes. Según los estudios microscópicos realizados sobre *Kells*, a los habituales pigmentos vegetales los acompañan otros pigmentos a base de minerales como el minio, el plomo y el oropimente, usado en ausencia del pan de oro, sobre todo en las iniciales y los lazos (Brown, 1980, p. 144).

Precisamente, el uso del dorado para la inicial y el lazo, no sólo acerca estos aspectos a la metalurgia sino, especialmente, al habitual recurso medieval de representar la belleza sagrada como un resplandor lumínico. En ese sentido, era precisamente el dorado, el impertérrito oro, un tipo de materia que difícilmente aparecía en la naturaleza, más allá del resplandor del sol, el que otorgaba al libro ese halo suprasensible que debían tener las obras del hombre al servicio de Dios.

- **Ver figura 2 en:** <https://prezi.com/60w4qlkreq1v/capitulo-3-marginalia-problematica-kells-y-el-pensamiento-ornamental/>

Las caja-relicario para los libros sagrados. *Cumdach de Malaise* (C. 1001 – 25).

***Pankalía* y correspondencia divina. Algunas consideraciones estéticas**

Como recomendaba Gregorio Magno, las imágenes en los libros servían a la evangelización y tenían un gran poder teológico-estético: ilustrar las sagradas escrituras de manera comprensible para los pueblos paganos que desconocían el latín y el griego. Este tipo de procedimiento visual, suele derivarse de la *criptografía cristológica* que inicia con el pez-Cristo (ΙΧΘΥΣ) que los primeros cristianos habían elaborado por motivos de prudencia. Un proceder que se extendió tomando nuevas formas y estableciendo una particular manera de educación a través de las imágenes (Eco, 2012, p. 40). Por otra parte, como señala Meyer Schapiro (1998), la interpretación de las imágenes en contextos sagrados obedecía también, a pesar de los intentos de San Agustín de relativizar estas fórmulas, a las tendencias interpretativas de los comentarios bíblicos. La cuádruple interpretación, desarrollada por los exégetas alejandrinos para interpretar el antiguo testamento establecía cuatro sentidos principales: literal, metafórico, alegórico y anagógico (Schapiro, 1998, p. 23). Este tipo de interpretación, obligaría a considerar las imágenes de los manuscritos iluminados dentro de consideraciones narrativas habituales que, en la mayoría de los casos irlandeses, no están más que insinuadas. Sin embargo, la lectura alegórica más divulgada durante la Edad Media, puede quizás servir para identificar algunos aspectos importantes de la visualidad del evangelario de *Kells*.

Las teorías estéticas medievales, otorgaban a las imágenes, como alegorías y como manifestaciones divinas asociadas a la naturaleza y a los animales, una concordancia directa (e incompleta) con las verdades reveladas, aludiendo a la manifestación de Dios en todas las cosas creadas. El mundo vegetal y especialmente el animal, cobraron así una importancia fundamental para encontrar iconografías, ya que presentaban aspectos de Dios, a partir de las propias obras del creador. Un león, una serpiente o un pájaro, presentaban en su imperfección una manifestación incompleta de lo divino. Los animales podían ser peligrosos o apacibles y de una u otra manera hablar de algún aspecto de Dios sea su misericordia o su ira. Umberto Eco (2012) explica claramente la lógica general desarrollada a partir de esta idea:

(...) incluso en sus aspectos más temibles, se convierte en el alfabeto con el que el creador nos habla del orden del mundo, de los bienes sobrenaturales, de los pasos que hay que dar para orientarnos en el mundo de manera ordenada para adquirir los premios celestes. Las cosas pueden inspirarnos desconfianza en su desorden, en su caducidad, en su aparecérse nos fundamentalmente hostiles: pero la cosa no es lo que parece, es signo de otra cosa. La esperanza puede volver, por lo tanto, al mundo porque el mundo es el discurso que Dios hace al hombre (Eco, 2012, p. 90).

El sistema de correlatos admitía en su lógica incluso a los animales fantásticos y al mundo imaginario de la literatura, en tanto cumplieran su condición y rol en la gran obra de Dios. En ese sentido, las imágenes y el mundo imaginario eran otra forma de llegar a las verdades divinas, otra alegoría y manifestación de Dios, a partir de imágenes no percibidas en la cotidanei-

dad. Así lo explica Michel Pastoureau (2006), cuando remarca que el mundo imaginario medieval no se concibe tal como lo concebimos hoy, entendiendo a lo imaginado como una invención psíquica irreal, sino más bien como otra forma alegórica para llegar a Dios. Este mundo, entrando en contacto con las leyes de la naturaleza y las divinas, está por encima del mundo visible y por debajo del divino.

En ese sentido, tanto la creación de imágenes como la naturaleza en cuanto tal, se pueden pensar a partir de la difundida teoría de la belleza por *emanación* que el Pseudo-Dionisio (s. VI) tomó de Plotino y transmitió a la estética cristiana. Según esta propuesta, la belleza sería un concepto total y absoluto inaccesible a los hombres y común a Dios. El mundo no poseería este tipo de belleza pero, la belleza divina se revelaría en el mundo a través de la creación. Así, el hombre conocía veladamente la *belleza divina* a partir de la imperfecta *belleza terrestre*, que emanaba de la creación. Dice el pseudo-Dionisio: “Verdaderamente, las cosas visibles son imágenes manifiestas de las invisibles”. Una idea que Tatarkiewicz califica de hiper-platónica y que trajo consecuencias importantes tanto para la discusión metafísica sobre el mundo como para los pormenores de la producción de imágenes (Tatarkiewicz, 2007, p. 33-34).

En este sentido, el mundo natural, incluso a partir de las costumbres de los bárbaros, era una forma de conocer a Dios; por lo tanto, la tarea de los evangelizadores de instaurar nuevas relaciones con la naturaleza para llamar a lo *conocido* y lo *desconocido* por los paganos, con sus *verdaderos* nombres y significados cristianos, era una cuestión fundamental.

El Libro de Kells y el pensamiento ornamental

Atendiendo a todo lo anterior, una aproximación a algunas miniaturas del *Libro de Kells*, quizás arrojen luz sobre los efectos y el impacto que las imágenes podían haber producido durante la Edad Media. La historiografía sobre el tema atribuye a *Kells* el mote de “obra maestra de la lacería irlandesa” ya que suele describirse como la consolidación de las formas y motivos que aparecen dispersos en otros libros anteriores como el *Evangelario de Durrow* y en el *Libro de Lindisfarne* (ambos terminados durante el siglo VIII). En ese sentido, los complejos juegos visuales de nudos y lacería que aparecen en *Kells* se definen comúnmente como la culminación del estilo *insular* o *Hiberno-sajón* que venía desarrollándose en los *scriptorium* irlandeses. El *Libro de Kells* parece casi una *hybris* ornamental, cuyas páginas principales bien podrían convocar al abandonado concepto de *horror vacui*. En parte, esta peligrosa *libertad* estilística culmina en *Kells*, no sólo por una cuestión genealógica respecto al desarrollo de la miniatura irlandesa anterior, sino también por el mencionado cese de las libertades artísticas impuesto por Carlomagno. El monacato irlandés llegó a evangelizar rápidamente gran parte del norte de Europa y su poder llamó la atención de Carlomagno, quien se rodeó de monjes irlandeses y estableció, en los manuscritos carolingios, una restricción a sus sospechosas ornamentaciones. Los libros irlandeses se han definido como un *caleidoscopio ornamental* que incardina influencias del mundo celta y anglo, germánico y mediterráneo, a las que se suman,

especialmente en *Kells*, tradiciones coptas (egipcio-cristianas) y merovingias (francas). La presencia celta, una de las más notables, se advierte enseguida por la aparición recurrente de curvas, lazos y triskeles, además de un notable rechazo general al naturalismo de cualquier ídolo (Green, 2007, p.164).

En cierto sentido, la idea de manuscrito iluminado, *ilustrado* u *ornamentado* no es del todo operativa para comprender el Evangelionario de *Kells* y las maneras de la miniatura irlandesa en general. El término *ornatio*, uno de los más utilizados para referirse a la iluminación medieval, se corresponde con la caracterización de imágenes reservadas a las áreas laterales de las páginas que *decoran* el espacio central, únicamente reservado a las palabras (Pächt, 1993, p. 68-69). La decoración ornamental suele relacionarse en este sentido con un tipo de libertad compositiva e imaginativa que puede ser caprichosa y que asocia motivos conocidos con cierta libertad lúdica. La idea, sería similar a como se pensaba en el Renacimiento el uso de los grutescos, aquella forma artística que surgía de la interpretación libre de las pinturas romanas descubiertas en las *grutas*, en rigor, antiguas casas y templos enterrados (Chastel, 2006). Si pensamos en el uso dado a la ornamentación de lacería, por ejemplo, en el *Codex aureus de Canterbury* (Inglaterra) o en el *Evangelionario de Maeseck* (Bélgica) ambos del siglo VIII, podemos advertir cómo estas normas se *aplican*, de alguna manera. En el primero la lacería aparece sólo decorando el sitio del evangelista y en el segundo, se ubica relegada a un marco de encierro. Ambos manuscritos fueron realizados después de la reforma carolingia, donde los aportes del arte insular se usaban únicamente como formas ornamentales. Sin embargo, si oponemos estos manuscritos con una página alfombra del *Libro de Kells*, podremos comprobar fácilmente que la lacería no se comporta de la misma manera y parece tomar la página en su totalidad, incluso, complicando la lectura de las sagradas escrituras.

■ **Ver figura 3 en:** <https://prezi.com/60w4qlkreq1v/capitulo-3-marginalia-problematica-kells-y-el-pensamiento-ornamental/>

Comparación entre manuscritos irlandeses y otros que retoman aspectos estilísticos derivados de estos. De izq. a der. Detalles del *Codex Aureus* de Canterbury, *Fol 9v 10r*, página del tetramorfo de San Mateo. Detalle del *Evangelionario de Meseyck*, s/f página con evangelista. *Libro de Kells*, *Fol 291r*, retrato de San Juan.

En ese sentido, el término **ornamentación** pareciera insuficiente para aproximarse a la particularidad visual de *Kells* y al impacto que su contemplación habría causado. Como diría Michael Baxandall (2000), el testigo ocular del libro, muy probablemente no vería solamente una decoración libre de formas visuales entrelazadas, sino, la manifestación de un orden particular a la que Jacques Le Goff (2009) se refirió como *pensamiento ornamental*:

(...) Ese carácter total e iniciático de la imagen medieval me fascina, como también su esoterismo, que no me disuade y no se contenta con proporcionarme un júbilo puramente formal, gracias a la forma y el color, sino que me incita a bus-

car el hilo de Ariadna de ese “pensamiento ornamental” para poder gozar enteramente de él, sin excluir el goce intelectual” (Le Goff, 2009, p. 90).

En ese sentido, la insistencia con la lacería parece señalar un revestimiento conceptual más complejo que la mera decoración de textos sagrados. Sin embargo, como señala Rocío Sánchez Ameijeiras (2014), el término *decor*, similar a *ornatio*, se puede traducir como simple ornamento, tanto como forma *adecuada* en los términos de la retórica clásica. Según la autora, en el ámbito de la crítica estética durante la Edad Media, el término se encontraba asociado a la decoración en tanto aspecto particular de la belleza y se usaba para señalar la conveniencia y adecuación de una forma al destino para el que estaba orientada (Sánchez Ameijeiras, 2014, p. 18). En ese sentido, cabe preguntarnos ¿por qué serían *adecuados* el lazo y el nudo dentro de un texto sagrado de estas características?

La serpiente *apotropaica*. Protección y animación

Si observamos el *Libro de Kells* en su totalidad y lo comparamos con otros manuscritos insulares, encontramos que existe un motivo ornamental unido a una forma iconográfica predominante que organiza gran parte de casi todas las composiciones importantes del manuscrito. Nos referimos a las mencionadas formas de **lacería** y a la representación iconográfica de la **serpiente** o dragón⁴⁶ que en general, aparece rematando juegos visuales abstractos.

■ **Ver figura 4 en:** <https://prezi.com/60w4qlkreq1v/capitulo-3-marginalia-problematica-kells-y-el-pensamiento-ornamental/>

Cuatro fragmentos del Libro de Kells donde aparecen lacerías rematadas por cabezas de serpientes.

De izq. a der. Fol 292r; Fol 124r; Fol. 188r; Fol. 114r

La iconografía de la serpiente es una de las más divulgadas en el mundo euro-atlántico y oriental y sería imposible resumir sus alcances simbólicos. Según Aby Warburg, la imagen de la serpiente condensaría sobre sí, además de una ambigua cantidad de sentidos culturales, una idea fundamental de animación y movimiento (Michaud, 2017). En tanto “símbolo del ritmo del tiempo” la serpiente enroscada propone un juego rítmico donde el recorrido y *desciframiento* de sus vaivenes compromete al espectador a seguir un intrincado camino lógico. El símbolo alquímico del *Uróboros*, la serpiente que se muerde la cola, una iconografía de larga data, sería una interpretación hermética de este concepto de movimiento infinito y de retorno.

Por otra parte, los patrones de lacería más antiguos que se conocen se encuentran, no por casualidad, entre Irlanda e Inglaterra y forman parte de los ya mencionados célebres monu-

⁴⁶ Miguel Ángel Elvira (1997) menciona a las formas de serpientes aladas que aparecen en el *Libro de Kells* y en otros manuscritos insulares, como *proto-dragones* y los enmarca en una tradición iconográfica de larga duración (Elvira, 1997, p. 419-434)

mentos megalíticos.⁴⁷ Los celtas y los anglos, por otra parte, utilizaron los mismos patrones en piezas metalúrgicas como las que se encuentran en los sitios de *Sutton Hoo* (s. VII) y *Stafordshire* (s. IX), emplazados en las mismas épocas y lugares donde se realizaban los manuscritos. En muchas piezas halladas en estos sitios, la abstracción de lacería presenta cierto zoomorfismo a través del remate del lazo con una cabeza de serpiente. Esta iconografía, le otorgaba al motivo aquel sentido de movimiento, de direccionalidad y de intrincado orden que se transmitiría a las imágenes. Las piezas metalúrgicas que poseían estos motivos y que muchas veces estaban hechas de oro, formaban parte de los atributos sociales, políticos y militares de los líderes del norte. Las empuñaduras de las espadas, los cascos, las fíbulas, broches y brazaletes se repujaban con estos lazos.

■ **Ver figura 5 en:** <https://prezi.com/60w4qlkreq1v/capitulo-3-marginalia-problematica-kells-y-el-pensamiento-ornamental/>

Lacería y serpientes en la metalurgia. Detalle de hebilla de cinturón proveniente del tesoro anglosajón de Sutton Hoo (c. s. VIII) Inglaterra, Museo Británico.

De acuerdo con Ernst Gombrich (2010), el sentido general de estas piezas radicaba en su valor *apotropaico*, es decir, de protección y defensa. El carácter de amuleto que portaban los objetos bajo estas imágenes contra los enemigos, se repetían en las decoraciones esculpidas en madera en los recintos sagrados, protegiendo y construyendo un orden ritual vedado para la seguridad del pueblo y el culto. La serpiente se volvía así un protector amenazante que sólo revelaba su *secreto* a quien sabía seguir el laberinto de sus lazos. Sobre esto, Ernst Gombrich explica que el florecimiento del arte insular (s. VI-IX) se sucedió como vimos entre culturas que raramente cultivaban la representación naturalista y en un tiempo en el que las prohibiciones de la representación y el temor a la creación, causaba muchas disputas teológicas. Dice Gombrich:

(...) si la imagen naturalista infringe la prerrogativa de Dios. En su maraña el dragón está relativamente seguro (...) por tanto nudos, marañas, laberintos y otras formas de "indeterminabilidad" son consideradas como protectoras de las fuerzas malignas que surgen por doquier (Gombrich, 2010, p. 223).

En ese sentido, cabe preguntarnos cómo es posible que la iconografía de la serpiente, aquella que representa casi indefectiblemente al mal en el cristianismo bíblico, haya podido penetrar en la iconografía cristiana con un sentido tan distinto y rudimentario. Su posterior definición como mero *ornamento* quizás explica parte de su aceptación. Sin embargo, a través de ella, relegada a los márgenes y bordeando los espacios sagrados, los textos cristianos guardaban la memoria de estas imágenes paganas. Por otro lado, la *pankalía*, el concepto de armonía

⁴⁷ Ver apartado "Irlanda y la memoria pagana" en este capítulo.

trascendental propuesto por San Basilio (s. IV), implicaba encontrar algo de Dios aun en los animales más pérfidos y traicioneros de su creación. De esa manera, la serpiente, al cambiar de piel podía ser símbolo de la resurrección de Cristo (Mehaan 1994). En este sentido, la serpiente de la metalurgia celta sobrevivió en el contexto pagano decorando los libros cristianos y brindando su sentido de la *protección*. Una protección que, al unirse a la iconografía de la lacería, adquiriría un poder expansivo notable. Según Carl Nordenfalk (1988), una de las características principales de la decoración hiberno-sajona sería esta consideración expansiva: cada curva da lugar a otra en un proceso de generación casi automática, llenando todo el espacio disponible, cambiando de forma o dirección si es necesario para rellenar los espacios libres entre imágenes y letras. Pächt (2007), se remite a esta cuestión como si la lacería fuera una suerte de aglutinante que une imagen y texto en una sola entidad. En ese sentido, el uso de la lacería en las iniciales remitiría a este sentido ya que precisamente es ese el punto donde se unen la imagen y el texto. Por otro lado, es fundamental destacar que, en la mayoría de los casos, la lacería aparece en color dorado, cuestión que le otorga un valor sagrado que ya hemos mencionado.⁴⁸ En la descripción de una miniatura que acompaña un texto con iniciales Pächt explica claramente esta característica:

El oro que sirve de fondo al grupo de personas se continúa en el oro del cuerpo de la gran inicial, estableciendo una transición entre el ámbito de las imágenes y el ámbito de las palabras y de la escritura, sin que por ello deje de aparecer una vez más la ley del entrelazamiento a través de la alternancia de colores. (...) el oro, sin embargo, no es una tinta plana, es luz radiante, primariamente insustancial. Así se convierte en puente entre la representación objetiva y el ornamento de las letras, entre imagen y escritura, desmaterializando la una, transfigurando mágicamente la otra. Se establece así la indiscutible unión de la visión y de la lectura (Pächt, 2007, p. 27).

De esta manera, la lacería mantiene una sensación orgánica mientras que el color, casi siempre más simbólico que óptico durante la Edad Media, acerca la iconografía a las palabras participando a las imágenes en un particular sentido ascensional. La lacería de acuerdo con Ian Bain (1990), es un tipo de nudo construido a partir de *sobres y debajos* desde un eje hacia otro sin variación, efecto que daría la apariencia de continuidad y de camino. A esta forma básica, en *Kells*, se le sumarían los nudos (*knotwork*) cuya centralidad radica en la presencia de quiebres (*breaks*) en los ejes verticales u horizontales y sus correspondientes *reparaciones*. Esta composición genera la ilusión de la pérdida de la estructura general de los lazos otorgando mayor organicidad al estilo celta. Esta breve descripción es complejizada por otros autores a través de variaciones diferentes de estas dos formas que aparecen en el libro. Además del remate de formas abstractas con cabezas zoomórficas de serpientes, los iluminadores de *Kells* usaban otro procedimiento para generar motivos ornamentales a partir del lazo: dibujar un pa-

⁴⁸ Ver apartado *El Libro sagrado* en este mismo capítulo.

trón figurativo y después transformar a voluntad uno o más de sus apéndices (los brazos, la lengua, la barba, etc.) en un entrelazado.

■ **Ver figura 6 en:** <https://prezi.com/60w4qlkreq1v/capitulo-3-marginalia-problematica-kells-y-el-pensamiento-ornamental/>

Las dos tipologías de lazos y sus esquemas. De izq. a der. El entrelazo simple; detalle del *Fol. 124r*; El entrelazo tipo nudo; detalle del *Fol. 291v*.

Por otra parte, James Trilling (1995) estudió la lacería a partir de su uso en dos de las culturas más importantes de la Edad Media, el cristianismo y el Islam. En su interpretación, Trilling señala que la mayoría de las veces, el lazo aparece en o cercano a, portales. Una característica que comparte con los antiguos centro monolíticos mencionados. En ese sentido, las puertas de iglesias y *mihrabs* decoradas con lacería podrían ser, en sentido metafórico, las páginas iniciales antes de cada evangelio en *Kells*, es decir, las *puertas* de los textos sagrados. La lacería en las lujosas portadas de los libros, en las páginas-alfombra, en el símbolo de Cristo y decorando toda arcada o arco contenedor de figuras en las imágenes de *Kells*, solventarían esta hipótesis. Trilling, también menciona el adjetivo *apotropaico* fundiendo el sentido de protección de la cruz cristiana con el del lazo pagano. Ampliando la descripción de Gombrich, el autor señala dos posibles sentidos para estos elementos visuales: el primero es la confusión y la indeterminabilidad de quien no conoce el final del nudo y el segundo la atracción de los amuletos por su materialidad brillante que atrae y confunde al ojo.

Sean estas hipótesis comprobables o no, confirman la importancia fundamental de estas formas semi-abstractas en la confección de los manuscritos, la injerencia de su función y la íntima relación que guardan con las creencias y costumbres de los pueblos celtas. La presencia de laberintos en algunas imágenes en *Kells*, solventarían la interpretación de este sentido iniciático para sus imágenes.

■ **Ver figura 7 en:** <https://prezi.com/60w4qlkreq1v/capitulo-3-marginalia-problematica-kells-y-el-pensamiento-ornamental/>

Laberinto en *Kells*. Detalle del *Fol. 32v*.

La estética medieval sin lugar a dudas produjo un cambio para nada inocente en las formas de pensar las imágenes, su función dentro del culto y su poder persuasivo. El rechazo a la escultura clásica, aquella que representaba a los dioses como hombres y los esfuerzos por construir un canon de representación completamente diferente, refuerzan la idea de alejar la producción artística de la imitación del natural y la mimesis. Los mosaicos bizantinos por ejemplo, son el primer gran sistema y programa iconográfico que intentó revestir con imágenes las ideas

estéticas que los filósofos cristianos habían concebido a partir del rechazo al naturalismo tardo-romano. En ese sentido, la tradicional narración visual de tipo *literaria* que acompaña un relato presentando sus episodios separadamente y que se relaciona con el principio griego de la imitación, adquiere otros valores durante la Edad Media. Las *ilustraciones* pueden contener uno o varios episodios en uno mismo y los personajes, en el caso de Cristo o los santos, se presentan muchas veces tanto dentro como fuera de la historia en la que participan.

Si pensamos en *el arresto de Cristo* que se encuentra en *Kells*, por ejemplo, podemos observar cómo la figura central que ordena toda la composición bajo un equilibrio axial perfecto, nuclea sobre sí misma tanto los atributos correspondientes a la escena como una frontalidad y estatismo propios de un ícono, de una imagen de adoración. Es notable cómo la tensión entre estos aspectos tienden a complicar la lectura de la imagen de acuerdo con el episodio al que se refieren. Por ello, como señala Pächt (2007), uno de los principales usos de la iconología es brindar a los nuevos intérpretes aquellas informaciones que eran cotidianas para los espectadores para los que había sido pensada la imagen (Pächt, 2007, p.100). Si comparamos esta escena con la muy posterior del Salterio de Fécamp (c.1180) donde Cristo se integra perfectamente en la escena, podemos notar cómo todos los gestos, por más estáticos que puedan parecerse, acompañan la acción del arresto, mientras que en *Kells* las características frontales de Cristo lo acercan a una figura de adoración. El mismo principio se advierte en el tradicional ícono de la Virgen con el niño que según Hans Belting (2009) contendría también una iconografía engañosa: La virgen (como Cristo en *Kells*), no se presentaría únicamente como una imagen *temporal* que muestra un momento de ternura con Cristo-niño sino que, esta sería una imagen *atemporal* que funde varias iconografías en una. Así, el rostro del ícono de la virgen conoce el trágico destino de su hijo, es también la madre de un niño recién nacido y una aparición de la virgen ya en el cielo disponible para quien se acerca a su imagen para adorarla o pedirle que interceda ante Dios.

■ **Ver figura 8 en:** <https://prezi.com/60w4qlkreq1v/capitulo-3-marginalia-problematica-kells-y-el-pensamiento-ornamental/>

Comparación del motivo iconográfico del arresto de Cristo. Izq. *El arresto de Cristo en Kells* (Fol. 114r). Izq. *El arresto de Cristo en el Salterio de Fécamp* (Fol. 21v. c. 1180).

En cierto sentido, pareciera que los *artistas* de *Kells* aproximaron una respuesta a algunas preguntas esenciales de orden teológico, que podríamos ordenar en dos niveles fundiendo relato con experiencia. El primero sería el más general orientado a las doctrinas religiosas: ¿cómo, de qué manera representar lo divino en imágenes, siendo este aspecto ajeno al terreno del mundo visible, donde sólo se manifiesta de forma incompleta? El segundo, sería de una naturaleza más práctica: ¿de qué manera esas imágenes pueden ayudar a evangelizar un pueblo pagano, acostumbrado a formas visuales abstractas y un arte y unos dioses diferentes?

La respuesta a la segunda pregunta que encontraron los iluminadores de *Kells* podría decirse que fue reveladora y exitosa, puesto que su particular forma de evangelizar se expandió muy rápidamente por Europa: utilizar estructuras visuales conocidas y adecuarlas a las verdades cristianas, en otras palabras, cristianizar a las serpientes y los lazos, otorgándoles un papel preponderante en las imágenes como principal canal para la revelación. En ese sentido, la tradición que cuenta cómo San Aidán empleó a los artesanos del metal para que les enseñaran a los monjes las maneras de la lacería y que estos pudieran utilizarlas en los manuscritos, revela la importancia del contacto entre estas culturas para entender sus imágenes. Por otra parte, la primera pregunta configura toda una discusión teológica que sólo podemos esbozar en el análisis de una página concreta.

Una página del Libro de Kells

Para finalizar, describiremos brevemente una página del manuscrito de *Kells* que presenta una idea más acabada de lo que queremos sugerir. La *página Chi-ro* es considerada la más importante de todo el manuscrito de *Kells*. El motivo dominante son las iniciales griegas XP, que forman un monograma con las dos primeras letras del nombre de Cristo, que cubren gran parte de la página en su primera mención bíblica en el Evangelio de San Mateo. Las letras capitales en la iluminación medieval ordenan generalmente la estructura de las páginas principales, separando texto de imágenes y funcionando como un nexo entre estos elementos. Pero en este caso, la insistencia ornamental señalada vuelve *permeable* dicha separación y presenta la unión de las iniciales XP, el texto y la *decoración*, como si se tratase de una imagen total. Las letras embebidas por la ornamentación, siendo de contenido iniciático, se convierten para los paganos en la imagen de Cristo, una imagen que no pueden *leer*, pero sí observar: “el motivo se hace imagen, llena la imagen, se transforma en un signo mágico, que sumado al profuso uso del color dorado genera una experiencia visual totalizadora” (Pacht, 2009, p. 200). En los intersticios de estas formas verbales aparecen, por ejemplo, animales pequeños (ratones, conejos y gatos), que algunos autores relacionan con los espacios micro-cósmicos, dentro del macrocosmos que implica la aparición del nombre de Dios, una suerte de *pankalía* en imágenes que recuerda también a las jerarquías de la teoría de la *belleza por emanación*. Así reaparece una nota sobre la concordancia del mundo vegetal y animal con el divino: se presenta una relación de algo presente en el mundo terreno (los animales), con algo invisible e indescriptible (la manifestación de Dios, al manifestarse por primera vez en el nombre de Cristo).

- **Ver figura 9 en:** <https://prezi.com/60w4qlkreq1v/capitulo-3-marginalia-problematica-kells-y-el-pensamiento-ornamental/>

Detalles de la página Chi-Ro con animales. Nótese el carácter humorístico de los fragmentos.

Como señalan Pastoureau (2006) y otros autores, en la simbología medieval nada se elimina por completo, por el contrario, todo se superpone en una multitud de estratos que se van entremezclando a lo largo de los siglos. Estos sustratos participan en la fusión de varios sistemas de valores y sensibilidades anteriores, en este caso, de la herencia grecorromana, celta, germánica y escandinava, y de lo que estos pueblos llevaban sobre sus espaldas de tradiciones aún más antiguas. Aquí, la imagen responde al mismo principio que Ernst Hartwig Kantorowicz retoma de Pascal con el famoso “El retrato del Rey, es el rey”. La imagen no obedece a una cuestión de mera convención representativa, sino que, inserta en ritos religiosos en muchos casos, presenta una realidad invisible que no es posible, justamente, *representar*. Pastoureau lo explica de esta manera:

En el culto de las reliquias (...) un hueso o un diente valen por el santo entero, en la representación del Rey, la corona o el sello lo reemplazan eficazmente (...) y continúa diciendo (...) no solo se trata de atributos o sustitutos: (...) ese sello constituye plenamente la persona del rey; ese hueso pertenece verdaderamente al santo (...). El símbolo siempre es más fuerte y más verdadero que la persona o la cosa real a la que debe representar, porque, en la Edad Media, la verdad siempre se sitúa fuera de la realidad, en un nivel superior a ella. Lo verdadero no es real (Pastoureau, 2006, p. 28).

Como señala Carol Faar (1991) el contexto dentro de los particulares usos litúrgicos donde estos libros se utilizaban, puede acercarnos algo del impacto que este podría producir en un espectador que participa de un ritual. Como ya mencionamos, por su tamaño y disposición *El Libro de Kells* es un libro de altar utilizado durante la liturgia. Según Faar (1991), en la misa, un diácono podría haber llevado el libro hacia un atril para leer la lección diaria del evangelio, como se practica actualmente. Por otro lado, *El Libro de Kells* también se exponía en el altar y se atesoraba en la sacristía y no en la biblioteca, es decir que no era un libro únicamente de estudio. En ese sentido, la *arquitectura* de estos evangeliarios, con sus páginas de inicial, funcionaba como señaladores de lecturas importantes a partir de imágenes sagradas. Este efecto, aparece en la página Chi-Ro que inicia la perícopa de vísperas de navidad. Por otra parte, Suzanne Lewis (2002), advierte que las páginas sueltas dentro del libro también tendrían un uso litúrgico y didáctico. Estas imágenes, trabajadas únicamente de un solo lado de la página, no ilustran ningún punto del texto y su posición en el libro, pareciese intercambiable. En este sentido, parece que las características del libro en tanto dispositivo revelan su posible uso en una serie de estratos sociales dispares que se alejan del contexto monástico. El libro, sería tanto para leer como para mostrar a una audiencia incapaz de interpretar los textos latinos y los crípticos sentidos de las imágenes:

(...) en una autoritaria y poderosa manera, la estructura y el significado de la liturgia estaban integrados dentro del texto del Libro de Kells a través de la decoración y de las imágenes visuales, expandiendo el significado de los textos para incluir al lector, a los oyentes y a los observadores” (Faar, 1991, p. 137)

En *Kells*, el contenido visual rebasa el orden ornamental, ignora la representación ilustrativa tradicional y supera el contenido metafórico de una alegoría, ya que para el mundo medieval, el imaginario, aquello que hoy se nos presenta como un símbolo, no tenía fronteras tan nítidas respecto a lo real. El mundo de las imágenes se constituía como la representación de una realidad *invisible*, sujeta a las mismas verdades divinas que el mundo material. Resulta, a nuestros ojos, difícil pensar que una imagen así explique una compleja trama religiosa, ya que estamos acostumbrados a las imágenes narrativo-miméticas, y la página XP parece ajena a ese tipo de representación.

Sin embargo, la mención de algunos aspectos del simbolismo medieval más rudimentario puede revelarnos en estas imágenes un acercamiento a otra mentalidad donde los motivos ornamentales cobran otro sentido. La manifestación ornamental y la comprensión de un sistema de símbolos común, adaptado al cristianismo, permitió la sobrevivencia del arte pagano en el cristiano y recobró parte de su sentido primordial de orden. A su vez, estas páginas ponen en evidencia la complicada y delicada diferencia entre las variables imágenes para evangelizar y la invariabilidad de los íconos cuya relación con lo representado era casi de equiparación. *El Libro de Kells* aparece, entonces, como un documento singularmente valioso para advertir estos aspectos y como un gran testimonio para acercarnos al estudio de la imagen medieval y de los contactos culturales que tuvieron lugar en la siempre difusa *Temprana Edad Media*.

■ **Ver figura 10 en:** <https://prezi.com/60w4qkreq1v/capitulo-3-marginalia-problematica-kells-y-el-pensamiento-ornamental/>

La página Chi-Ro de *El libro de Kells* (Fol. 34r).

Adenda

Si consideramos el *Libro de Kells* sólo como un texto *decorado*, como una obra de arte en términos modernos, probablemente *desafectaremos* su función principal y, especialmente, volveremos a supeditar sus imágenes a los textos que aparecen a su alrededor, cuestión que como advertimos, no es posible en todos los casos. Evidentemente, después de lo planteado podemos suponer que las imágenes de *Kells* no son sólo *palabra pintada*, meras alegorías retóricas sino que, considerando toda una red de interpretaciones y usos, expresan una forma de pensar y experimentar el mundo muy particular. También, una forma bastante ecléctica y persuasiva de imponer un determinado orden de ideas. Por usar un término de Michel Foucault que retoma Martin Jay (2007) los *regímenes escópicos*, las maneras de ver, que enlazan a los productores, operadores y espectadores de *Kells* parecen producto tanto de un inteligente trenzado de iconografías como de afinidades técnicas y de suturas formales entre sistemas de creencias aparentemente antagónicas que animan el cristianismo y el paganismo. En ese sentido, las imágenes, hoy lejanas a nuestras costumbres visuales, podrían considerarse de infini-

dad de puntos de vista sin por eso superponer uno u otro sentido a su espíritu general. Por ejemplo, podríamos convocar a Roger Chartier, representante actual de los estudios culturales, para referirnos a la revalorización del dispositivo *libro* dentro de los análisis literarios. El autor considera letra y materialidad como un todo que hace sentido dentro de un dispositivo que habilita modos de lectura y espacios de circulación específicos y condicionantes de su recepción. Esta teoría, que se articula en gran medida con una crítica al sistema académico moderno, aquel que distingue el *ver* del *leer*, no parece nada original a la luz de los textos sacros medievales, para los cuales justamente, sería muy poco operativo separar estos corpus. Justamente, el *Libro de Kells* puede considerarse un extraordinario ejemplo de la importancia de la materialidad y la imbricación indisociable entre forma y contenido que plantean los objetos con algún tipo de importancia en contextos rituales o que participan activamente de algún sistema de creencias. Por ello, tampoco la novedad de los llamados *medios mixtos* (*mixed media*) supone una sorpresa en este caso. De acuerdo con esta terminología, los medios *puros*, como se pensaba a la pintura en el siglo XIX, estarían actualmente siendo atacados por una suerte de mixtura que sugiere un quiebre aparentemente original en las maneras de pensar el arte contemporáneo respecto a la tradicional diferenciación entre géneros, estilos y materialidades. Es tentador suponer con Hans Belting (2009) que “Una Historia de la imagen antes de la era del arte”, cuyo último coletazo occidental fuerte es precisamente la Edad Media, ya consideraba los medios como formas *mixtas* o mejor, como obras colectivas al servicio de un bien común. Élie Faure (1927) lo manifestaba tempranamente al comparar la labor colectiva que implicaba la construcción de una catedral como equivalente al trabajo de realización que supone la realización de una película. Por lo tanto, desconsiderar estos aspectos o mejor, considerarlos desde la óptica occidental del Arte, en nombre de una pureza de medios, vendría a ser el equivalente a pensar las catedrales como meras arquitecturas, espacios vacíos sin acústica musical ni funciones culturales o suponer que es posible, como ya apuntamos, estudiar la imagen medieval a través de posibles *fallas ópticas* por un supuesto *desconocimiento técnico*.

En ese sentido, hacer resonar en *El Libro de Kells* algunos aspectos de la compleja trama cultural que hizo posible su confección, quizás se acerque al doble propósito que, con Otto Pächt, intentamos desarrollar al principio de este capítulo. En primer lugar, iluminar un período de la Historia del Arte que supo ser poco frecuentado y que, por sus particularidades, no deja de ser un punto de inflexión notable en la estética occidental, a partir de la producción de una serie de imágenes particularmente disonantes. Atendiendo a ello, contrariamente a la habitual desconsideración de las periferias con respecto a los centros de producción artística, el caso de *Kells* representa a aquellas propuestas que vienen a relativizar las concepciones generales que habitualmente se construyen sobre el arte de un período y sobre la importancia de ciertos espacios en detrimento de otros. Concepciones que, salvo por algún aspecto sustancial y evidente, suelen olvidar las particularidades y los detalles. En segundo lugar, pudimos revisar algunos aspectos que la Historia del Arte como disciplina aún arrastra en la actualidad: la cada vez más dificultosa consideración sobre la autonomía del arte para entender los fenómenos visuales del pasado; el problema de la introducción, nunca inocente,

de nuevos aspectos iconográficos en determinados contextos históricos; la influencia directa o indirecta de corrientes estéticas a veces en contradicción y el uso experiencial de los objetos artísticos en contextos rituales y en territorios específicos. En ese sentido, la labor de la Historia del Arte se podía pensar como una apertura a nuevos *modos de ver* o la confección de una *arqueología de la visión* capaz de aproximarse a regímenes de visualidad dispares que incluso guardan contradicciones dentro de las épocas en las que se sucedieron. El caso del *Libro de Kells* y sus particularidades, creemos, supone por lo menos la consideración de alguna de estas cuestiones. Así, estas reflexiones finales –que sólo pueden ser la antesala de otras– intentan introducir algunos problemas que traen las imágenes medievales y que un estudio atento nunca debería desatender.

Referencias

- Baum, P. (1963). *Anglo-saxon riddles of The Exeter Book*. California del Norte: Duke University Press.
- Bain, I. (1990). *Celtic Knotwork*. England: Constable
- Beda (s/f). *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum “Historia eclesiástica de los anglos”, Libro I* (fragmentos). Traducción de Exequiel Monge Allen. Centro de estudios célticos, Anglosajones y Nórdicos.
- Belting, H. (2009). *Imagen y Culto. Una Historia de la imagen antes de la era del Arte*. Madrid: Akal.
- Brown, P. (1997). *El primer milenio de la cristiandad occidental*. Barcelona: Crítica.
- Brown, P. (1980). *The Book of Kells: forty-eight pages and details in colour from the manuscript in Trinity College*, Dublin: Thames & Hudson.
- Brown, T. J. y Verey, C. D. (2008). *Northumbria and the Book of Kells, Anglo-Saxon England*. Inglaterra: Cambridge University Press.
- Chastel, A. (2006). *El grutesco*. Madrid: Akal.
- Eco, U. (2012). *Arte y belleza en la estética medieval*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Elvira, M. (1997). Los orígenes iconográficos del dragón medieval. En *La tradición en la Antigüedad Tardía, Antig. crist. (Murcia) XIV (419-434)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Faar, C. (1991). Liturgical Influences On The Decoration Of The Book Of Kells. En Faar, C. *Studies in Insular Art and Archeology (127-143)* New York: American Early Medieval Studies.
- Gofart, W. (2003). Los bárbaros en la Antigüedad tardía y su instalación en Occidente. En Wickham y otros, *La Edad Media a Debate*. Madrid: Akal.
- Gombrich, E. (2010). *El sentido del Orden*. Madrid: Phaidon.
- Green, M. (2007). *Arte Celta*. Madrid: Akal.

- Henry, F. (1974). *The Book of Kells: Reproductions from the Manuscript in Trinity College Dublin*. London: Thames & Hudson.
- Le Goff, J. (1969). *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Le Goff, J. (2009). *Una Edad Media en imágenes*. Madrid: Paidós.
- Michaud, E. (2017). *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Mehaan, B. (1994). *The book of Kells*. Inglaterra: Thames & Hudson.
- Michaud, P. (2017). *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros UNA.
- Nordenfalk, C. (1988). *Book illumination. Early middle ages*. Suiza: Bookking international.
- Pächt, O. (1993). *Historia del arte y metodología*. Madrid: Alianza.
- Pächt, O. (2007). *L' enluminure médiévale*. Munich: Mácula.
- Pirenne, H. (2008). *Mahoma y Carlomagno*. Madrid: Alianza ensayo.
- Pastoreau, M. (2006). *Una Historia simbólica de la Edad Media Occidental*. Buenos Aires: Katz.
- Pijoán, J. (1954). *Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. VIII. Arte bárbaro y prerrománico. Desde el siglo IV hasta el año 1000*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Romero, J. (2001). *La Edad Media*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Ameijeiras, R. (2014). *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*. Madrid: Akal.
- Schapiro, M. (1998). *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje*. Madrid: Ediciones encuentro.
- Trilling, J. (1995). "Medieval Interlace Ornament: The Making of a Cross-Cultural Idiom". En *Arte Medievale* 9 pp. 59-86. England: Print.
- Tatarkiewicz, W. (2007). *Historia de la estética. II. La estética medieval*. Madrid: Akal.
- Walter, P. (2000). *Mitología cristiana. Fiestas, ritos y mitos de la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós Diagonales.
- Walther, I. y Wolf, N. (2008). *Obras maestras de la iluminación. Los manuscritos más bellos del mundo desde el año 400 hasta 1600*. Madrid: Taschen.

CAPÍTULO 3

Sonoridad permanente: práctica y escritura polifónica medieval

Leticia Zucherino, Guido Dalponte y Marianela Maggio

Descubrimiento y permanencias

Existe un preconceito en el imaginario social que señala un cambio evolutivo entre la música medieval y la moderna, que suele representarse a partir de caracterizar a la primera como estrictamente monódica, mientras que la modernidad llegaría de la mano de la incorporación, el descubrimiento o la creación de la polifonía

Este supuesto no es casual y encierra un mecanismo altamente elaborado de dominación cultural. Deviene de una construcción de largo aliento que encumbra a las producciones y, por ende, a las técnicas y procedimientos desarrollados por los países hegemónicos de Occidente y cala en la enseñanza musical en todos los niveles, en la investigación sobre música y en la práctica, tanto en los ámbitos “académicos” como en los populares. De hecho, solemos considerar que el estudio de la polifonía es indispensable en la formación de un músico y que la sofisticación en el uso del lenguaje polifónico es la variable principal para determinar el valor del compositor. Si sometemos este procedimiento a un estudio histórico crítico, revisando las fuentes que se han usado tradicionalmente y proveyendo otras nuevas, o actualizamos el estudio de los repertorios populares de la antigüedad, nos encontraremos con un panorama mucho más diverso, en el cual será difícil pensar a la música como un producto que evoluciona desde lo primitivo hacia lo civilizado. También allanaremos camino hacia comprender los rituales sociales que implican a la música como uno más de sus elementos constitutivos.

Ahora bien, si la música medieval se caracteriza por ser monódica y la renacentista complejamente polifónica, la pregunta que debemos hacernos es cómo fue posible un cambio tan radical. La Historia de la música positivista, en su afán de encontrar los orígenes, determina la “aparición” de la polifonía en el seno mismo de la Edad Media:

Entre los siglos V y IX, los pueblos de la Europa occidental y septentrional se convirtieron al cristianismo y a las doctrinas y ritos de la iglesia cristiana [...]. Este proceso evolutivo coincidió con el surgimiento del canto monódico profano y con los primeros experimentos en materia de polifonía (Grout, 1980, p. 79).

De esta manera, desde esta perspectiva, no sólo se responde a la incógnita del surgimiento de la música a voces, sino que se instituye a las prácticas polifónicas en el canto cristiano medieval como génesis de una técnica que irá complejizándose hacia el mayor punto de desarrollo del lenguaje armónico-tonal a finales del siglo XIX. Será tomado como iniciático, no sólo haciendo referencia al uso de la polifonía, sino también, cargará sobre sus hombros el peso de ser el repertorio fundante de la teoría musical y de la notación musical, entre otras cosas.

Ahora cabe preguntarnos, sin hacer demasiado esfuerzo, si es posible pensar en músicas polifónicas por fuera de los repertorios canónicos de la Historia de la Música contemporáneos o, inclusive, anteriores al que se establece como su “nacimiento”.

En primer lugar, habría que pensar a qué llamamos polifonía. Sería imposible establecer un origen sí a lo que hacemos referencia es simplemente a la superposición de frecuencias distintas en una misma música. Podríamos suponer que esta práctica existe desde que las primeras comunidades ordenaron el ruido por primera vez en cantos colectivos. Entonces, su origen se remonta mucho más allá de cualquier registro que haya llegado hasta nuestros días. Como segundo problema, deberíamos por lo menos preguntarnos ¿Qué sentido tiene buscar el origen? Desde una mirada evolutiva, basada plenamente en fuentes escritas, se implantó en el siglo IX con toda seguridad. Es considerado en esos relatos como uno de los hitos más importantes de la historia de la música y sus cambios a través de la historia, siempre que puedan fundarse en partituras, considerados un factor de cambio o continuidad estilística. Queda claro que, inclusive en la actualidad, se genera una sobrevaloración de la polifonía sobre otros aspectos que impregna el sentido común de lo que se considera el saber musical.

Como alternativa, es posible encontrar indicios tanto en las fuentes teóricas medievales como también en el estudio de las músicas ajenas al seno de la Iglesia.

¿Qué fuentes históricas hablan de polifonía?

De institutione música de Boecio (c. 480-524) es uno de los textos más significativos de la teoría musical medieval. Como texto es un escrito científico/filosófico donde se desarrollan los fundamentos de la música entendida como una de las siete artes liberales en las que se fundaba el conocimiento medieval. La música junto a la aritmética, la geometría y la astronomía, formaba parte de la *matheis*, el conocimiento asociado a las matemáticas. En este escrito se hacen las definiciones básicas en torno a la música, entre otras cosas, las músicas, los músicos y el sonido. Como parte del desarrollo del conocimiento musical en estos términos, Boecio le dedica el mayor contenido de su obra a la relación entre dos alturas y lo que se considera una consonancia:

La consonancia, de hecho, aunque también la discierne en su juicio el sentido del oído, sin embargo, la sopesa la razón. Cuántas veces, en efecto, dos nervios, uno de ellos más grave, son tensados y pulsados simultáneamente, dan

respuesta un sonido en cierto modo entremezclado y agradable; y las dos voces conjuntamente se funden como en una sola cosa; entonces se produce eso que se dice consonancia. Cuando, en cambio, pulsados simultáneamente, cada uno desea ir para su lado y no entremezclan de cara al oído un sonido agradable y unitario, compuesto por los dos, entonces hay disonancia (Boecio, [c.480-524] 2009, p142).

Basado en los conceptos pitagóricos, la comprensión del mundo a partir del Número y la Armonía, Boecio explica de forma matemática las distancias entre los sonidos y desarrolla cuales son las relaciones posibles entre los mismos. De esta manera establece como consonancia aquellas distancias entre dos notas que respondan a los tipos más simples de proporciones: las consonancias más “perfectas” serán el unísono y la octava. Así también, la cuarta y la quinta serán consideradas como consonancias gracias a las características matemáticas de sus proporciones.

Otro texto que explica las consecuencias de la utilización de la superposición de voces es el libro Etimologías de Isidoro de Sevilla (560-633). Este no es un libro de música específicamente, pero en él se describen las disciplinas de las artes liberales. En el apartado de la música asociada a la voz, describe los conceptos de Armonía, Sinfonía (consonancia) y Diafonía (disonancia).

Armonía es la modulación de la voz y la consonancia o adecuación de varios sonidos. Sinfonía es la combinación proporcionada de la modulación mediante la consonancia de los sonidos graves y agudos que se producen por la voz, el aire o la pulsación. Gracias a ella, las voces agudas y graves se combinan de manera que cualquier disonancia que se produzca molesta al oído. Lo contrario a ella es la Diafonía, es decir, voces en disonancias o discordantes (de Sevilla, [627-630] 2004, p. 437).

Ninguno de los dos textos describe la práctica musical. Ahora, llama la atención que en ambos haya una particular preocupación por la distinción entre una consonancia y una disonancia. Y que para discernir la diferencia entre ambas se use el criterio que surge a partir de la escucha. En principio nos sirven estos documentos como primer antecedente para atreverse a sospechar que la superposición de alturas era algo “escuchado” mucho antes de su supuesta “aparición”.

El tratado anónimo datado en el siglo IX, Musica Enchiriadis, es el primero que ofrece una descripción de las prácticas polifónicas aplicables al corpus del canto llano y, por lo tanto, el que permite definir la “aparición” de la polifonía. En la siguiente cita podemos constatar que la forma de detallar la práctica es bastante similar a la de los textos citados anteriormente, lo que nos da la pauta que está hablando de algo conocido por quien lo lee. “Es así, de hecho, que de

dos o más voces juntas sólo de forma mesurada y con adecuada lentitud, como es propio en estos cantos, se verá nacer sonidos unidos armoniosamente”⁴⁹ (Anónimo, [s.IX] 1981, p.38)

Para poder entender estas prácticas debemos alejarnos de la idea tradicional de la interpretación del canto llano y pensar en la posibilidad de una ejecución deliberadamente más lenta que asegure la correcta “conjunción”, ya que el error en la ejecución musical implicaba una equivocación en la correcta concreción del rito (Raynor, 1986). Por un lado, una parte de los intérpretes, canta la melodía de un canto (vox principalis) y otro grupo la misma melodía pero comenzando una quinta por debajo (vox organalis). El resultado es un Organum paralelo a la quinta (diapente). Así mismo a la vox principalis puede sumarse una voz a la octava por debajo y a la vox organalis una octava por arriba. Este mismo procedimiento puede generar un Organum a la cuarta (diatessaron) cambiando el intervalo entre las voces.

The image displays musical notation for an Organum. On the left, there are two systems of staves. Each system has a Principal voice (PR.) and an Organal voice (OR.). The PR. voice is written on a four-line staff with square neumes and Latin lyrics: 'Sit oria in cula bitur dominus in o ri is.' The OR. voice is written on a four-line staff with square neumes and lyrics: 'do mini pe su glo do se ta bus'. On the right, there are two systems of staves. Each system has an Organal voice (OR.) and a Principal voice (PR.). The OR. voice is written on a four-line staff with square neumes and lyrics: 'Sit glo - ri - a do - mi - ni in se - cu - la'. The PR. voice is written on a four-line staff with square neumes and lyrics: 'Le - ta - bi - tur do - mi - nus in o - pe - ri - bus su - is'.

En el Musica Enchiriadis también aparece explicado un Organum que combina movimientos paralelos con movimientos oblicuos entre las voces. Para esto se toma como ejemplo la secuencia “Rex caeli Domine”.

La melodía de la voz principal comienza con un movimiento por grado conjunto ascendente en un rango de quinta. En este caso, la voz organal comienza al unísono y repite la primera nota hasta que ambas voces consiguen alcanzar el intervalo de cuarta. A partir de ahí conserva el movimiento paralelo a la cuarta que mantendrá hasta las últimas dos notas de la frase cuando retorna al unísono. De esta manera se cumple con la norma de comenzar y finalizar con una consonancia perfecta: el unísono. Los otros intervalos resultantes del movimiento de la voz organal se producen en el devenir entre una consonancia perfecta y otra.

The image displays musical notation for an Organum. On the left, there are five staves with square neumes and Latin lyrics: 'maris un tidi di', 'do di ni que', 'li maris ni nis squali li', 'cae mine un so ta tidi di so', 'Rex caeli do di Tytanis ni que'. On the right, there are two systems of staves. Each system has a Principal voice (PR.) and an Organal voice (OR.). The PR. voice is written on a four-line staff with square neumes and lyrics: 'Rex cae - li do - mi - ne ma - ris un - di - so - ni'. The OR. voice is written on a four-line staff with square neumes and lyrics: 'Ty - ta - nis ni - ti - di squa - li - di - que so - li'.

⁴⁹ Sic enim duobus aut pluribus in unum canendo modesta dumtaxat et concordi morositate, quod suum est huius meli, videbis suavem nasci ex hac sonorum commixtione concentum. [Traducción de los autores del artículo]

Si fechamos como muy tarde el *Musica Enchiriadis* alrededor del año 850, nos queda un lapso de más de cuatrocientos años en los que sabemos que la polifonía en cuartas y quintas jugó un rol prominente. Y, debemos agregar, el *Musica Enchiriadis* trata la polifonía como algo que ya era familiar en su época (Bukofzer, 1940, p.31)⁵⁰.

Entonces, los registros polifónicos de la época ¿son creaciones nuevas o dan cuenta de las prácticas que se llevaban a cabo desde mucho tiempo antes, tanto dentro de la Iglesia como en las músicas populares y cortesanas?

Richard Taruskin propone una posible respuesta a estas incógnitas:

Dado que no existe ningún período en el cual las prácticas de la música europea desconocieran la polifonía, no podemos decir que ésta última se originó en la tradición europea. Escrita o no, siempre estuvo ahí. Como pasa con cualquier otro tipo de música, su ingreso a las fuentes escritas no constituye ningún “acontecimiento” en su historia. (El acontecimiento, como tal, tiene que ver con nuestra historia, que es la historia de lo que somos capaces de conocer). Y de igual modo, no existió un momento en el cual la polifonía haya suplantado a la “monofonía” en la historia de la música occidental, sobre todo si reconocemos que la monofonía fue solamente un estilo de notación y no necesariamente un estilo de realización musical (Taruskin, 2005, p.193).⁵¹

Fuera de los claustros: polifonía y música popular medieval

Por fuera de los monasterios, donde se desarrollaba la escritura y la teoría musical en la Alta Edad Media, la música polifónica encontró desarrollos muy diversos en las canciones populares. Dado que resultan imposibles de fechar o situar con exactitud, las fuentes privilegiadas para la reconstrucción de este tipo de repertorios son: la tradición oral, las transcripciones de los materiales musicales y poéticos (aunque suelen contar con siglos de desfasaje) y los relatos de época. Se sabe que desde antes del siglo XII existían prácticas polifónicas elaboradas en la música popular, conocemos sus métodos y contamos con una fenomenología de ese musicar, gracias a relatos de viajeros en las islas británicas.

⁵⁰ If we date the *Musica Enchiriadis* at about 850, at the latest, we are left with a span of more than four hundred years in which we know positively that fourths and fifths played a prominent rôle in polyphony. And, it should be added, the *Musica Enchiriadis* treats of polyphony as of something already familiar. [Traducción de los autores]

⁵¹ Since there is no period in which the known practices of European music did not include polyphony, polyphony cannot be said to have an origin in the European tradition. Written or not, it was always there. As with any other kind of music, its entry into written sources was not any sort of “event” in its history. (The event, as such, was in our history, the history of what we are able to know.) And by the same token, there is no point at which polyphony completely supplanted “monophony” in the history of Western music, especially if we recognize that monophony is only a style of notation, not necessarily a style of music. [Traducción de los autores del artículo]

En el análisis del *Tvisöngur* que realiza Manfred Bukofzer, describe un canto paralelo a dos voces que aún hoy tiene vigencia como una tradición anglo-báltica y que parece muy similar a las producciones polifónicas contemporáneas del ámbito eclesiástico: el Organum paralelo.

El *Tvisöngur* se compone desde la melodía principal y a ella se le suma una duplicación en el intervalo de quinta justa; el cantante, de acuerdo a su registro, decidirá si es una quinta justa por debajo o por sobre la melodía principal. En el caso de llegar al límite de su registro durante la canción, se puede cambiar de registro por medio de un cruce con la melodía principal. Esos unísonos funcionan como nota de paso para el cantante de la segunda voz, pero también se usan para comienzos de frases y para finales.

Otra tradición polifónica dentro del ámbito popular, de la que tenemos registro desde finales del siglo XIII, es el *Gymel*. En los *Gymel* (nombre de raíz latina [*cantus gemellus*] que significa “canto gemelo”) el tratamiento polifónico es similar al que hemos descrito, una duplicación de la melodía principal en un intervalo fijo pero no estricto, la mayor diferencia es el uso de la tercera como sonoridad consonante en lugar de la quinta.

La siguiente imagen es una transcripción de un *Gymel*, el Himno a San Magnus “Nobilis humilis”. En general respeta el intervalo de tercera diatónica durante todo el himno, por lo que las coincidencias de ambas voces en una misma altura, la apertura del intervalo de tercera o la dinamización asimétrica de una de las voces podría significar puntos de llegada y favorecer las segmentaciones formales.

Nobilis humilis

The image displays a musical score for the hymn "Nobilis humilis" in a two-voice setting. The score is written on four systems of staves, each with a vocal line and a lower voice line. The lyrics are: "No - ni - lis, hu - mi - lis, Mag - ne mar - tyr sta - bi - lis, Ha - bi - lis, u - ti - lis co - me ve - ne - ra - bi - lis, et tu - tor lau - da - bi - lis, Tu - os sub - di - tos ser - va car - nis fra - gi - lis mo - le po - si - tos". The score uses a medieval-style notation with square notes on a four-line staff. Various intervals between the two voices are highlighted with colored boxes: green boxes highlight a third interval, yellow boxes highlight a second interval, and orange boxes highlight a first interval. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Encerrados dentro de rectángulos amarillos están los unísonos, usados como nota de final de frase la mayoría de las veces. En rectángulos naranjas podemos ver los intervalos de cuarta y quinta que son utilizados en dos finales de frase para facilitar el movimiento contrario en la preparación del proceso cadencial. Y en el rectángulo verde el intervalo de segunda que se genera luego de un salto de quinta justa en la voz grave y de cuarta justa en la voz aguda que, mediante la aceleración de la voz superior, vuelve al intervalo de tercera.

El texto de este himno está en latín, sobre un texto devocional pero no proveniente de ningún salmo o evangelio. Como dice Bukofzer, “no debemos cometer el error de pensar que durante la Edad Media todo lo religioso no es popular ni tampoco que todo lo secular es popular” (Bukofzer, 1940:36)⁵². En el mundo medieval, estos vínculos entre los ámbitos se daban constantemente; pensemos en la práctica musical de una iglesia alejada de los centros urbanos importantes, donde el control papal era menos visible y los cantos del rito se mezclan con los cantos de trabajo, o de fiesta y después de la celebración de la santa misa, la feligresía en su conjunto celebraba entonando canciones seculares en el patio de la iglesia.

Inevitablemente, el tipo de música que se escuchaba fuera de la iglesia comenzó a influir sobre la que se escuchaba dentro. La incorporación de instrumentos en el culto impuso al compositor de música religiosa las técnicas establecidas que se empleaban en la música secular, del mismo modo que los ritmos y los estilos melódicos de la música secular parecen haber influido en el compositor de música religiosa (Raynor, 1986, p.10).

Por último, otro procedimiento que podemos mencionar, dentro de la tradición polifónica popular, es el canon. Dicha técnica implica la imitación estricta de una línea melódica por varias voces, pero comenzando su entonación en momentos diferentes: una voz interpreta una melodía y es seguida, a cierta distancia, por las otras voces que imitan dicha melodía. La polifonía está dada por las posibles superposiciones de alturas que contiene la melodía original.

El canon más antiguo del que se tienen registros es “Summer is icumen in”, ronda medieval escrita en el S.XIII con texto en inglés, en el cual se anuncia y se celebra la llegada del verano. Dicha pieza consta de dos estratos texturales: un ostinato a dos voces y un canon a cuatro partes.

En el manuscrito, además de la partitura, podemos encontrar en latín la explicación para que pueda ser interpretado. Allí se define claramente el momento en el cual deben comenzar a cantar las diferentes voces, señalado con una cruz, para que quede conformado el canon.

⁵² “we must not make the mistake of assuming that, in the Middle Ages, everything religious is not popular, or that everything secular is popular”. [Traducción de los autores]



Fragmento del Manuscrito conservado en el MS 978 Harley del museo Británico

El ostinato a dos voces está construido bajo el procedimiento de trocado melódico. Se trata de una melodía sencilla, en su mayoría por grado conjunto, dividida en dos pequeños giros melódicos que se van intercalando en forma permanente durante toda la canción. Al repetirse constantemente y por estar debajo de la melodía del canon, el mencionado ostinato funciona como base de toda la pieza. En cuanto al canon podemos advertir también una línea melódica por grado conjunto, fácil de recordar para ser cantada. Al estar pensado para cuatro partes da un total de 6 voces sonando simultáneamente, pero haciendo la reducción de las líneas melódicas obtendremos mayormente tres o cuatro voces.

A través del análisis de estas músicas polifónicas, podríamos sintetizar que las prácticas musicales del ámbito popular desarrollaron la polifonía a varias voces, elaboraron técnicas de conducción de voces que funcionaron como articuladores formales y asimilaron distintos tipos de consonancias. Al anteceder su práctica a la invención de la escritura, podríamos afirmar que el desarrollo de la notación se nutrió de esos elementos y los intentó sistematizar en tratados y prácticas regladas dentro del ámbito eclesiástico; en definitiva, comprendiendo esta cronología alternativa de la música polifónica, podremos aportar a la problematización de la linealidad evolucionista mencionada al comienzo del capítulo, que constituye parte del sentido común sobre la historia de la música.

Narrativa polifónica y construcción de una historiografía hegemónica

Partiendo de la hipótesis que, en gran medida, los juicios de valor sociales, institucionales e individuales surgen de algunos supuestos naturalizados sobre la cultura, la música y el rol de los artistas; y entendiendo que, en el proceso de construir la “cultura occidental”, la polifonía sirvió para representar dos rasgos considerados como positivos en el “mundo civilizado”: el carácter reglado de la técnica polifónica y la individualización del hacer musical, en la imagen del compositor. Era de esperar, que ante la necesidad de ampliar el objeto de estudio de la historia de la música a aquellos repertorios, actores y geografías escin-

dados de ese paradigma, surgieran problemáticas asociadas a los grandes conceptos que han sostenido el relato hegemónico.

¿Qué debería cambiar en nosotros a partir de comprender que la polifonía, y la armonía, siempre estuvieron ahí, en todos lados, en todas las épocas, en todos los pueblos?

La música fue una de las herramientas de la conquista, una forma de imponer una concepción de tiempo y de orden que no son y nunca fueron “naturales”, sino una construcción simbólica de largo aliento.

Para cumplir con la función de «humanar» a los indios, los pueblos en los que estaban congregados debían ser urbanos, o sea civilizados. Las distintas modalidades de orden de las que carecían «en su gentilidad» debían estar incorporadas a la vida y al espacio urbano. Las prácticas musicales, extraordinariamente importantes en estos centros según los cronistas, contribuían poderosamente a construir ese orden. Lejos de ser un mero auxilio para la evangelización, eran potentes instrumentos para definir la noción de lo urbano. Las tradiciones pitagórica y platónica (la música como orden perfecto y la música como medio para formar al hombre) confluían en las mentes de los doctrieros (Waisman, 2005, p. 3).

Como latinoamericanas y latinoamericanos, como músicos y docentes, tenemos la responsabilidad de conocer las tradiciones que entran en conflicto en el, todavía vigente, proceso de conquista. La cultura occidental es parte de nuestro ADN simbólico, como también lo son el canto grupal africano, las métricas complejas de la música de los indígenas americanos y todos los productos de este proceso conflictivo.

Tal vez, en el estudio de los repertorios previos al establecimiento del canon, y por lo tanto previos a la cristalización del lenguaje armónico-tonal, se encuentren respuestas de cuánto de lo establecido en el relato historiográfico hegemónico es una mera construcción disciplinaria y cuánto es una aproximación a la realidad social. Es nuestra oportunidad para poder generar nuestros propios paradigmas para el estudio de las músicas que nos ocupan y, de una vez por todas, revisar ese pasado que nos hicieron desear y no nos permitió contemplar las características identitarias de las producciones musicales de nuestro entorno.

Referencias

- Anónimo [s.IX] *Musica enchiriadis*. Hans Schmid, ed., “Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis”, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Cap XIII
- Boecio [c.480-524] (2009). *Sobre el fundamento de la música*. Madrid. Editorial Gredos

- Bukofzer, M. (1940). Popular Polyphony in the Middle Ages. *The Musical Quarterly*, 26(1), 31-49.
- de Sevilla, I. [627-630](2004). "Etimologías. Biblioteca de autores cristianos. Madrid.
- Grout, D (1980). *Historia de la Música occidental*, Vol 1. Madrid. Alianza.
- MS 978 Harley [s.XIII] en The British Library, f. 11v. Recuperado de http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_978_f002r
- Raynor, H (1986). *Una Historia social de la Música*. Madrid. Siglo XXI.
- Reese, G (1989) *La música en la Edad Media*. Madrid. Alianza.
- Taruskin, R (2005). *The Oxford history of western music; Volume 1: The earliest notations to the sixteenth century*, Oxford University Press.
- Treitler, L. (1991). The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past. *Journal of the Royal Musical Association*, 116(2), 280-298.
- Waisman, L (2005). La música en la definición de lo urbano: los pueblos de indios americanos. En Bombi, A y otros (Ed.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*.(159-175) Valencia. PUV.

CAPÍTULO 4

Saber trobar: estratificación en los inicios de la música occidental

Martín Eckmeyer

*Non sap chantar qui son non di
Ni vers trobar qui mots non fa
Ni conois de rima eos va
Si razo non enten en sí.⁵³*

Jaufré Rudel, trovador del siglo XII. NON SAP CHANTAR

Introducción

Como sabemos, los estereotipos e imágenes colectivas acerca de la música en la Edad Media suelen configurar la noción de que la producción musical ocurre *únicamente* en el ámbito eclesiástico (ya sea por imposición, superioridad de medios culturales, entre otros). Cuando esta posición rígida es puesta en entredicho, surge un segundo repertorio, menos fuerte pero que funciona muy bien como contrapeso del anterior: se trata de la música cortesana, y fundamentalmente la música de la aristocracia feudal. Por fuera de esto, como si se tratara de mirar sobre las murallas de los castillos nobiliarios, campea el silencio y la ausencia. Habrá que esperar casi mil años para tener noticia de otra cosa que no sea el sonido de las cortes y las Iglesias.

El esquema histórico general que resulta de estos estereotipos informa, en consecuencia, una noción implícita según la cual la música “cultura” o “académica” o “de tradición escrita” *precede* y *orienta* a la música popular. Esto ha sido generalmente aceptado por teóricos y musicólogos hasta no hace mucho:

El Pueblo no ‘inventa’ nada en sus canciones, sino que se limita a recoger, asimilar, transformar y conservar ciertos elementos de la música culta, cuyo contacto experimenta muchas veces a través de largos siglos (Mayer-Serra, 1985, p. 67).

⁵³ “No sabe cantar quien no dice la tonada, ni trovar versos quien no compone palabras, y ni sabe qué cosa sea la rima si él mismo no entiende el sentido”, original en provençal [traducción del autor]

Sin darnos cuenta -¿o sí?- aceptamos con total naturalidad que el sector hegemónico o dominante de la población, el que además detenta el poder sobre los medios de producción, tiene el monopolio de la creación artística, de la innovación, porque “es el único que tiene acceso a los conocimientos teóricos y técnicos” (Lengwinat, 2006, p. 25). Como señalaba el legendario musicólogo argentino Carlos Vega “es decisivo aquí reconocer y admitir como un fenómeno de hecho, que el *inferior* imita al *superior*” (Vega, 1944, p. 33). Términos que podemos encontrar en autores de menor renombre pero mucho más actuales: “el esclavo ... imitaba la música de su patrón, ... Copió el estilo de la música de su dueño, ... Copió la sonoridad de la música del dueño” (Guerrero en Lengwinat, 2006, p. 26).

Este tipo de ideas responden al marco del difusionismo antropológico, de mucho auge a principios del siglo XX, pero que ya ha sido muy refutado en los ámbitos académicos. Sin embargo vemos que ha logrado instalarse muy fuertemente en las concepciones sobre la música popular y el folklore que circulan no solo en libros actuales sino también en los imaginarios sociales. En ocasiones adquieren posiciones paternalistas (Grignon y Passeron, 1992), que persiguen una revalorización del arte popular, pero que terminan, voluntariamente o no, identificándolo con un carácter irremediablemente marginal. Lo cual supuestamente redundó en un refugio rural y anónimo en el cual se preservaron las expresiones del pueblo. De allí su condición tradicional y pretérita, folklórica.

El arte rural es un fenómeno histórico [...] un principio consagrado, tradicional e inflexible [La cultura popular] se muestra en su arte también más conservadora, tradicional y convencional que un grupo cultural más elevado (Hauser en Zátanyi, 2011, p. 22).

Lo cual lleva a pensar que el arte popular, como “resistencia anónima”, además de campesino es “esencialmente reaccionario” (Zátanyi, 2011, p. 24). Asunción que nos dará como resultado una “realidad paradójica” de las producciones de las clases subalternas: son por un lado altamente conservadoras, pero sirven en cada etapa histórica como manifestación de ruptura y cuestionamiento a los poderes establecidos: las rebeliones campesinas de la Baja Edad Media tuvieron sus canciones; la lucha de los poderes seculares en el Renacimiento se aprovecharon de los cantos populares para cohesionar las poblaciones de las ciudades burguesas; la reforma protestante pudo abrirse paso a través de la actualización de canciones populares que le garantizaron difusión entre la población analfabeta; la *marsellesa* es una recreación de una canción callejera de buhoneros; la identidad nacional en las luchas contra el imperio napoleónico se manifestaron en base al arte popular. Y ni hablar de la relación entre música y luchas por derechos sociales, políticos, étnicos y sexuales a lo largo del siglo XX ¡Qué difícil es ser conservador y revolucionario al mismo tiempo, si asumimos los términos del paternalismo estético sobre el arte popular!

La tradición es un elemento vital de la cultura; pero tiene poco que ver con la mera persistencia de formas antiguas. Tiene mucho más que ver con la forma

en que se han vinculado o articulado los elementos unos con otros. Estas combinaciones en una cultura nacional-popular no tienen una posición fija o inscrita y, ciertamente, ningún significado al que arrastre, por decirlo así, la corriente de la tradición histórica, sin sufrir ningún cambio. [...] Las tradiciones no son fijas para siempre: ciertamente no lo son en ninguna posición universal en relación con una sola clase [...] Esto es el terreno de la cultura nacional-popular y la tradición como campo de batalla (Hall, 1984, p. 9).

Por otro lado otorgar a la cultura popular un carácter intrínsecamente conservador genera una parcialidad que excluye toda mención histórica a la música y el arte popular urbano. No queremos negar aquí que estos hayan sido perseguidos, estigmatizados y expulsados en múltiples ocasiones de la historia. Lo fueron y lo son. Y en ocasiones por medio de gran violencia y crueldad. Pero justamente, la dedicación en silenciarlos y perseguirlos por parte de los sectores dominantes urbanos a lo largo de la historia, hacen de su presencia en todos los ámbitos de la sociedad occidental una realidad *constante*. No hay momento histórico sin arte popular urbano, ni siquiera en la Edad Media predominantemente rural. De hecho, podemos pensar que la música popular en los inicios de occidente aparece, justamente, en la aldea, el precario núcleo social que interrumpe el océano bucólico de los cultivos.

Vega derivaba de sus nociones todo una teoría según la cual existían “analogías estilísticas entre las melodías de los trovadores y los diversos cancioneros folklóricos americanos” (Vega, 1977b, p. 22). Si bien esto ha sido puesto en entredicho en algunas oportunidades, es un tema recurrente⁵⁴ que ha concitado que numerosos investigadores se aboquen al tema. Lo cual, como vimos, se entronca con su teoría del arte popular como retardo del arte culto, que el autor expresa con toda contundencia:

La creencia en una marcha paralela de lo “popular” y lo “culto”, merece abandono...Ya sabemos que en el ambiente popular hay supervivencias entre muchas otras cosas. Todas fueron alguna vez superiores... Llegué a la conclusión de que las clases populares imitan a las clases superiores ... En términos generales, pues, podemos decir que los bienes hoy folklóricos, son, en gran parte, los mismos que ayer abandonaron las clases ilustradas (Vega, 1944, p. 31).

Sin embargo la relación entre lo culto y lo popular puede pensarse en términos de reciprocidad o retroalimentación, y eso es lo que hace Marta Zátanyi en su ensayo “Juglares y Trovadores”. La autora ya había definido a ambos personajes en un texto anterior

El juglar es la figura que sabe sobre el gusto y la necesidad de la gente común y quien, al mismo tiempo, lleva noticias de un pueblo a otro, de una ciudad a otra; sin su actividad, sin sus relatos, la parte alta de la sociedad no se hubiera enterado de la vida cotidiana y de la mirada de la clase baja. [...] Cercano al caballero, el trovador busca los grandes ideales, lleva la palabra culta y elevada a su

⁵⁴ Ver por ejemplo Plesch (2013)

público [...] El trovador se dirige, pues, a la parte hegemónica de la sociedad aristocrática y, mientras lo hace, glorificando sus valores y sus amores. El juglar se ubica en el segmento opuesto (Zátonyi, 2007, p. 31).

Según la autora “existe una necesidad recíproca y una oferta mutua entre los dos” (Zátonyi, 2011, p. 29). Una suerte de relación dialéctica mediante la cual el trovador establece la doxa, la convención, el archivo, y el juglar se pronuncia de manera provocativa, como colisión, en contra de ese sentido estético establecido. En este nuevo marco es el juglar, el artista popular, quién posee la propiedad de la invención, atravesando las convenciones, inventando. Relación que aparece en la transgresión que su propia figura impone con su nomadismo al estatismo de la sociedad medieval, lo cual hace que su propio modo de vida sea en sí una invención. “El juglar carece de empleo fijo; se desplaza para proponer sus servicios a domicilio. El “es” la música y el espectáculo del cuerpo. Él la crea, la porta y organiza, él solo, toda su circulación en la sociedad” (Attali, 2011, p. 27).

De todas maneras subyace la pregunta acerca de lo originario y pareciera que solo cambia la actitud de los sectores populares: en lugar de imitar lo establecido de forma desfasada, arremeten ahora contra la doxa, creativamente. Sigue el pueblo estando a la saga de los sectores hegemónicos y pareciera no ser capaz de generar cultura. Ésta es emancipación privativa de las clases dominantes y sólo resta al pueblo posicionarse frente a ella mediante la imitación o la transgresión. Debate que no sólo subyace a la música misma sino a su historiografía. En el siguiente fragmento podemos ver el entredicho entre los musicólogos Norbert Dufourcq y Radamés Giro, traductor al español de su obra para la edición cubana de la editorial Pueblo y Educación

Paralela al canto monódico de la Iglesia existió una música profana. Varía de forma y de fondo según se dirija al pueblo o a los grandes señores. Pero el origen de una y de otra parece ser el mismo: abrevaron del canto gregoriano ... El canto popular surgió de la Iglesia. [Todo lo contrario. La canción popular tuvo sus raíces en el pueblo mismo y muchas de sus modalidades se incorporaron luego al repertorio litúrgico (N. de T.)] (Dufourcq, 1963, p. 29).

Tomando como referencia esta última opinión, y sin entrar en el debate de si la música eclesiástica tomó o no como materia prima el repertorio de los músicos populares, podemos entender la relación entre juglares y trovadores en términos de apropiación por parte de los segundos de buena parte de la cultura popular que expresaran los primeros (Lengwinat, 2006, p. 34). Con lo cual el esquema puede invertirse completamente. Analizaremos entonces la relación entre la música de los juglares y la de los trovadores con la intención de, más que afirmar la “marcha paralela” de ambos espacios sociales de producción musical, proponer una justificación de esta última perspectiva: la música popular *antecede* a la música culta; y ésta se forma a partir del rechazo explícito a la anterior, lo cual implica una *apropiación* de algunas de

sus cualidades y su posterior *estilización*, con el fin de ocultar su procedencia popular y posibilitar una *representación social* de clase a través de lo sonoro.

El Pathos de la distancia

*Decidme por qué apreciáis tanto lo que a todos es común,
pues de este modo todos seríamos iguales*

Raimbaut d'Aurenga

En 1170 está fechado un duelo poético entre dos trovadores. Esta práctica, muy habitual, se denominaba *tensó*, y si bien todavía no hay acuerdo en si los trovadores eran realmente quienes actuaban sus poemas o no, es una muestra de una tradición muy temprana que además de involucrar el nombre del adversario entre los versos que se componían, solía presentar opiniones muy contundentes sobre el arte de la poesía y la música. Los adversarios en este caso son Raimbaut d'Aurenga y Giraut de Bornelh. El primero era apodado *linh'aure*, que algunos entienden como "linaje de oro". Si se traduce su nombre del occitano antiguo al francés se lee *Raimbaut d'Orange*, lo cual nos conduce a una filiación muy aristocrática que le otorga sentido a su apodo. Justamente por doble herencia del padre y de la madre Raimbaut era el señor de los territorios provenzales de Orange y Aumelas. Un miembro paradigmático de la aristocracia feudal terrateniente. Y de lo que representaba ser un trovador.⁵⁵

Giraut de Bornelh en cambio había nacido de una familia humilde y representa la excepcionalidad del mundo poético musical (y también general) que significaba un ascenso de clase en la Edad Media. Por medio de su destreza en el arte trovadoresco, particularmente en hacer los versos (¿y la música?) más accesibles para el auditorio⁵⁶, Giraut fue aceptado en los círculos caballerescos (Taruskin, 2010, p. 155). Tal fue su fama que mucho tiempo después su memoria continuaba vigente, siendo mencionado por Dante y por Petrarca, quien lo recordó como "maestro de los trovadores". Pero veamos qué se decían estos dos adversarios (que representan también dos situaciones sociales diferentes) en aquel famoso *tensó*:

Raimbaut d'Aurenga: Giraut de Bornelh, me gusta saber, ahora, por qué vais criticando el trobar *clus*⁵⁷ y con qué criterio. Decidme si apreciáis tanto lo que a todos es común, pues de este modo todos serán iguales.

⁵⁵ Podemos ver el carácter eminentemente aristocrático por el origen de los trovadores: "reyes y nobles de los grandes linajes, príncipes, duques, condes (Guillermo de Poitiers, Alfonso II de Aragón, Dalfin d'Alvernha, Ricardo Corazón de León), señores y barones vasallos de los precedentes (Gui d'Ussel, Bertran de Born, Raimbaut de Aurenga), pequeña nobleza urbana o terrateniente, caballeros pobres (Raimon de Miraval), pequeña burguesía (Peire Vidal) o incluso obispos (Folquet de Marsella), clérigos, músicos ambulantes (Gaucelm Faidit) y trovadoras (la condesa de Dia)" (Cullin, 2005, p. 116).

⁵⁶ Este tipo de arte se denomina *trobar clar* en alusión a la claridad en la composición de los versos.

⁵⁷ El *trobar clus* es el opuesto al trobar clar. Es decir un estilo "hermético y afiligranado" (Riquer y Codech, 2013, p. 124) y evidentemente por lo que dice Raimbaut, no apto para cualquiera. Ver Taruskin (2010, p. 159).

Giraut de Bornelh: Señor Linhaure, no me quejo si cada cual trova a su gusto; pero juzgo por mí mismo que es más estimado y apreciado el canto si alguien lo hace ligero y humilde, y vos no me lo toméis a mal.

R. A.: [mi trovar] Por los necios nunca será alabado porque no distinguen, ni falta que les hace, lo que es más precioso y más vale.

G. B.: ¿Por qué trováis si no os place que en seguida lo sepan tal y cual? Porque el canto no aporta otra remuneración.

R. A.: no me preocupa si se divulga tanto, pues nunca lo muy vulgar fue cosa digna. Por eso se aprecia más el oro que la sal, y con el canto ocurre lo mismo.⁵⁸

¿Quiénes son estos señores que están tan preocupados por la recepción de su poesía y música? ¿Cuál es la actitud estética que los lleva a debatir sobre el valor de lo accesible o lo complicado? Podemos tomar a estos dos personajes como paradigmáticos de posiciones contrastantes vinculadas a los sectores con que se relacionan y su actitud hacia el origen de clase que cada uno porta. Como señala Arnold Hauser (1962) los trovadores son la expresión de un movimiento de clase ascendente dentro de la propia nobleza que irrumpe en un momento en que los nuevos nobles, por descendencia o por acceso a la condición de la caballería, llegan tarde al reparto de las tierras. En esto coincide Norbert Elías:

Los excluidos de la otra clase, de la clase guerrera o, dicho más vulgarmente, los «segundones», aquéllos cuya herencia es demasiado pequeña, ya con relación a sus aspiraciones, ya para poder alimentarse, esto es, los «desposeídos» entre los caballeros (Elías, 2012, p. 289).

Esta estratificación de las cortes ocurre en simultáneo con la revitalización y el auge del comercio y el crecimiento de las ciudades. Las grandes cortes se benefician de la monetarización pues allí vuelcan el excedente de producción de sus feudos y los impuestos que recaudan. Las cortes pequeñas, de donde provienen la mayoría de los trovadores nobles, no participan de esto y se empobrecen (Elías, 2012, p. 312). Estos intentan entonces ingresar a las grandes cortes y asegurarse el sustento como cortesanos, es decir, como trovadores, a través de prebendas o una renta que les permita mantener su condición. Lo mismo, aunque en sentido contrario, ocurre con los músicos del pueblo “ascendidos” de juglares a trovadores, como el caso de Bornelh.

Hay tres tipos de vidas caballerescas que se contraponen en los siglos XI y XII, con formas intermedias. En primer lugar contamos con los caballeros menores, señores de algunas posesiones no muy amplias; en segundo lugar son los caba-

⁵⁸ Fragmentos de la traducción del occitano publicado en Riquer y Codech (2013).

llos más poderosos y más ricos, en cantidad escasa en comparación con los primeros y, finalmente, los caballeros sin posesiones o que disponen de muy poca tierra, que se encuentran al servicio y bajo la dependencia de los caballeros más importantes. Los trovadores caballerescos y nobles proceden principalmente, aunque no exclusivamente, de este tercer grupo [...] En esta clase hay muchos que se dan por contentos cuando [...] encuentran alguna forma de acomodo, vestimenta y manutención. Y a veces, en casos muy extraordinarios y por una gracia especial de algún gran señor, reciben un trozo de tierra, un feudo. (Elías, 2012, p. 313-320).

Tenemos entonces un nutrido grupo de nuevos o viejos aristócratas pobres, que justamente no poseen aquello que significa poder y riqueza en el mundo feudal: la posesión de la tierra. Además muchos son guerreros, ennoblecidos a partir de hazañas que hacia el siglo XII ya no son necesarias, como la protección frente a las invasiones nórdicas o musulmanas. Por lo tanto en un tiempo de paz y prosperidad, tenemos a todos estos bravos caballeros que no pueden pelear ni aprovecharse de la abundancia de los campos. Por un lado el ocio, tanto de la vieja nobleza terrateniente como de estos recién llegados al mundo de la corte, va a exigir un arte más elaborado. Pero existe también otra fuente que impulsará al canto de los trovadores, y que se relaciona con esta pequeña caballería desposeída, difícilmente discernible del artesanado y otros sectores populares ¿Cómo hacer notoria la diferencia de clase en ausencia de proezas y riquezas? ¿De qué modo volver explícitas esas diferencias para que principalmente la vieja nobleza las perciba? En definitiva ¿cómo articular una expresión sonora de la distancia social? He ahí un móvil para la multiplicación de los trovadores en Occitania, territorio que a los elementos anteriores debemos sumar la particularidad del reparto de las herencias entre todos los herederos, razón por la cual éstos se empobrecían sucesivamente sin remedio (Cullin, 2005).

Pero antes de hacer notoria la diferencia los trovadores debían hacer algo más. Como estamos verdaderamente en los inicios de la estratificación musical de occidente, esta caballería cortesana necesita crear las variables y los valores en base a los cuales se evaluarán a posteriori las posiciones culturales y sociales. Para comprender esta autopercepción de clase y la búsqueda de poner en canciones sus intereses, hacer audible el orden cortesano (Attali, 2011, p. 73), nos resultará útil acudir a Nietzsche y su descripción de la caballería medieval o, en sus palabras, la *bestia rubia*:

«¿En qué condiciones se inventó el hombre esos juicios de valor que son las palabras bueno y malvado? ¿Y qué valor tienen ellos mismos?»... Nietzsche no demora en decir quiénes son los creadores de valores, los creadores de lo bueno. Los creadores de «lo bueno» son «los buenos». «Los buenos» son un tipo de hombre. Un tipo de hombre capaz de crear valores desde sí, a partir de sí. «Antes bien, fueron "los buenos" mismos, es decir, los nobles, los poderosos, los hombres de posición superior y elevados sentimientos quienes se sintieron y se valoraron a sí mismos y a

su obrar como buenos; o sea, como algo de primer rango, en contraposición a todo lo bajo, abyecto, vulgar y plebeyo.» (Feinmann, 2010, p. 210)

Crear los valores para posicionarse en el lugar adecuado de la escala. Esa es la operación de la nobleza empobrecida de los trovadores que se manifiesta a partir de una magnitud: “Partiendo de ese pathos de la distancia es como se arrogaron el derecho de crear valores, de acuñar nombres de valores” (Nietzsche, 2001, p. 37). Ese *Pathos* es una condición cuasi fisiológica, un arrebató de repudio frente a aquello hacia lo que se pretende establecer una distancia y consecuentemente adquirir *distinción* de la posición social (Bourdieu, 2002). Una verdadera patología que conmueve y aterra con la sola posibilidad de que lo que se ha logrado desaparezca en la confusión de clase social.

El *pathos* de la nobleza y de la distancia [es] el duradero y dominante sentimiento total y radical de una especie superior dominadora en su relación con una especie inferior, con un «abajo» -éste es el origen de la antítesis «bueno» y «malo» [...] El aristócrata tiene el sentimiento íntimo de que él mismo determina los valores morales (...) Lo que me es perjudicial, es perjudicial en sí mismo” (Nietzsche, 2001, p. 38).

En este contexto debemos apreciar la verdadera dimensión de ese rechazo a que “todos sean iguales” del que habla Raimbaut en el tensó. Esta sí es una actitud conservadora y reaccionaria y, como se comprueba, en nada vinculada con el arte popular. Los trovadores dan nombre a las cosas, “imprimen a cada cosa y a cada acontecimiento el sello de un sonido y con esto se lo apropian” (Nietzsche, 2001, p. 38). Sonido que no por casualidad es cantado. Y en esa operación, se las apropian. ¿Qué es lo que se apropian los trovadores? Además de las palabras y su sentido, se apropian de la música popular, que ya existe, para depurarla, recontextualizarla y servirse de ella como de un material. Y de los músicos populares también, a quienes *domesticar* (Raynor, 1986, p. 53) y recluyen en la corte, despojándolos de su condición nómada.

La canción cortesana se convierte entonces en atributo y escala de valores a partir de la cual establecer jerarquías que señalen con claridad la condición de los poderosos. Esa es la razón por la cual las grandes cortes desarrollaron la poesía y el canto trovadoresco (Cullin, 2005, p. 113). De ello se beneficiaron por una parte los grandes señores, añadiendo esplendor a sus cortes; los mismos trovadores, reteniendo su condición y asegurando su sustento; y también los músicos provenientes de sectores subalternos, a través del servicio que prestaban a los trovadores. A éstos últimos se los llamará *ministriles* en alusión a *ministeriales*, es decir, quienes son siervos especializados ya que dominan un oficio. Todo trovador tiene su ministril compañero, que en verdad es un ex-juglar. Ese es el lugar del que parte el mensaje de Bornelh, representante de esa otra vertiente, la nueva caballería, que busca a toda costa insertarse en el mundo de la corte. No obstante su apología por un lenguaje más “abierto” no debe confundirnos. Pues los ministriles y trovadores “ascendidos” tampoco pretenden la igualdad de

clases. Muy por el contrario, abogan por un lenguaje claro que exprese, sin lugar a dudas, el *pathos* de la aristocracia al que ellos ya pertenecen.

Aplicado a otro momento histórico, Edward E. Thompson nos recuerda este vínculo estrecho entre la generación de la distinción y la distancia social, y el origen de los términos para valorar la magnitud de la distancia y la relación entre aquellos que se ubican en los extremos de la escala:

tanto «gentlemen» como «los pobres» son «expresiones acuñadas por la *gentry*»⁵⁹ y ambas llevan una carga normativa que los historiadores pueden adaptar sin espíritu crítico. Nos dicen (por ejemplo) que «el honor, la dignidad, la integridad, la consideración, la cortesía y la caballerosidad eran virtudes esenciales para el carácter de un gentleman, y todas ellas se derivaban en parte de la naturaleza de la vida rural» [...] En cuanto a «los pobres», esta expresión totalmente indiscriminada lleva consigo la sugerencia de que el grueso de la población trabajadora merecía la condescendencia de la *gentry* y quizá su caridad (Thompson, 2000, p. 30).

También Marta Zátanyi relaciona con la dialéctica de juglares y trovadores términos mucho más actuales sobre la estratificación socio cultural

En los últimos años emergen dos palabras, aunque siempre en textos profesionales [...] *mainstream* y *lowbrow*. La primera, *mainstream*, alude a la cultura principal, legitimada, paradigmática e incorporada ya en el discurso del poder, o si se quiere, en el canto del trovador. La otra, *lowbrow*, refiere a las expresiones que surgen de campos de expresión que hasta ahora no se han considerado arte [...] como el canto del juglar. A pesar de que la palabra tiene un connotado peyorativo sabemos que el arte docto, culto y elegido por el gusto dominante necesita de estas expresiones y renovaciones, ahora y en el futuro, así como siempre contó en el pasado con su aporte, su energía, su fuerza (Zátanyi, 2011, p. 41).

El *pathos* de la distancia provoca la articulación simbólica bajo la forma de magnitud de la distinción, de la diferencia entre lo que, en un momento dado, cuenta como actividad cultural o atributo de élite y aquello que no cuenta como tal. Esto último es tal vez lo más importante a dejar en claro (Hall, 1984, p. 7). Las categorías de lo “bueno” y lo “malo”, de lo “bello” y lo “desagradable”, de lo “civilizado” y lo “bárbaro” permanecen a lo largo de la historia cultural de occidente, más allá que el repertorio de atributos específicos se modifiquen de acuerdo a los patrones de gusto y las necesidades específicas de cada época. Pero todas las instituciones de la cultura de élite trabajarán permanentemente para sostener esa diferencia. La corte medieval -y en menor medida el monasterio- es una primera inscripción histórica de estas instituciones. Así debemos comprenderla, como una red institucional de intercambios y de distribución para “la

⁵⁹ Según el Oxford English Dictionary este término designa a “personas de buena posición social, específicamente la clase justo por debajo de la alta nobleza”. El diccionario de la Universidad de Granada, España, define al término como “pequeña nobleza, la.” Es difícil pensar en mejores definiciones sobre el estatus social de los trovadores.

difusión de la lírica cortés. El mundo feudal cristaliza en torno a los centros de poder [...] La cortesía es un valor que une a estas cortes distintas bajo un mismo ideal” (Cullin, 2005, p. 115)

El proscrito, el sirviente y el elegido

la música del pueblo, continuó desempeñando las funciones-de-vida y creando constantemente gran abundancia de material vivo que rodeaba a los músicos de la corte por todas partes y en cuyas fuentes constantemente bebían para fomentar su propio arte.

Elie Siegmeyer, MÚSICA Y SOCIEDAD

Como los trovadores “dan nombre” a las cosas, entre ellas nombran al ministril y también al juglar. Pero no hay que pensar que todos ellos nacen simultáneamente en la Baja Edad Media (Zátonyi, 2011, p. 26). Los músicos populares y sus músicas ya existían, con multiplicidad de nombres que muestran la superposición de disciplinas que llevan a cabo y las tradiciones muy antiguas en las que se inscriben. En un artículo que se concentra en los performers profesionales anteriores al año 1100, podemos leer que

La temprana Edad Media dio muchos nombres a sus artistas: mimi, histriones (a menudo istriones), scenici, poetae, tragoedi, comoedi, comici, scurrae, jocularae, jocistae, jocularae, corauli, thymelici, musici, y cytharistae. Y debió haber unos cuantos nombres más (Ogilvy, 1963, p. 604).⁶⁰

Para tan extensa lista el texto se basa en fuentes directas, como los escritos de Casiodoro (s.VI), Gregorio de Tours (s.VI) San Isidoro de Sevilla (s.VII), y documentos oficiales de la Alta Edad Media, como los cánones emanados de los Concilios de Clovesho (s. VIII-IX), o una capitular de Carlomagno, la Admonitio generalis de 789. En estas últimas, por ejemplo, puede leerse que se prohíbe al clero dar cobijo y sustento a los *jocularae* (Ogilvy, 1963, p. 608).

También en las mismas partituras de canto eclesiástico encontramos representados a los músicos populares. Aparecen por ejemplo tocando sus instrumentos y danzando mientras hacen malabares en el folio 107v del *Tropaire-Prosaire à l'usage d'Auch*⁶¹, un manuscrito de fines del siglo X (ca. 990) -es decir por lo menos un siglo *antes* de los trovadores. El texto y neumas del folio corresponden a un Gloria, es decir, parte del ritual litúrgico de la misa y por lo tanto presumiblemente desvinculado musicalmente de las ilustraciones que lo acompañan.

También en las ilustraciones de una copia fechada a comienzos del siglo XI del tratado *De Universo* del intelectual alemán Rabano Mauro, encontramos una ilustración de estos músicos

⁶⁰ Early Middle Ages had plenty of names for their entertainers: *mimi*, *histriones* (often *istriones*), *scenici*, *poetae*, *tragoedi*, *comoedi*, *comici*, *scurrae*, *jocularae*, *jocistae*, *jocularae*, *corauli*, *thymelici*, *musici*, y *cytharistae*. There may even be a few others [traducción del autor]

⁶¹ Un facsímil del folio está disponible para su consulta en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432314k/f224.item>

populares junto a su descripción⁶². Este tratado se inspira en las *confesiones* de Isidoro de Sevilla a las que ya nos referimos. Y también el hecho de que Rabano fuese discípulo de Alcuino de York, el principal intelectual de la corte de Carlomagno y seguro colaborador de las capitulares, puede servirnos de vínculo con la lista de Ogilvy que referimos antes.

Las representaciones visuales son indudablemente de músicos que bailan a la vez que tocan. Sus posturas y contorsiones no presentan ambigüedad al respecto. Es dable suponer que además debían incentivar a danzar a quiénes los estuvieran observando y escuchando. Junto a esto narraban, hacían trucos de magia, acrobacias y domaban fieras. El músico popular medieval es un artista de variedades:

el juglar debía saber inventar, hacer versos, defenderse como espadachín; saber tocar bien el tambor, el címbalo y el *Bauernleier* (la zanfonía); saber arrojar manzanas al aire y atraparlas con la punta de un cuchillo; imitar los cantos de los pájaros, hacer trucos con cartas y saltar a través de aros; tocar la cítara y la mandolina, manejar la guitarra, pulsar el laúd de siete cuerdas, acompañar bien con el violín, hablar y cantar agradablemente [...] como un artista ambulante, para ganarse la vida, debía ser narrador, cantante, instrumentista, acróbata, malabarista y todo lo que pudiera realizar con convicción (Raynor, 1986, p. 58).

El juglar ambulante es el único personaje *libre* dentro del mundo medieval y por eso es condenado. Además y al contrario del grupo de los campesinos, estos músicos populares fueron "profesionales", es decir su sustento era la música y sus producciones fueron objeto de intercambio (Lengwinat, 2006). Justamente por esa condición que escapa a los estamentos medievales y al vínculo feudo-vasallático, el juglar es un proscrito y un perseguido, está fuera de la sociedad, confundido con los maleantes y salteadores de caminos (Attali, 2011, p. 26), con los cuales es muy probable que tuviese relación y hasta fuera uno de ellos. Cuando sobre el final de la Edad Media los músicos ambulantes busquen establecerse en las ciudades su principal preocupación al agremiarse será recuperar la honra de la profesión. Y lo conseguirán, a costa de domesticarse y servir a la burguesía en ascenso (Raynor, 1986, p. 59). Lo cual no impedirá que perpetúen su repertorio popular y lo hagan entonces urbano.

Un destino completamente diferente será el del ministril a partir de su entrada a las cortes feudales del siglo XII. Ganará en la seguridad del puesto fijo, en la posibilidad ahora de especializarse en la técnica musical y tener para sí un grado aceptable de respetabilidad. Ya no deberá vivir como proscrito, manejando sin dominarlos una gran diversidad de entretenimientos y acrobacias. Pero esto comportará también una grave pérdida: "Hasta entonces era un artesano libre, confundido con el pueblo y que trabajaba indiferentemente para las fiestas populares [...] Desde ahora tendrá que venderse por completo y en exclusiva a una clase social única" (Attali, 2011, p. 29). Y en esa "venta", en ese servicio en exclusividad, el ministril ofrecerá al trovador el arte musical popular como ofrenda, ya que serán los ministriles quienes canten y toquen las canciones trovadorescas

⁶² Una prevista de esta imagen puede encontrarse en <https://www.gettyimages.es/license/142454385>

¿Suministraban los cantantes aristocráticos normalmente la música para sus propios poemas? ¿Quiénes se la suministraban sino? [...] fueron ellos quienes introdujeron la voz «minstrel» como el término preciso para definir a un músico que era cantante y actor [...] que les «suministraba» música y les servía como ayudante para acompañar sus canciones. En las ilustraciones medievales, el trovador y el juglar aparecen juntos, y el segundo lleva una viella, primitivo instrumento semejante al violín que se hizo tan común [...] que en épocas posteriores «vielle» y «jongleur» se convirtieron en palabras intercambiables (Raynor, 1986, p. 59).

Las “escuelas de juglares”, verdaderos congresos que reunían a los ministriles de prácticamente toda Europa occidental, dan cuenta de la profesionalización de estos músicos, pero además de su rol como arregladores y musicalizadores. “A veces los juglares [ministriles] ayudaban a los trovadores” (Reese, 1989, p. 248). Es decir, es altamente probable que muchos trovadores hayan sido ante todo poetas, y los ministriles, ex-juglares, quienes hayan realizado la música y transformaran en canción esos versos. ¿Qué música serviría como punto de partida a los ministriles? Evidentemente la que ellos tradicionalmente dominaban con fluidez y había sido transmitida de forma oral durante cientos de años: la música popular. Pero esa música de la fiesta y el ritual popular del carnaval, la “segunda vida del pueblo” (Bajtín, 2005, p. 11) no podría, sin más, servir de banda sonora de los ideales cortesanos. Será necesario modificarla, ocultar su origen, domesticarla a ella también y permitir así que esos sonidos trastocados y mutilados expresen ese “punto de vista” de la aristocracia feudal.

Representación por estilización

pienso que hay una lucha continua y necesariamente irregular y desigual, por parte de la cultura dominante, cuyo propósito es desorganizar y reorganizar constantemente la cultura popular; encerrar y confinar sus definiciones y formas

Stuart Hall NOTAS SOBRE LA DESCONSTRUCCIÓN DE «LO POPULAR»

Será entonces en las cortes feudales de fecha tan tardía como el siglo XII, y a partir de su coyuntura socio política particular que ya mencionamos, cuando convertir al príncipe en alguien que brille por su cultura se vuelva una virtud primordial. En ese marco la música, tanto en su realidad práctica como en su encarnación estética, deberá dar cuenta de su magnificencia. Necesidad política en tiempos turbios y afirmación del poder, esta suntuosidad no persigue el prestigio del individuo como productor, sino que su eficacia es ante todo simbólica.

De las cortes condales del sur de Francia, en el siglo XII, a las cortes principescas o episcopales del siglo XIV, la música desempeña un papel capital en la or-

ganización social de la sociedad medieval. La música, expresión del ideal cortés, y luego su figuración, se transforma de un arte de diversión en un *arte de representación*, verdadera encarnación del poder y las virtudes del mecenas [...] el trovador expresa de manera consensual en la cansó los valores unificadores de la cortesía: medida, sabiduría, refinamiento, códigos de valores y de honor, servicio de amor y perfección moral (Cullin, 2005, p. 113-116).

Estos valores de los que habla Cullin son los perfectos opuestos de lo que Bajtín propone en relación con la fiesta popular medieval y “la cultura específica de la plaza pública”. Los ritos y cultos cómicos, como la fiesta del asno y de los bobos; las procesiones de enanos, gigantes, bestias y monstruos; las parodias de bufones y tontos al ceremonial “serio”; los juegos en torno a la celebración de placeres y excesos; y las blasfemias o sátiras plagadas de lenguaje vulgar, como insultos, juramentos, refranes y lemas populares.

El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época [...] Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo (Bajtín, 2005, p. 10).

El proceso que va de la cultura de la risa popular al ceremonial serio y específicamente representativo de los valores cortesanos, es paralelo a la domesticación de los juglares, al paso del músico vagabundo al sirviente cortés. La modificación en la sonoridad musical que esto requiere puede inferirse de algunas músicas paradigmáticas de las sucesivas etapas de este proceso. Todas ellas son prácticas que se han transcrito y anotado bastante tiempo después de su praxis viva -en ocasiones varios siglos después. Además, la notación con la cual se registraron posee muy poca información: sólo muestran las alturas, sin indicaciones acerca del ritmo o el acompañamiento, entre otros factores esenciales. Por estas razones nos basaremos para nuestro análisis en las propuestas interpretativas que de estos manuscritos han sido realizadas por diversos músicos de gran reconocimiento mundial, especializados en el repertorio e históricamente informados.

Primer caso: *A l'entrada del tens clar*, Canción-Danza anónima, anotada en el siglo XIII:

Como suele suceder con estas músicas anónimas, hay bastante polémica en torno a poder adscribir esta canción medieval con algún espacio social específico y sus significaciones. En

principio podemos citar dos teorías contrapuestas: por un lado se relaciona esta música con el arte itinerante de los juglares, transmitido oralmente y siempre en transformación dinámica, que en este caso estaría relacionado además con la supervivencia en los rituales y fiestas de mayo de creencias paganas precristianas. En ese contexto las canciones y danzas de este tipo estarían vinculadas con la diversión, el baile y fundamentalmente con el amor. Aunque aquí hay que hacer una aclaración, ya que este tipo de amor difiere del que será el tema por excelencia de los trovadores, el *fin amors* o amor cortés, especie de amor platónico asexual. Muy por el contrario, el amor de mayo, primaveral, promueve el contacto de los cuerpos y se demora en las connotaciones sexuales. Es un amor muy relacionado con una idea dinámica de la naturaleza, a quien se dedican las celebraciones sobre sus ciclos y fertilidad. Los temas de estas danzas “son siempre de carácter descriptivo e inspirados por temáticas populares [...] En esto difieren muy claramente con el repertorio cortesano, que es generalmente introspectivo y dedicado a los sentimientos” (Robert, 1999, p. 5)⁶³.

El texto de *A l'entrada del tens clar* presenta este contraste de forma explícita:

A l'entrada del tens clar, eya per joia recomençar, eya e per jelos irritar, eya vol la regina mostrar qu' e' es si amorosa.	<i>Al inicio de la primavera - ¡eya!</i> <i>Para renovar nuestra alegría - ¡eya!</i> <i>Y para irritar a todos los maridos celosos - ¡eya!</i> <i>¡Nuestra Reina desea mostrar que está llena de amor!</i>
A la vi, a la via, jelos, laissaz nos, laissaz nos ballar entre nos, entre nos	<i>¡Váyanse, váyanse, todos los celosos!</i> <i>Déjennos, sí déjennos</i> <i>Bailar juntos, juntos</i>
El' a fait per tot mandar, eya non sia jusqu'a la mar, eya piucela ni bachalar, eya que tuit non venguan dançar en la dansa joiosa	<i>Ella ha proclamado por todos lados - ¡eya!</i> <i>Hasta el borde del mar - ¡eya!</i> <i>Que cada soltero y cada doncella - ¡eya!</i> <i>¡Deben unirse y bailar con nosotros nuestro baile de alegría!</i>
A la vi, a la via, jelos...	<i>¡Váyanse, váyanse, todos los celosos!...</i>
Lo reis i ven d'autra part, eya per la dansa destorbar, eya que el es en cremetar, eya que om no li vólh' emblar la regin' aurilhoza	<i>El Rey viene desde otro lugar - ¡eya!</i> <i>Para intentar arruinar nuestro baile - ¡eya!</i> <i>Porque está muy asustado - ¡eya!</i> <i>¡De que alguien quiera arrebatarse su Reina de Abril!</i>
A la vi, a la via, jelos...	<i>¡Váyanse, váyanse, todos los celosos!...</i>

⁶³ They are all descriptive in character and inspired by popular (...) subjects. In this they differ very clearly from the courtly repertoire, which is generally introspective and devoted to the sentiments [traducción del autor]

Otra de las teorías sostiene que dentro del ambiente trovadoresco, y específicamente en torno al género de la *pastorella* (al cual esta canción no pertenece) se desarrolla un movimiento de burla o parodia de los sectores populares (Taruskin, 2010, p. 155), razón por la cual se copia parte del lenguaje, la música y las connotaciones propias a la cultura de los sectores populares. Aunque es muy difícil verificar esta hipótesis, y creyéramos que *A l'entrada del tens clar* es una creación de los trovadores por imitación de la tradición popular, aún así podríamos identificarla como parte de un proceso de estilización que será recurrente en la historia, siempre de parte de los sectores de poder más concentrados: ocurre en el manierismo de finales del siglo XVI, en los personajes cómicos de la ópera, en el decadentismo del siglo XIX (Hauser, 1974).

Para el análisis de esta canción-danza relevamos las siguientes versiones fonográficas, todas realizadas a partir del mismo manuscrito⁶⁴: 1) Perceval ([1996] 2008); 2) I Ciarlatani ([1996] 2008); 3) Studio der Frühen Musik ([1970] 1985a); 4) Micrologus (1999a); 5) Clemencic Consort ([1977] 1998); y 6) Martin Best Consort (1995).

Todas ellas comportan características muy similares en cuanto al ritmo: poseen un tempo rápido y muy ajustado al pulso, que varía entre 120 y 160. El esquema métrico es ternario y reproduciendo el patrón largo-corto, como un batir permanente. Estos factores son inconfundiblemente rasgos que evidencian el compromiso con la danza, que además debiera ser ágil. En cuanto al carácter, con excepción de los casos 2 (versión instrumental) y 3, todos los demás intentan otorgar una connotación festiva y cómica a la interpretación, a través de formas de emisión vocal nasales, que buscan representar los personajes del texto. En la mayoría de los casos hay numerosos instrumentos de acompañamiento, todos de la época, como rabeles, zanfonas, flautas de pico, laúd, salterios, arpa y multitud de instrumentos de percusión, básicamente tambores, panderos y crótalos, los cuales tienen muchísima presencia.

En conclusión, es una danza ágil y “sin aliento” (Wright, 1981, p. 135), estrófica (esquema del cual surgirá la balada o *ballata*)⁶⁵, muy probablemente vinculada con festividades populares colectivas en torno a las fiestas de mayo y la cultura de la risa de inspiración carnavalesca.

A l'en-tra-da del tens clar, E y a, Per joi-a re-com-en-çar, E y a,
E per je-los ir-ri-tar, E y a, Vol la re-gi-na mos-trar Qu'el es sí a-mo-ro-za

Refrain
A la vi, A la vi-a, Je-los Lais-saz-nos, Lais-saz-nos Bal-lar en-tre-nos, en-tre-nos.

A l'entrada del tens clar. Transcripción en notación moderna

⁶⁴ PC 418, París, Biblioteca Nacional fr 20, 050.

⁶⁵ De allí que Jacques Challey (1946) la considerara un *Ballette*

Segundo caso: Pastorela del ministril-trovador Marcabré,

L'autre jost'una sebissa

Si tomáramos como cierta la hipótesis de Taruskin, aquí nos encontraríamos en el caso opuesto, ya que se trata de un poema muy irónico hacia la aristocracia que satiriza el intento de un caballero de aprovecharse de la inocencia de una joven campesina. En el texto se contrasta la torpeza y falta de inteligencia del noble con la rapidez de reflejos y sentido de la moralidad de la muchacha. Reproducimos cuatro de las diez estrofas.

L'autrier jost' una sebissa
Trobei pastora mestissa,
De joi e de sen massissa,
Si cum filla de vilana,
Cap' e gonel' e pelissa
Vest e camiza treslissa
Sotlars e causas de lana.

*El otro día, entre unos arbustos,
encontré una pastora mestiza,
llena de alegría y entendimiento.
Como hija de villana,
capa y sayón forrado
vestía, y camisa de malla,
zapatos y medias de lana.*

Ves lieis vinc per la planissa.
Toza, fi-m ieu, res faitissa,
Dol ai car lo freitz vos fissa.
–Seigner, so-m dis la vilana,
Merce Dieu e ma noirissa,
Pauc m'o pretz si-l vens m'erissa,
Qu'alegreta sui e sana.

*Me acerqué por la planicie:
“Moza,” dije, “ser encantador,
me temo que paséis frío.”
“Señor,” dijo la villana,
“gracias a Dios y a mi nodriza,
poco me importa el viento,
pues soy chica sana y alegre.”*

Don, tot mon ling e mon aire
Vei revertir e retraire
Al vezoig et a l'aire,
Seigner, so-m dis la vilana!
Mas tals se fai cavalgaire
C'atrestal deuria faire
Los seis jorns de la setmana.

*“Señor, mi linaje y familia
se remontan, que yo sepa,
a la pala y al arado.”
“Señor,” me dijo la villana,
“pero algunos que se llaman caballeros
deberían hacer lo mismo
los seis días de la semana.”*

Don, hom coitatz de follatge
Jur' e pliu e promet gatge:
Si-m fariatz homenatge,
Seigner, so-m dis la vilana!
Mas ieu, per un pauc d'intratge,
Non vuoil ges mon piucellatge,
Camjar per nom de putana.

*“Señor, el hombre acuciado por la locura
jura, suplica y promete:
Así me haríais homenaje,
Señor,” ¡dice así la villana!
¡Pero yo, por semejante peaje,
no quiero cambiar mi doncellaz,
por el nombre de puta.”*

Marcabru (c.1150) fue un gascón nacido de cuna muy humilde. Se conoce muy poco de su vida. Por este motivo se cree que en sus inicios era un juglar. Una cosa bastante segura es que fue músico y poeta profesional, itinerante, y que luego pasó a trabajar en las cortes, del mismo modo que su contemporáneo Cercamon (Hoppin, 2000). Mediante estos datos es dable suponer que estamos en presencia de un ministril, uno de los *juglares domesticados* de Raynor, al servicio del poderoso trovador Guillermo X de Poitiers, hijo del famoso iniciador de la dinastía trovadoresca. Como los poemas de Marcabru se anotaron, en general se lo considera un trovador, pero no hay noticias de que recibiera tal condición o mucho menos que fuese nombrado caballero.

Para el análisis de este caso nos basaremos en las siguientes grabaciones fonográficas: 1) Gérard Zuchetto (S/F); 2) La reverdie (1991); 3) Micrologus (1999c). Si tomamos esta canción como paradigma de una segunda marca en nuestra escala de apropiación y estilización, algunos de los rasgos sonoros encontrados en estas interpretaciones son muy sugerentes:

En las tres versiones hay un aligeramiento de la textura muy notorio durante las estrofas, en marcado contraste con los interludios instrumentales. Esto pareciera indicar una voluntad de dejar espacio al texto que subordina así completamente a la música. En la versión 1 esto se da mediante el uso de notas pedales, criterio que seguramente procede de la consabida familiaridad entre los recursos de la música eclesiástica y la cortesana. En los otros dos casos se da a través de acordes plaqué o arpeggios en instrumentos de cuerda pulsada: laúd y salterio respectivamente. En los tres casos también es notoria la ausencia de percusión, salvo unas campanillas en 3. Esto parece estar en concordancia con el muy flexible tratamiento del ritmo, que tal vez sea lo más notorio como contraste entre esta pastorella y la danza-canción analizada anteriormente: por un lado la melodía -y también el acompañamiento instrumental- no se adaptan al pulso sino que fluctúan permanentemente en una especie de rubatto constante. De hecho la versión 1 directamente no presenta pulso discernible y se trata más bien de un parlato o recitar que pareciera estar construido en base a criterios retóricos y la concepción medieval de *rythmus* (Cullin, 2005). Esto es curioso ya que el manuscrito⁶⁶ es uno de los pocos que presenta una incipiente notación mensural (Haynes, 2001) que comporta la alternancia entre largas y breves, esquema similar al que sí aparece sonando en el caso analizado anteriormente. Otro aspecto que también sobresale es el marcado descenso del tempo: las dos versiones con pulso distinguible rondan cifras metronómicas entre 50 y 68. Todo esto hace muy notoria la ausencia de una conexión con lo corporal y la danza.

Estos elementos hacen que este caso presente ya rasgos muy distintivos de la canción cortesana, aún con su estructura estrófica. “Aunque algunas piezas cortesanas son similares a las danzables, esto solamente responde a que la naturaleza de su poesía hizo nece-

⁶⁶ París, Biblioteque Nationale f.fr.cs. 22543 (manuscrito R) Línea 1

sario que adoptaran esa forma. Este tipo de piezas [...] nunca tuvieron como fin el ser bailadas” (Robert, 1999, p. 5)⁶⁷.

The image shows two staves of musical notation in a modern transcription. The first staff contains the melody for the first line of the song, with notes on a five-line staff. Below the staff, the lyrics are written: "L'au - trier jost' u - na se - bis - sa". The second staff continues the melody, with notes on a five-line staff. Below the staff, the lyrics are written: "Tro - bei pas - to - ra mes - tis - sa".

Transcripción a notación moderna de la primera línea de *L'autre jost' una sebis sa*.

Tercer caso: *Can vei la lauzeta mover*, Cansó del trovador Bernart de Ventadorn

“Bernart de Ventadorn es generalmente considerado el mejor de los trovadores y uno de los más altos poetas amorosos de todos los tiempos” (Riquer, 1983, p. 346). Sirviente -¿ministril? ¿discípulo?- del vizconde trovador Ebles II de Ventadorn; trovador predilecto de Leonor de Aquitania, la “reina de los trovadores”, a quien siguió hasta que ella se convirtió en reina de Francia primero y de Inglaterra después; cortesano del conde y cruzado Raimon V de Toulouse. A pesar de haber sido el hijo de un sirviente de palacio y una panadera, Bernart de Ventadorn (c.1140-c.1190) sí consiguió transformarse en trovador, acceder al círculo íntimo de la caballería cortesana, hasta llegar al palacio de reyes y reinas.

La *cansó* de Bernart contiene un texto que es mucho más elaborado y metafórico que los vistos hasta ahora. El simbolismo y el grado de sutileza para referirse al cortejo de la amada lo hacen paradigmático del ideal del *fin amors*: la palidez y el enmudecimiento del enamorado, su resignación ante el desdén “de aquella de quien nunca obtendré ventaja”, el *robo* del corazón por parte de la enamorada. De todas formas esto no debe confundirnos en pensar que es un tipo poético hermético. Bernart es “partidario del *trobar leu*” (Riquer, 1985, p. 346) es decir lo contrario al *trobar clus*, lo cual lo convierte en el principal representante de la escuela idealista entre la segunda generación de trovadores (Falck y Haines, 2001). Transcribimos a continuación las estrofas 1, 2, 3 y 7 de *Can vei la lauzeta mover*⁶⁸.

Can vei la lauzeta mover

Cuando veo la alondra mover sus alas de

⁶⁷ Although some courtly pieces are very dance-like in character, this is merely because the nature of their poetry made it necessary to adopt that form [traducción del autor]

⁶⁸ París, Biblioteca Nacional f.fracs. 22543 (manuscrito R)

*de joi sas alas contra·l rai,
que s'oblid'e·s laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai,
ai! tan grans enveya m'en ve
de cui qu'eu vey a jauzion,
meravilhas ai, car desse
lo cor de dezirer no·m fon.*

*Ai, las! tan cuidava saber
d'amor, e tan petit en sai!
car eu d'amar no·m posc tener
celeis don ja pro non aurai.
Tout m'a mo cor, e tout m'a me,
e se mezeis'e tot lo mon;
e can se·m tolç, no·m laisset re
mas dezirer e cor volon.*

*Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or'en sai
que·m laisset en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai.
Miralhs, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissi·m perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon.*

*Pus ab midons no·m pot valer
precis ni merces ni·l dreihz qu'eu ai,
ni a leis no ven a plazer
qu'eu l'am, ja mais no·lh o dirai.
Aissi·m part de leis e·m recre;
mort m'a, e per mort li respon,
e vau m'en, pus ilh no·m rete,
chaitius, en issilh, no sai on.*

*alegría contra el rayo [del sol] y que se
desvanece y se deja caer por la dulzura
que le llega al corazón, ¡ay!, me entra
una envidia tan grande de cualquiera que
vea gozoso, [que] me maravillo de que al
momento el corazón no se me funda de
deseo.*

*¡Ay de mí! Creía saber mucho de amor,
¡y sé tan poco!, pues no me puedo abs-
tener de amar a aquella de quien nunca
obtendré ventaja. Me ha robado el cora-
zón, me ha robado a mí, y a sí misma y a
todo el mundo; y cuando me privó de ella
no me dejó nada más que deseo y cora-
zón anheloso*

*Nunca más tuve poder sobre mí, ni fui
mío desde aquel momento en que me
dejó mirar en sus ojos, en un espejo que
me place mucho. Espejo: desde que me
miré en ti, me han muerto los suspiros de
lo profundo, porque me perdí de la mis-
ma manera que se perdió el hermoso
Narciso en la fuente.*

*Ya que con mi señora no me pueden
valer ruegos ni piedad ni el derecho que
tengo, y a ella no le viene en gana que yo
la ame, no se lo diré nunca más. Así
pues, me alejo de ella y desisto; me ha
muerto y como muerto le respondo, y me
voy, ya que no me retiene, desgraciado,
al destierro, no sé a dónde.*

De entre los cientos de versiones existentes, tomaremos como referencia para el análisis las siguientes: 1) Studio der Frühen Musik ([1970] 1985b); 2) Gothic Voices (1990); 3) Micrologus (1999b); 4) Alla Francesca (1996); 5) Martin Best Consort (1982).

Todas las versiones acentúan aún más los rasgos que veíamos en el caso anterior y que conducen a una contemplación atenta y pasiva de la música, una subordinación total de lo musical al texto poético y una ausencia de elementos que tiendan al baile, el movimiento o las referencias corporales. Del mismo modo que la poesía nos habla de un amor que no se consumará jamás en el acto sexual, la música de estas interpretaciones alejan todo lo posible la presencia de lo corpóreo y su relación con lo sonoro.

El tempo ha descendido al mínimo, rondando la cifra 40, en los casos en que existe pulso perceptible. Los casos 2, 3 y 4 directamente se manejan por fuera de toda pulsación y dado que la versión 2 es *a capella*, la sonoridad nos recuerda al canto llano y su preocupación por minimizar toda connotación corporal. El mismo recurso utiliza la versión 1, aunque en este caso se percibe un pulsar que de todas formas es constantemente eludido por la melodía. Las versiones 3, 4 y 5 sí poseen instrumentos acompañantes, pero el protagonismo de estos es reducido al mínimo: notas pedales con algún glissando y arpeggios de poca densidad cronométrica. Todos los instrumentos son de cuerda pulsada o frotada y de poco caudal sonoro: viellas, laúdes, arpas. Anticipan el carácter cortesano que será tipificado en el Renacimiento dando a estos instrumentos la clasificación de *bajos*.

No sorprenderá entonces que esta música tenga una gran cantidad de *contrafacta*, algunas de las más notables atribuidas a Felipe el Canciller. Incluso Dante la parafrasea en el canto XX del *Paradiso* en *La Divina Comedia*.

Transcripción moderna de *Can vei la lauzeta mover*.

Un último caso de control: *Pois tals saber*. Cansó de Raimbaut d'Aurenga

Si bien Marcabru y Bernart son de los trovadores más conocidos, su condición es claramente profesional y antes que nada están al servicio de otro señor o señora, trovador o no. Por lo tanto necesitamos para completar nuestra escala algún caso atribuido a un trovador aristócrata. Como no podemos analizar la música del tensó que comentamos antes, elegimos una canción de Raimbaut d'Aurenga, el poderoso Conde de Orange y promotor militante del *trobar clus*, paradigmático del extremo cortesano del recorrido de apropiación que estamos proponiendo.

Transcribimos las primeras tres estrofas:

Pois tals saber mi sortz e-m creis	<i>Dado que tal habilidad brota y crece en mí,</i>
Que trobar sai – et ieu o dic! –	<i>que puedo escribir poesía, ¡y lo afirmo! -</i>
Mal estara si non pareis	<i>se verá mal si no la nuestro</i>
Et er mi blasmat si m'en gic;	<i>y me culparán si me rindo;</i>
Car so qu'om van'ab la lenga	<i>ya que eso de lo que se jacta uno con su lengua</i>
Taing ben que en pes lo tenga,	<i>debería pesar mucho en su mente,</i>
Car non pot aver peyor dec	<i>ya que no hay peor culpa</i>
Qui ditz so que no s'avenga.	<i>que reclamar algo que no sucede.</i>

Er ai gaug car sebram dels freis	<i>Ahora disfruto que nos separemos del frío</i>
E remanon sol li abric;	<i>y que los refugios permanezcan sin usarse;</i>
Li auzellet – et es lor leis	<i>pajaritos: sus leyes imponen</i>
Qe negus de chantar no-is gic –	<i>que nadie salga sin cantar -</i>
Us quecs s'alegr'en sa lenga	<i>cada uno se regocija en su propio idioma</i>
Pel novel temps que-il sovenga;	<i>por Primavera, que es a quien llama;</i>
E dels arbres qu'eron tuit sec	<i>y las ramas de los árboles, que estaban todas secas,</i>
Lo foils pels branquils s'arenga.	<i>están llenas de follaje.</i>

E qui anc jorn d'amar si feis	<i>Y quienquiera que se haya dedicado a amar</i>
Non taing q'era s'en desrazic	<i>no debería desviarse ahora</i>
C'ab lo novel temps que s'espreis	<i>porque, con el despertar de la primavera,</i>
Deu quecs aver son cor plus ric;	<i>cada uno debería tener su corazón enriquecido;</i>
E qui non sap ab la lenga	<i>y el que no sabe cómo expresar</i>
Dir so que-il coven, aprenge	<i>con su lengua lo que le incumbe, que aprenda</i>
Consi ab novel joi s'esplec:	<i>cómo lograr su objetivo con una alegría nueva:</i>
C'aisi vol Pretz que-s captenga.	<i>porque Valor quiere que cada uno pueda realizarse</i>

Consideraremos una sola versión, del fonograma “Vox Humana” del Studio der Frühen Musik (EMI, Cologne, [1976] 2000). Con mucha claridad pueden evidenciarse en este caso los rasgos que aparecían en la interpretación de la canción de Bernart, ahora profundizados: la ausencia de pulso, las notas pedales, arpeggios, glissandi. Una resultante temporal muy lenta y estática de la cual emerge el canto, muy suave, íntimo, en absoluto primer plano. Casi un susurro, un poema declamado en nuestros oídos, con muy pocas alturas. Prácticamente un parlato, para demostrar esa “habilidad que brota y crece”, que distingue al trovador.

La canción de Raimbaut es una banda sonora audible de la cultura oficial del mundo feudal:

La fiesta oficial era el triunfo de la verdad prefabricada, victoriosa, dominante, que asumía la apariencia de una verdad eterna, inmutable y perentoria. Por eso el tono de la fiesta oficial traicionaba la verdadera naturaleza de la fiesta humana y la desfiguraba (Bajtín, 2005, p. 15).

En nuestra hipótesis el vector de todo este recorrido de cuatro pasos, que va de la música popular y la cultura de la risa, a la música y la cultura de la representación cortesana, es lo que llamaremos *estilización*. De forma contundente el diccionario de la Real Academia Española

define estilizar justamente como “someter a una nueva elaboración refinada una obra popular” y también “interpretar convencionalmente la forma de un objeto”, es decir, aplicar la convención a las prácticas, elaborar la doxa. También el diccionario enciclopédico VOX posee una definición interesante: “Representar artísticamente algo de manera que destaquen sólo sus elementos característicos o los que más responden a la idea que el artista quiere transmitir”. Como estamos en el momento en que se crean las reglas y convenciones, en que se elabora la doxa que señala cuáles son los “elementos característicos”, podemos interpretar que tal reducción no es otra cosa que una limpieza: eliminar los aspectos que no marcan ese *pathos de la distancia*, desechar lo que exprese la fiesta y la cultura cómica popular. Ocultar el origen, que es vergonzante, a partir de la creación de una nueva concepción de lo que es un elemento estructural y característico. Lo que nos conduce a una última entrada del diccionario: “Hacer que algo parezca más delgado de lo que es”.

La estilización entonces es el proceso de estratificación producido por la música trovadoresca a partir de la popular, tras la apropiación de su acervo musical, y cuyo agente es el ministril al musicalizar y/o acompañar los poemas de trovadores, con el fin de adaptar los procedimientos y criterios musicales a la doxa de la representación cortesana de los valores que menciona Cullin. Como dirección general podemos señalar que la intención será diluir los componentes sonoros que referencien a lo vulgar, lo corporal, la danza y lo sexual, así como también lo directo y carente de ambigüedades. La atención hacia el texto y la concentración en la contemplación serán también objetivos a alcanzar, rechazando todo lo que pueda connotar la participación activa del auditorio. Todos los dominios del lenguaje musical se verán modificados en la estilización, aunque el ritmo y la textura son los que sufrirán un mayor grado de transformación.

¿Se puede hablar de dominación cultural a partir de estos procesos de apropiación que ocurren en la fundación misma de la cultura occidental? Con todas las precauciones del caso (Grignon y Passeron, 1992) creemos que sí, en la medida en que concedamos que estamos ante una relación dialéctica que se expresa en un gradiente y no en posiciones absolutas y fijas, que reproducirían justamente esos valores de “bien” y “mal” fabricados por las clases dominantes. Es necesario escapar a estos dualismos si queremos restaurar al arte popular su agencia creativa, su carácter emergente (Williams, 2015, p. 189) y su lugar dentro de la cultura.

Siguiendo el movimiento de la estructura de poder, podemos entonces afirmar que éste no es un conjunto acotado de instituciones o personalidades sino que es un complejo entretelado de todos los que participan en su discurso, tanto quien impone, como quien lo reproduce, pero también, aunque contradictoriamente, aquél que introduce cambio en ello. Sólo quien elimina, destruye, se margina o es marginado, queda fuera del poder (Zátonyi, 2002, p. 30).

Los juglares, proscritos y expulsados de la sociedad, no controlan la producción del esquema de la cultura dominante, aunque participen eventualmente de ella, y por eso su arte introduce lo que para el poder será ruido (Attali, 2011). Pero no hay que extender el concepto de resistencia popular indiscriminadamente, pues implicará un reduccionismo que a la larga impedirá

una comprensión de las variadísimas actitudes que residen en la cultura popular. De eso nos advierte Bajtín con la enunciación de la cultura de la risa, que es también hacer de la dominación, mediante la ironía y las burlas, un objeto simbólico que transforme y neutralice en parte su opresión, que ponga de cabeza el registro *representativo* de la cultura dominante. “Nos encontramos aquí muy cerca de un mecanismo de producción simbólica particularmente revelador de la *heteronomía* de las culturas dominadas” (Grignon y Passeron, 1992, p. 109). Las cuales además no adoptan noche y día una posición permanente de contraataque y lucha abierta frente a la cultura dominante y sus mecanismos de legitimación. “Funcionan también en posición de descanso” (Grignon y Passeron, 1992, p. 108).

Habitualmente se suele pensar en la dominación cultural concentrando en el polo superior, es decir el hegemónico, la mayor densidad conceptual. Ya sea que exista un aparato destinado a producir mensajes destinados a que las clases subalternas acepten su condición, o que la aparente sofisticación del arte culto demande el mayor porcentaje de desarrollo teórico, las descripciones y explicaciones sobre los que están en el extremo inferior de la ecuación son escasas e indiferenciadas. Esto “engendra la ilusión de homogeneidad de las clases y las culturas dominadas” y lo que es mucho peor, la imagen de “la cultura del pobre como cultura más pobre” a quienes lo único que les queda es la privación de cultura (Grignon y Passeron, 1992, p. 140).

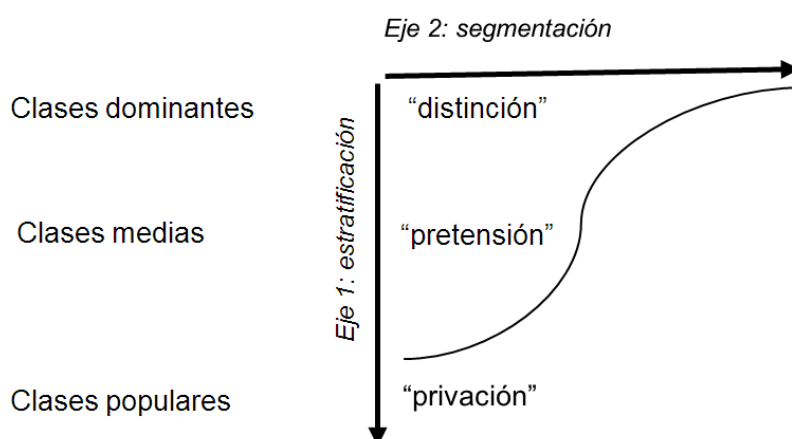
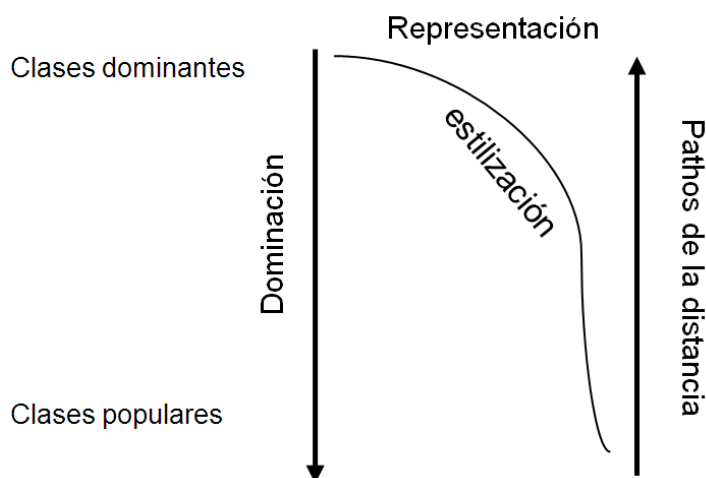


Gráfico del *dominocentrismo* según Grignon y Passeron

Grignon y Passeron llaman a este esquema de pensamiento sobre la cultura popular *dominocentrismo*, y si bien puede responder a la intención de desenmascarar los mecanismos de poder que encierra el aparato simbólico de una cultura dada, perpetúa el vacío de contenido que subyace en los estereotipos de la cultura y el arte populares. O formulado como pregunta, ¿hasta qué punto este esquema expresa como fórmula aquella creencia de que “el pueblo no inventa nada”?

En cambio, la idea de apropiación cultural por parte de las clases dominantes añade al esquema una flecha ascendente, cuyo trayecto parte de la riqueza de la cultura popular, condición existente al momento de iniciarse el proceso. De hecho las proporciones del esquema

debieran invertirse y así mostrar un mayor grosor de la cultura popular frente a un área más reducida que es la cultura dominante.



Esa segunda flecha señala el vector de la distinción social a través de la producción cultural, pero como un vector de disputa que recorre todo el campo y no una posición fija como en el esquema. Esa disputa se da en el proceso que llamamos *representación social*, y expresa como magnitud al *pathos* de la distancia. El procedimiento principal es la estilización. Pero esa flecha no expresa únicamente la situación de los que están en la cima del esquema. Refleja la condición de todos aquellos que pretenden verse en él, que creen en él. De ahí su aceptación y la participación activa en el esquema también de los sectores populares que encuentran en el ministril a su representante.

Resonancias históricas de la apropiación musical medieval

Como pudimos ver, ya sea que tomemos en cuenta las imágenes de los manuscritos, las fuentes escritas que los describen, o que consideremos las estrategias actuales de interpretación musical sobre la música medieval, los juglares *anteceden* a los trovadores. Exactamente al revés de lo que proponía Carlos Vega. La confusión puede derivar del positivismo musicológico, que piensa que las imágenes son fantasías y los textos antiguos sobre música una entelequia. Solo valen como documento las partituras, y como vimos, las hay únicamente de los trovadores. Esto genera profundas estigmatizaciones de la historia de la música hacia los músicos populares: "Incultos por lo general y ni poetas ni compositores, los juglares eran cantores de canciones de otros hombres" (Hoppin, 2000, p. 280). Entre las cosas que nombran los trovadores, se nombran a sí mismos, y eligen para sí el mote de *compositor*, pues eso quiere decir el *trobar* occitano o el *tropare* latino. En ese gesto sellan un destino histórico de la música de occidente por medio del cual el intérprete-ministril, y sobre todo el juglar-popular y sus herederos, quedan fuera de la historia. "La palabra inglesa *juggler* [que significa "malabarista", pero tam-

bién “impostor” y “estafador”] que deriva del occitano *joglar*, debería ser suficiente para despejar las dudas sobre la connotación *sub-artística* del término”⁶⁹ (Taruskin, 2010, p. 155).

Pero la música de los juglares no incorporó la escritura en su factura simplemente porque no era necesario. Como sucede con toda praxis musical popular.

Uno de los rasgos distintivos de las músicas transmitidas a partir de la oralidad es el carácter de auto re-creación continua. Cada vez que la obra es interpretada, es reconstruida, proceso que es inherente a estas prácticas, ya que la obra reside en la memoria de cada juglar. Cada uno tendrá su versión y la cambiará en función de sus necesidades y capacidad de memorizar. Este rasgo particular hace de estas obras una materia en constante cambio, una materia efímera y fluida, características diametralmente opuestas a las de fijación y delimitación de lo escrito (Martínez y otros, 2010, p. 5).

La musicología histórica se construyó en torno a la doxa del mundo cortesano y eclesiástico, y será ante todo narración de compositores, historia de los nombres que son a su vez quienes definieron y definen -al tiempo que se definen como- los valores del “bien” y de lo “bello”: dimensión del *pathos de la distancia*. En la construcción afirmativa de la historiografía musical, lo que arroja esta proyección de identidad entre el pasado y el presente es pura ganancia para el academicismo aristocratizante, ya sea que lo conformen sectores nobiliarios o burgueses.

¿Cuál es la importancia de estudiar a los juglares y trovadores en nuestra contemporaneidad latinoamericana? Como se ha demostrado en las citas antes referidas, la musicología tradicional se ha basado en sus estudios de la música popular en el difusionismo y el evolucionismo, entre otras teorías eurocéntricas (Reynoso, 2006)

Las danzas de los soldados y de los colonos, esto es, las folklóricas españolas, inseparables de su patrimonio espiritual en marcha, murieron en América con ellos o con sus hijos. [...] América folklórica no es España folklórica sino España culta, Europa culta. América folklórica es una retardada selección de la Europa superior (Vega, 1977a, p. 10).

Esto nos plantea un doble problema: por un lado nos introduce en ese *dominocentrismo* según el cual sólo es posible estudiar el arte de los sectores dominantes y “cultos”, y todavía más, es deseable hacerlo, ya que todo arte popular es una emanación tardía de aquél. Pero además y para peor, según este modelo la música popular de Latinoamérica ni siquiera es una copia de la música popular española (lo cual sería de todos modos una aculturación) sino que es copia “retardada” de la música culta de otras naciones más distinguidas de Europa: Francia, Italia, Alemania. Lo cual nos llevará a sostener que si un adolescente argentino quiere tocar el teclado en un grupo de música tropical, primero tiene que aprender piano como corresponde: por

⁶⁹ the derivation of our English word “juggler” from *joglar* should leave no doubt about its subartistic connotation [traducción del autor]

“música”, leyendo partituras, y de Chopin, Bach o Debussy. Ya podrá después hacer la música que más le guste, pues todas emanan de ese núcleo culto.

Restituir la existencia histórica de la música popular y su condición creativa y pionera, nos emancipa de tener que creer que solo a través de dominar a la perfección los códigos del “dueño” podremos hacer una música que se pueda llamar arte. Eso es lo que el dominocentrismo hereda con mucha fuerza del etnocentrismo más rancio. Pero además y en nuestro caso, las músicas populares latinoamericanas, presentes en todo momento histórico, apropiadas por los sectores de poder durante la conquista y también luego con los nacionalismos; músicas mestizas y mulatas, fundamentalmente urbanas, expresiones de resistencia (Quintero Rivera, 2009; Argumedo, 2009) y de subversión frente al orden hegemónico (Camacho, 2011); en fin, músicas emergentes (Ugarte, 2008) que pueden expresar nuestras identidades en la diversidad, nuestra condición transcultural (Ortiz, 1940; Podetti, 2004) y nuestra propio carácter regional. Pero esto sólo y únicamente si concedemos valor de ruptura y creación a la música popular, y reconsideramos las apropiaciones y la estilización *de lo* popular en los procesos de creación culta. Si además desacoplamos a su vez nuestra historia musical regional de la imagen de la copia retardada, de la herencia “venida de los barcos” como única posibilidad, podremos profundizar en las explicaciones que nos piensan como pueblos activos y creativos, con voz propia, partícipes de un constante reflujo (Zátonyi, 2007, p. 57): producción simbólica mestiza y transcultural que emitimos hacia múltiples tiempos y culturas en base a nuestros deseos, posibilidades e intereses. No sólo hacia el epicentro, que históricamente se desarrolló también en base a su apropiación de nuestras culturas y la demarcación artificial de su distanciamiento.

Referencias

- Alla Francesca (1996) *Can vei la lauzeta mover*. En *Richard coeur de Lion* [CD] París, FR. Opus 111
- Argumedo, A. (2009). *Los silencios y las voces en América Latina: Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional.
- Attali, J. (. (2011). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. M. (2005). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rebelais*. Madrid: Editorial.
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Camacho Díaz, G. (2011) *Del oratorio al fandango: la subversión del orden social*. en Aguilera, M. O. (2011). *Las músicas que nos dieron patria: Músicas regionales en las luchas de independencia y revolución*. México: Programa de Desarrollo Cultural Regional de Tierra Caliente.
- Chailley, J. (1946). Notes sur la transcription de la Ballette de la reine d'Avril. *Revue Belge De Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap*, 1(2/4), 109-112.
- Clemencic Consort ([1977] 1998) *A l'entrada del tens clar*. En *Troubadours*. [CD] Arles, FR. Harmonia Mundi.

- Cook, N. (2012). *De Madonna al canto gregoriano: Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza.
- Cullin, O. (2005). *Breve historia de la música en la edad media*. Barcelona: Paidós.
- Dufourcq, N. *Breve historia de la música*. (1963). México: Fondo de Cultura Económica.
- Elias, N. (2012). *El proceso de la civilización investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Falck, D. y Haines, J. *Bernart de Ventadorn [de Ventador, del Ventadorn, de Ventedorn]*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd Ed. New York: Oxford University Press.
- Feinmann, J. P., & Volpi, F. (2010). *El filosofía y el barro de la historia: Del sujeto cartesiano al sujeto absoluto comunicacional*. Buenos Aires: Planeta.
- Gérard Zuchetto (S/F) L'autre jost'una sebissa. En *La troba Vol 1* [CD] Montseret, FR. Trova-vox.
- Gothic Voices (1990) Can vei la lauzeta mover. En *The marriage of heaven and hell* [CD] Londres, RU. Hyperion.
- Grignon, C., & Passeron, J. C. (1992). *Lo culto y lo popular: Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Hall, S. (1984) *Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»*. en Samuel, R. (ed.). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- Hauser, A. (1974). *Literatura y manierismo*. Madrid: Guadarrama.
- Hauser, A. (1962). *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid: Guadarrama.
- Haynes, S. (2001) *Marcabru [Marcabrun, Marchabrun, Panperdut]*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd Ed. New York: Oxford University Press.
- Hoppin, R. H., & López, P. R. (2000). *La música medieval*. Madrid Akal.
- Huseby, G. V., & Plesch, M. (2013). *Analizar, interpretar, hacer música: De las Cantigas de Santa María a la organología: Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- I Ciarlatani ([1996] 2008) A l'entrada del tens clar. En *Codex Manesse* [CD] Heidelberg, AL. Christophorus
- La Reverdie (1991) L'autre jost'una sebissa. En *Bestiarium: animals in the music of the Middle Ages* [CD] Udine, IT. Nuova Era
- Lengwinat, K., (2006) El pueblo no inventa nada en sus canciones. Procesos de apropiación intersocial Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología (SVM), Año VI, Julio-Diciembre, N° 11
- Martin Best Consort (1982) Can vei la lauzeta mover. En *The Dante troubadours* [CD] Monmouth, RU. Nimbus.
- Martin Best Consort (1995) A l'entrada del tens clar. En *Forgotten Provence* [CD] Monmouth, RU. Nimbus
- Martínez, F, Massa, L. Messina, M, Zucherino, L. y Eckmeyer, M (2010) *Un trío olvidado*. Actas del II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual, UNLP, La Plata.
- Micrologus (1999a) A l'entrada del tens clar. En *In festa* [CD] Spello, IT. Ed. Micrologus.
- Micrologus (1999b) Can vei la lauzeta mover. En *In festa* [CD] Spello, IT. Ed. Micrologus.

- Micrologus (1999c) L'autre jost'una sebissa. En *In festa* [CD] Spello, IT. Ed. Micrologus.
- Nietzsche, F., & Pascual, A. S. (2001). *La genealogía de la moral: Un escrito polémico*. Alianza Editorial.
- Ogilvy, J. D. (1963, 10). Mimi, Scurrae, Histriones: Entertainers of the Early Middle Ages. *Speculum*, 38(4), 603-619.
- Ortiz, F. (1940). *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación) prólogo de Herminio Portell Vila; introducción por Bronislaw Malinowski*. Jesus Montero.
- Perceval (1999) A l'entrada del tens clar. En *Printemps du plaisir au Moyen-Age* [CD] París, FR. Arion
- Podetti, R. (2004) *Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización*, Comunicación presentada en el VI Corredor de las Ideas del Cono Sur, 11 al 13 de Marzo, Montevideo, Uruguay.
- Quintero Rivera, A. (2009). *Cuerpo y cultura: Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.
- Raynor, H. (1986). *Una historia social de la música: Desde la edad media hasta Beethoven*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Reese, G. (1989). *La Música en la Edad Media: Con una introducción sobre la música en la Edad Antigua*. Madrid: Alianza.
- Reynoso, C. (2006). *Antropología de la música: De los géneros tribales a la globalización*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Riquer, M. D. (1983). *Los trovadores: Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel.
- Robert, G. (1999) Textos para el fonograma del conjunto Perceval, "Printemps du plaisir au Moyen-Age", Arion París, 1999
- Samuel, R. (1984). *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- Small, C. (1989). *Música, sociedad, educación: Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*. Madrid: Alianza.
- Studio der Frühen Musik ([1970] 1985a) A l'entrada del tens clar. En *Troubadours & trouters* [CD] Hamburg, AL. Teldec
- Studio der Frühen Musik ([1970] 1985b) Can vei la lauzeta mover. En *Troubadours & trouters* [CD] Hamburg, AL. Teldec
- Studio der Frühen Musik ([1976] 2000) Pois tals saber. En *Vox Humana* [CD] Colonia, AL. EMI
- Taruskin, R. (2010). *Music from the earliest notations to the sixteenth century*. Oxford University Press.
- Thompson, E. P., Beltran, J., & Halfter, E. R. (2000). *Costumbres en común*. Barcelona: Crítica.
- Treitler, L. (1990). *Music and the historical imagination*. Harvard University Press.
- Ugarte, M., & Sanjurjo, L. (2008). *Emergencia: Cultura, música y política*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

- Vega, C. (1944). *Panorama de la música popular argentina: Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- Vega, C. (1977a) *Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", N° 1, p. 9-10
- Vega, C. (1977b) *El Canto de los Trovadores en una Historia Integral de la Música*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" , N° 1, p. 20 a 32
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Wright, L. (1981). Review: *Troubadours by Clemencic Consort*, *Early Music*, 9(1), 134-137.
- Zátonyi, M. (2002). *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires: CP67.
- Zátonyi, M. (2007). *Arte y creación: Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Zátonyi, M. (2011). *Juglares y trovadores: Derivas estéticas*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

CAPÍTULO 5

Escultura tardogótica alemana⁷⁰

Pablo de la Riestra

La escultura tardogótica pertenece a las cumbres de la escultura mundial. Se desarrolló en un período comprendido entre el 1400 y 1530 aproximadamente, es decir que es coetánea del temprano y maduro Renacimiento en Italia, fenómeno paralelo del que no recibe impulsos.

Los países al norte de los Alpes vivían una realidad en lo artístico ajena a lo italiano, situación que empieza a cambiar al borde del 1500, en forma desigual de acuerdo a cada lugar.

Como región extraña al desarrollo del tardogótico, Italia es la que queda como único protagonista fuera del proceso, ya que España recibirá en el siglo XV una influencia masiva de artistas de *Flandes*, Alemania y el norte de Francia, muchos de los cuales se instalan en la Península y desarrollan una brillantísima actividad: piénsese en Egas Cueman, Gil de Siloe, Juan Guas, Rodrigo Alemán, Juan y Simón de Colonia y tantos otros.

La estética transalpina del momento estuvo fuertemente marcada por el arte flamenco, en especial la renovación de la pintura con los hermanos Van Eyck y Rogier van der Weyden. La técnica del óleo y el *realismo*, o mejor dicho la *descripción extremadamente minuciosa de objetos y personas* propia del arte flamenco, posibilitaron una forma de ver las cosas inusitadamente hasta ese momento de la historia. Curiosamente esa descripción minuciosa estuvo privada del *naturalismo* post antiguo que sobrevivió en el arte italiano o que fue expresamente recuperado por el Renacimiento. Las representaciones flamencas no resultan propiamente *realistas*, porque responden a un estado de ánimo medieval, carente del aliento naturalista y progresivamente erótico de los italianos, a pesar de que la descripción de la materialidad de las cosas fuera más exacta que en Italia. Claro está que no se trata de un arte *congelado*, y el retrato flamenco llegó a un grado de profundidad psicológica inaudito. Seguramente es el componente religioso lo que tiñe de una dimensión fantástica a estas obras, una religiosidad gótica que nada tiene que ver con el culto a la naturaleza presente con cada vez mayor fuerza entre los italianos.

Las habilidades de cada grupo de europeos en una u otra disciplina del arte, la especialización en determinados géneros cultivados hasta la última perfección, tuvieron una expre-

⁷⁰ Entiéndanse estas líneas como sincero homenaje a un historiador argentino del arte, el Dr. Héctor Arena, quien dedicó su trabajo doctoral al tema de la escultura del gótico tardío alemán en Heidelberg, a mediados la década de 1960, universidad de la que he sido docente entre 1995 y 2008. Valga también aquí mi expresión de agradecimiento por el feliz tiempo que pasé como estudiante en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata (1983-85), antes de doctorarme por la Universidad de Marburgo en 1990. Dr. Pablo de la Riestra, Nuremberg, marzo de 2018.

sión regional y desigual. Dicho de otra forma, distintos lugares de Europa llevaron a su cumbre a distintas disciplinas artísticas durante un mismo período. En los Países Bajos durante el siglo XV fueron la pintura y la tapicería los máximos logros, por otro lado, en Alemania la arquitectura y la escultura. Lo dicho no implica compartimentos estancos: hay arquitecturas-cumbre neerlandesas (sobre todo en Brabante y Flandes, en especial los insuperables ayuntamientos), y hubo en Alemania excelentes pintores como Konrad Witz, Stephan Lochner y la subsiguiente escuela de Colonia, pero el verdadero conocedor sabe que la arquitectura en los Países Bajos quedó en el siglo XV en cuanto a *modernidad* muy detrás de la alemana, y ningún tapiz alemán, por encantador que resulte, llega a la perfección de lo hecho en Bruselas, Tournai o Arras.

Es sintomático que tampoco ningún pintor alemán del XV llegara a las alturas de los flamencos, y que pocos de los flamencos –mejor sería llamarlos neerlandeses– consiguiesen el nivel de los escultores alemanes. ¿Fue así esto realmente? Sí y no. No, porque las clasificaciones *nacionales* para un momento de la historia en que esas naciones no existían como hoy, son una ayuda engañosa. No, tampoco por las contradicciones irredimibles que crean esas divisiones nacionales. Hans Memling era un alemán de Seligenstadt que llegó a Brujas y, basándose en la gloriosa tradición artística local, pintó tan bien como los flamencos y como si fuese él mismo flamenco. Nicolaus Gerhaert era un escultor de la holandesa Leiden, que no trabajó en su pequeña patria sino en Alemania e impulsó un nuevo movimiento escultórico desarrollado en un ambiente alemán. Él dio el puntapié inicial, y lo que hizo fue constitutivo del arte germano de aquél entonces.

Para hacer más difíciles las cosas, casi todos los Países Bajos pertenecían políticamente al *Sacro Imperio Romano Germánico de nación alemana* y hablaban un idioma germánico, el holandés, aunque también hubo un *Flandes* francófono, en resumen menos importante para el arte que la región de lengua neerlandesa. Como puede verse, las divisiones son difíciles. Y ni hablar de zonas fronterizas como la alemana Kalkar, a pasos de Holanda, que produjo una fabulosa producción de tallas en madera con características a la par alemanas y neerlandesas.

Y, más complejo aún, a causa del Calvinismo en los Países Bajos (incluida su influencia en la actual Bélgica), se perdieron innumerables obras, víctimas de los destrozos iconoclastas del siglo XVI. A causa de la inmensidad de lo destruido no es fácil emitir un juicio más equitativo sobre la escultura *flamenca*. El fenómeno iconoclasta fue a pesar de todo mucho más suave en la Alemania de Lutero, en la que incluso ciudades-clave como Nuremberg y Lübeck no destruyeron su patrimonio *católico*. Calvino acaba de ser comparado con un *talibán* iconoclasta por el historiador del arte Rodríguez Ceballos (2016). Pero como los Países Bajos, en especial Amberes, fueron grandes exportadores de obras de arte entre fines del s. XV y comienzos del XVI, se han conservado más retablos neerlandeses en un lugar como España que en su lugar de origen, cosa que los salvó de la destrucción.⁷¹

⁷¹ Sólo en el Levante español, Cataluña, Valencia y Alicante hubo terribles pérdidas de escultura religiosa por la quema de iglesias en la Guerra Civil en la década de 1930. Pero los principales retablos flamencos estaban en Castilla y Andalucía

Todos estos aspectos deben tenerse presentes a la hora de enfocar el tema, so pena de *maljuzgarlo*. Igualmente esencial es entender que las piezas que son hoy objeto de estudio científico por una disciplina como la Historia del Arte y que pretende entenderlas en su valor estético y develar el proceso que las produjo, eran objetos de culto. Hubo también algunas piezas profanas, pero son clara minoría. Los medievales no podrían entender en absoluto que sus imágenes religiosas se encuentren hoy en buena parte en museos –no existían aún *museos* en el Tardomedioevo- por lo tanto, las obras les habrían parecido descontextualizadas de la dimensión religiosa que las hizo nacer, robadas de su función de culto.

Tampoco parecerá inoportuno en este lugar el intento de definir lo *tardogótico*. Si bien la división del gótico en tres períodos es simple: temprano, maduro y tardío, no es tan sencillo entender en qué consistió la evolución, ya que en arquitectura es un tema y en pintura y escultura otro, amén de que estas disciplinas presentan profundas diferencias de acuerdo al lugar en que se practicaron (y no sólo en el tiempo: lo *tardo* es una expresión puramente temporal). Y la evolución no fue sólo *lineal*, sino con idas y venidas y multiplicidad de variantes y contradicciones individuales. Hubo un mayor elemento de internacionalidad en la pintura y escultura del XV (siempre salvo Italia), que fue mucho menor en arquitectura, donde las futuras *naciones* ya se diferencian con perfiles muy propios y quizás ya *conscientes* de su propia identidad.

Lo que separa al tardogótico en relación a lo anterior tiene que ver justamente con el descubrimiento de la individualidad, con un interés progresivo por el ser personal. Esto se refleja tanto en el creciente prestigio social de los maestros –todavía no considerados genios en el sentido que tomarán en el siglo XVI gracias a los italianos- pero que ya se retratan o autorretratan, alguna vez incluso mostrando una lista con los nombres de sus obras (sic)⁷², en fin, en la salida de la anonimidad (que en la Edad Media fue de todas formas menos de lo que nos cuenta el Renacimiento). El prestigio social por un lado y la necesidad de dotar a los representados de rasgos individuales por otro, habla de una *bajada a la tierra*, que en el tardogótico se acompaña por una simultánea exacerbación de una *subida al cielo*. La época, que estaba a punto de sufrir un cambio de atención de lo religioso a lo profano (léase esto con todo cuidado)⁷³, deja muchas ficciones de lado, pero no tiene aún de dónde sostenerse, por lo que en un punto la religiosidad llega a un estado de auténtica excitación nerviosa. En otras palabras: no habiendo cómo curar la peste, el único camino era encomendarse a San Roque para evitarla o sanarse (cosa que tampoco lograron ni esquivar ni curar las épocas subsiguientes, Renacimiento y Barroco, con la diferencia en que se pusieron en camino para hacerlo). La intuición de que se acercaban nuevos tiempos parece haber agudizado las contradicciones intrínsecas del colectivo social tardogótico. Aparte de la exacerbación religiosa (estallan exponencialmente las peregrinaciones a santos individuales o a distintas Vírgenes, acompañadas en Alemania por un *boom* edilicio en el siglo XV sin precedentes), hubo simultáneamente un paso concreto hacia la objetivización, que puede explicarse didácticamente con el relato de viaje que hace desde Nu-

⁷² Es el caso de Hanns Purghauser en su epitafio de San Martín en Landshut de 1432

⁷³ Al menos recuérdese la auténtica obsesión por los desnudos masculinos que mostraron escultores como Donatello y Miguel Ángel, aunque para mostrarlos hayan usado también temática religiosa

remberg a España y Portugal en 1494/95 Jerónimo Münzer⁷⁴, la primera descripción realista y objetiva de la Península Ibérica que se hiciera hasta entonces: los anteriores viajeros volvían a casa contando haber visto dragones alados por el camino y describían agregando en general mucha fantasía a lo realmente vivido.

El mundo europeo estaba tomando contacto con otros mundos, el comercio en Flandes o en Nuremberg era un reloj funcionando a máxima precisión, los banqueros alemanes daban crédito en dinero al Emperador, en fin, la vida empujaba a una progresiva objetivización, con cada vez más conocimiento real de todo y la invención de un sistema *moderno*, el origen de los problemas que nos aquejan hasta hoy en el siglo XXI. De aquél estado de cosas a finales del siglo XV hasta la revolución copernicana de 1543 fue un corto paso⁷⁵, pese a que la iglesia siguió enseñando lo contrario e hizo retractar a Galileo en 1633, noventa años después de la publicación de Copérnico.

El arte tuvo esa misma necesidad de bajar a tierra. Los artistas transalpinos tenían ya una práctica de tres siglos en el lenguaje gótico. Eso los llevó a un virtuosismo sin precedentes, en el que lo tardogótico se muestra con una madurez capaz de poner en tela de juicio su propio lenguaje y manejarlo con ironía y con un dominio técnico y conceptual (aunque mudo), pasmoso. Pinturas y esculturas se insuflan de nueva vida, y se explicita la búsqueda esteticista en la obra personal. Realismo exacerbado y fantasía delirante conviven: las figuras encarnadas, policromadas y doradas, con tanta vida propia, se enmarcan en un mundo de artefactos trascendentalistas: agujas, pináculos, geometrías abstractas archicomplejas.... Azuzados por la estética en blanco y negro del grabado en metal (que llega a una cumbre en Alemania primero con el maestro E.S.⁷⁶ y luego insuperable con Martin Schongauer en el último tercio del siglo XV, los escultores empiezan a prescindir de la policromía (a partir del retablo de San Martín en Lorch am Rhein en 1483). Eso exigió aún más perfección de mano de obra, e hizo casi imposibles las correcciones de errores en la talla que antes podían taparse con la policromía, e implicó otra forma de tantear con la vista las superficies talladas.

Dos cosas *NO* acompañan al tardogótico: la teoría del arte y la perspectiva. Ambas fueron inventos italianos, que condicionaron hasta hoy nuestra manera de ver. Los artistas no perdían tiempo en teorizar sobre lo hecho (aunque fuesen entre otras virtudes excelsos geómetras), y tampoco aplicaron las leyes del punto de fuga *descubiertas* por Leon Battista Alberti y otros. Que el arte puede llegar a la máxima plenitud sin ninguna de las dos cosas, es evidente. Se trata simplemente de dos mundos, y ninguno es mejor que el otro. Con respecto a la teoría, por trascendente que sea, es un error exigir intelectualidad de un artista: ¡lo puede ser acabadamente sin perderse en reflexión alguna!

Sí acompañó al tardogótico la consciencia de pertenecer a un círculo cultural específico, mucho menos pan-europeo aún de lo que fue el siglo XIII. En el caso de los escultores germá-

⁷⁴ Léase Jerónimo Münzer, *Viaje por España y Portugal*, Polifemo Madrid 1991

⁷⁵ Fecha de publicación en la imprenta de Petreius (en Nuremberg) de la "Revolución de las órbitas celestes", donde quedaba en claro que la tierra gira en torno AL sol y no al revés

⁷⁶ Del Maestro E.S. proveniente de Constanza o Sankt Gallen se difundieron impresiones de nada menos que 317 grabados en cobre, que realizó entre 1440/50 y 1467

nicos, ellos parecen haber eliminado con intención cualquier cosa que pudiese sonar a *latino*. Llegaron a las antípodas de la Antigüedad Clásica, ¡cosa de no poco mérito!

La escultura tardogótica se concentra en dos géneros principales: los retablos, es decir altares que agrupan distintas figuras, y las figuras exentas como las imágenes expuestas sobre pilares o paredes de los templos.⁷⁷ La mayoría de los retablos y figuras exentas del centro y norte de Europa (como también de España) son de madera. Hubo asimismo imágenes devocionales de uso privado, como también por supuesto ciclos de figuras en los portales de piedra en los exteriores de las iglesias. Pero esos portales con ciclos son muy escasos en Alemania y Países Bajos, si se comparan con el enorme número que existe en Francia y España. Hasta cierto punto es legítimo afirmar que la escultura germana se desarrolló más independiente de la arquitectura que en Francia, lo cual puede haber contribuido a su *personalización*. Las figuras de ciclos funcionan en relación a su enmarque, la pieza individual concentra toda la atención en sí misma.

Por su propia naturaleza, tanto la figura de retablo como (algo menos) la de pared está pensada en función de un punto de vista frontal. No son esculturas exentas como las clásicas, que invitan a recorrerlas admirando todos sus ángulos. Pero es un mérito del tardogótico germano haber insuflado cada vez más *espacialidad* a estas imágenes, volviéndolas cada vez más interesantes desde diversos puntos de vista, e incluso a fines del s. XV haberlas creado con tal movimiento y tal desarrollo espacial, que se adelantan más de cien años a lo hecho en el mismísimo barroco.⁷⁸

Esta *espacialización* hasta tiene lugar como se verá dentro de las *cajas* de los retablos: el retablo alemán y neerlandés es un mueble con tres partes (**Figura 1**)⁷⁹: 1° se apoya en un zócalo (predella) que se encuentra sobre la *mensa* del altar, 2° consta de un armario de relativa profundidad donde se ubican las figuras principales; este armario tiene puertas (hojas o *alas* - Flügelaltar) que permiten abrirlo o cerrarlo (de acuerdo al calendario litúrgico: por ejemplo en Navidad se cerraban los retablos con escenas del Crucificado). Las mismas alas tienen pinturas o relieves que completan la iconografía del retablo. 3° Sobre el armario con *alas* existe un remate de elementos arquitectónicos (un mundo de torrecillas, agujas, pináculos), llamado *Gesprenge*, que también suele incluir imágenes.

Si podemos diferenciar muchas veces entre lo alemán y lo neerlandés es porque en principio existen suficientes elementos de diferenciación. En cuanto a los retablos, los flamencos tienden a mostrar una enorme acumulación de pequeñas figuras, muy decorativas, pero que dificultan la lectura e impiden profundizar el efecto individual de los personajes representados. Los retablos alemanes muestran menos figuras y de mayor tamaño, acentuando los rasgos personales de las mismas. Sobre todo los talleres de Amberes –retablos muy codiciados en España, Escandinavia y en la misma Alemania–, produjeron retablos con decenas y hasta cien-

⁷⁷ Evidentemente hubo muchos más tipos y materiales: túmulos funerarios, pilas bautismales, algunos monumentos, uso del bronce, etc.

⁷⁸ Así los *Danzantes moros* de Erasmus Grasser en Munich, datados en 1480.

⁷⁹ Todas las imágenes citadas en este capítulo se encuentran disponibles en: <https://prezi.com/wr-qinurcic2/la-escultura-tardogotica/>

tos de pequeñas figurillas. La profundidad de expresión que ellas pueden tener es muy limitada y, aparte de eso, se tiene la sensación progresiva de un carácter cada vez más industrial con que se produjeron a medida que pasa el tiempo y nos adentramos en el siglo XVI.⁸⁰ Riquísimos en dorados, estos retablos parecen obras de orfebrería agigantados. Lo contrario sucede en Alemania, con pocas excepciones.

Lo que queda claro es que Alemania produjo desde la mitad del s. XV una serie de escultores de fuerte individualidad, que lograron insuflar una extraordinaria vida anímica a sus figuras, mientras que los flamencos solían quedarse más en convenciones y resulta difícil entre ellos reconocer artistas prolíficos de fuerte personalidad individual. El contrario exacto se produce en pintura, como se expresó más arriba.

El argumento recién expuesto se desmorona como un castillo de naipes al observar una de las primeras esculturas tardogóticas que, aunque no tuvo seguidores, es en sí una cumbre absoluta, obra de un artista de Bruselas (o sea no alemana), hecha en España por Egas Cushman, como se castellanizó el nombre de ¿Eyck? Koeman. Se trata del retrato arrodillado, de cuerpo entero, del obispo Lope de Barrientos (**figura 2**), que consta ya estaba terminado en 1454.⁸¹ Una profundidad insondable, una penetración psicológica y fisiognómica impar caracterizan este auténtico retrato en alabastro de un escultor *flamenco* (en realidad brabantón, por ser bruselense, aunque la historiografía lo englobe como *Flandes*).

Lo que falta en los Países Bajos es un ramillete nutrido de genios escultóricos individuales como Hans Multscher, Niclaus Gerthener, Michael Pacher, Michael y Gregor Erhart, Jörg Syrlin, Adam Kraft, Veit Stoss, Tilman Riemenschneider, Peter Vischer, Bernt Notke, Evert van Roden, Hans Brüggemann, Hans Leinberger y tantos otros. Y a la Alemania del XV le falta la pléyade de sublimes pintores como los hermanos Limburg, los hermanos Van Eyck, Roger van der Weyden, Hugo van der Goes, Dirk Bouts, Petrus Christus, Hieronymus Bosch, Gerard David, etc.

En la primera mitad del s. XV la situación de escultura centroeuropea no encuentra seguidores directos del arte genial de Claus Sluter, escultor neerlandés muerto en 1405 que en los últimos años del s. XIV trabajó para los Duques de Borgoña (autor entre otros de la *Fuente de Moisés* en la Cartuja de Champmol, Dijon, 1395). Sluter fue un avanzado a su tiempo y hasta cierto punto no parece muy *gótico*.

Hacia 1400 dominaba en Alemania el llamado *estilo blando*, en el que abundan las elegantes figuras de la Virgen María con el Niño, ropajes generosos en tela con profusión de pliegues suaves. *Beatitud* y *salud* son típicas de los rostros bastante impersonales. Un ejemplo tardío es la *Madonna apocalíptica* de San Sebald en Nuremberg (**figura 3**), pieza del 1439. Unido al estilo blando, pero ya acentuando los rasgos individuales en estilo y en la fisionomía de los personajes representados, destaca Hans Multscher en Ulm, muerto en 1463. Justamente en Ulm, ciudad que se convertiría en un centro artístico de fuerte irradiación durante todo el siglo XV, había sucedido hacia 1420 algo importante: el maestro Hartmann, uno de los miembros

⁸⁰ Esto por supuesto con excepciones, El retablo de Amberes de 1521 que se conserva en San Pedro de Dortmund es de enorme calidad. Esa calidad no dependía en último lugar del precio.

⁸¹ Ver "La escultura de Lope de Barrientos en el Museo del Prado", Medina del Campo, Museo de las Ferias 2015

operarios de la gigantesca obra de la iglesia mayor (que formaban una comunidad gremial de trabajadores), renunció a la misma para ponerse de artista independiente con taller propio. Esa emancipación habla a las claras del ascenso a un mayor rango social, y de las posibilidades de buscar un camino independiente ya a comienzos del s. XV, por más riesgos que eso implicara estando fuera del gremio donde los artistas estaban protegidos.

Volviendo a Multscher, valga como ejemplo de su arte la estatua de Carlomagno labrada en 1427 (**figura 4**) una figura que ornaba las ventanas del ayuntamiento (hoy en ese lugar hay copias). Como Carlomagno hacía más de 600 años que había muerto, se trata obviamente de un retrato idealizado, en el que no obstante podemos percibir una personalidad individual. El tratamiento de la figura es majestuoso (como corresponde a una majestad) pero profundamente humano. Las superficies están tratadas con una calidad como si se tratara de arcilla, pero es piedra arenisca. Originalmente la pieza estaba policromada, los colores se perdieron con el tiempo en la intemperie. No por casualidad Multscher se hizo tan conocido que le llegaron pedidos de obras del otro lado de los Alpes, como el Sur del Tirolo (a más de 300 km de Ulm), donde dejó su huella por todo el resto del siglo XV.

Por aquel entonces aparece en escena en Estrasburgo el maestro Niclaus Gerhaert, de cuyo origen y formación nada se sabe, salvo que haya nacido probablemente en la holandesa Leiden, lugar muy lejano de ser un centro de escultura. Estrasburgo era junto con Colonia, Ulm, Ratisbona y Viena la principal fábrica catedralicia del Sacro Imperio. Del mismo año en que murió Multscher, 1463, data una figura enigmática proveniente de la Cancillería de Estrasburgo, que parece ser un autorretrato del maestro Niclaus (**figura 5**). Resulta evidente el salto en profundidad que se produce con esta obra: ensimismado en los abismos de su inquieta alma, este hombre apoya el mentón en su mano derecha, el brazo izquierdo colocado originalmente sobre el borde de una ventana (se trata de un busto sobresaliente, al parecer de una ventana fingida). Todo es movimiento (los brazos forman una suerte de espiral). Los ojos están cerrados, los pliegues se quiebran – el estilo *blando* queda enterrado en la noche de los tiempos: “Un retrato de consciencia, que el sujeto moderno consigue hacer de sí mismo” (Recht, 2012, p. 31).

Ya van Eyck había conseguido *quebrar* la línea en los pliegues de sus figuras y con ello romper la fluidez del estilo *blando*. No es poco mérito de Niclaus Gerhaert haber traspasado este principio a la tridimensionalidad de la escultura; la figura humana queda envuelta en el modelado cúbico del ropaje. No cabe duda alguna sobre la enorme valoración que los contemporáneos profesaron por el talento de Niclaus Gerhaert: documentadas están las dos veces que el mismísimo emperador (Federico III) tuvo que pedirle por favor que se pusiera a su servicio (la segunda vez ya en tono de exigencia) (Recht, 2012, p. 27). De hecho Gerhaert se trasladó en 1467 al lugar predilecto de Federico cerca de Viena: Wiener Neustadt, donde incluso morirá seis años más tarde. La obra de Gerhaert se caracteriza por la impulsiva energía con que el escultor toma el bloque de piedra o el tronco de madera y los desbasta, *espacializándolos*. Logra una verdadera simbiosis entre su sorprendente observación de la naturaleza y una

estilización formal. Su estilo permite entender el de todos los maestros alemanes que le suceden, si bien éstos lo llevan a un lenguaje personal, con invalorable aportes propios.

La cantidad y calidad de excelsos maestros de la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI es tal, que cualquier intento de representarlos adecuadamente en forma resumida como la del presente artículo es imposible. Aparte de los muchos nombres conocidos, nos llama la atención la presencia de piezas de altísima calidad pero de autoría desconocida. La historiografía ha hecho grandes progresos en los últimos 20 años, de manera que hoy las obras se conocen con mayor precisión que antes, y también se han corregido atribuciones incorrectas, si bien quedan dudas sobre muchas otras. Por ejemplo el altar *Peringdörfer*, hoy en la iglesia de la Paz (*Friedenskirche*) de Nuremberg (**figura 6**). Se sabe que es de 1486 y que lo donó Sebald Peringdörfer y también se sabe quién pintó las alas del retablo (que son del Michael Wolgemut, maestro de Alberto Durero), pero ni una palabra sobre el escultor. Las figuras talladas son de pasmosa calidad, como lo muestra este detalle de Nicodemo, que forma parte de la escena principal con la deposición del cuerpo de Cristo en la tumba. Nicodemo parece haber sido una de las autoridades judías que se dejaron fascinar por Jesús. Lo nombra el Evangelio de San Juan, entre otras en ocasión del entierro de Cristo. Nicodemo está representado como un hombre rico de fastuosa vestimenta, pero destrozado interiormente por la muerte en la cruz de Jesús. La escultura consigue transmitir el agobio por un luto que Nicodemo no puede comprender: boca entreabierta, mirada cargada de tristeza y sus manos abiertas, como pidiendo una explicación de lo acontecido. El hecho de no conocerse el nombre del tallista debe entenderse como sintomático de la época, que juzgaba con otros valores. Es más, aunque nos parezca hoy inconcebible, se conoce a veces sólo el nombre del carpintero (que *solo* hizo el armario del retablo), y también se sabe que muchas veces esos carpinteros recibían una mejor paga que los propios tallistas. El policromador era también mejor pago que el escultor.

Otra formidable pieza anónima puede verse en la tumba de Santa Walburga en Eichstätt (**figura 7**), representando a San Willibald. Formaba parte del altar mayor de la iglesia homónima, que fue desmantelado en el barroco. Es de los años '80 o '90 del siglo XV. Willibald era un personaje anglosajón de la época carolingia, que fue enviado a Alemania por el Papa Gregorio III, actuando en Eichstätt, donde San Bonifacio lo nombra obispo. Muerto en el año 787, la pieza representa obviamente un rostro idealizado, pero que parece salido de una sesión de retrato de un personaje vívido que hubiese estado posando frente al tallista. Excepcional es el naturalismo de la carne floja en papada y cuello, señal de haber pasado los 60 años de edad. Humano, pero con un aura inequívoca de autoridad y distancia en su expresión, sus finas manos sostienen el báculo y el Evangelio.

Anónimo también es el grupo de crucificados de la iglesia de Mögeldorf (Nuremberg, **figura 8**), en el que las figuras del buen y el mal ladrón resultan más interesantes que el propio Cristo. Data de alrededor de 1500. El buen ladrón a la derecha del Salvador es una obra maestra de expresividad anatómica. Perversamente supliciado con sus brazos pasados por detrás del poste transversal de la cruz, se sostiene a ella por sogas (reales). No obstante la tortura y la muerte segura en cuestión de horas, no agacha su barbuda cabeza de fisonomía tosca (quizás

atento a la promesa de Cristo de llevárselo con él ese mismo día al paraíso). El cuerpo está absolutamente desnudo, pero con el sexo sin terminar de tallar, probable señal de que estaba pensado para ponerle un taparrabo de tela (real), que se perdió en algún momento de la historia. Sin embargo, el mal ladrón tiene su braga tallada. El tema más frecuente para practicar el desnudo en escultura es –no sólo en la Edad Media, sino también en el Renacimiento y Barroco (español sobre todo)– los crucificados. Por aquella época, en 1493/94 Miguel Ángel había tallado a sus 18 años su Cristo crucificado totalmente desnudo (es decir, con sexo incluido), pieza de madera que está en *Santo Spirito* en Florencia. Quizás estaba pensado para cubrirlo con un paño de pureza de tela (real). Pero desde comienzos del siglo XV, también en el arte alemán, se ven Cristos con sexo: en pintura un ejemplo es el Epitafio de Johannes von Ehenheim en San Lorenzo en Nuremberg (1438): un levísimo tul deja transparentar el miembro viril de Cristo, algo impensable en épocas anteriores.

Según Stefan Roller⁸² (1999), del mismo taller del buen ladrón de Mögeldorf es el Cristo de la iglesia de Lauf cerca de Nuremberg (**figura 9**). Éste cuelga de la arcada del coro de la iglesia (el llamado *arco de triunfo*), por lo que es una figura de *bulto redondo* suspensa en el espacio. Lo interesante de la pieza no sólo es su calidad sino la utilización de una peluca de cabello natural, costumbre bien conocida en el tardogótico y no apenas en la escultura en madera del barroco (sobre todo español).

Dando un salto al norte alemán debe hacerse referencia obligatoria a la ciudad de Lübeck, que como capital de la Hansa fue foco de irradiación de arquitectura y arte a partir del siglo XIII: las obras de los talleres de Lübeck se exportaban en el siglo XV a Dinamarca, Suecia y Países Bálticos. Entre los tallistas de gran calibre destaca Bernt Notke (1435-1509), quien dejó piezas monumentales en su ciudad y por todo el norte europeo. Por encargo del famoso regente de Suecia, Sten Sture, Notke se desplazó a Estocolmo con algunos ayudantes lubeckenses y levantó un *monumento* a San Jorge en el medio de la iglesia principal de la ciudad, la Storkyrkan, consagrado el 31 de diciembre de 1489 por el nuncio papal Antonius Mast de Amberes. Aunque Notke se autoconsideraba más pintor que tallista (son famosas sus *Danzas de la Muerte* pintadas), dejó con este grupo de esculturas de tamaño mayor que el natural una obra sin igual (**figura 10**). Se desconoce la disposición original de las distintas piezas que forman el conjunto, ya que fueron reubicadas en el barroco y en el siglo XIX, pero el grupo central es un pseudo monumento ecuestre con un gran caballo rampante y su jinete (San Jorge) erguido y apostado para dar un golpe de espada al terrorífico dragón a sus pies. Las novedades de esta pieza son múltiples, pero primero no debe olvidarse que es una imagen de culto: subido a un andamio especial esa nochevieja de 1489, el nuncio papal llegó a la altura del pecho del Santo para colocarle las reliquias que sacralizaron la imagen. Lo primero a destacar es que, aunque había un altar perteneciente al grupo, éste no forma parte integrante de un altar ni está ni estuvo colocado sobre un altar, lo que acentúa su carácter de monumento. Lo más llamativo es que el dragón deja de ser un simple atributo del Santo, para pasar a ser una fiera espantosa de gran tamaño en lucha con el santo-caballero (por primera vez en la historia de la escultura). No me-

⁸² Historiador del arte de nuestro tiempo, uno de los grandes conocedores del tardogótico en escultura

nos importante es la utilización de diversos materiales: ¡El cuerpo del dragón mezcla la talla en madera con puntiagudas astas de alce que forman su *caparazón*! Además utilizó cuero y, para alguna de las figuras accesorias desparramadas por su base, cabello natural: restos humanos en distinto grado de putrefacción y huesos, restos del cruel banquete antropofágico del dragón... Llamativa es la pasividad de expresión del rostro de San Jorge, que no sólo no expresa miedo en la lucha, sino que hasta parece ajeno al dramatismo de la escena: ¿será representación de su santidad=sobrenaturalidad? Interesante es recordar las cartas escritas por el comitente de esta obra (Sten Sture) al Papa, en las que insiste en los enormes desembolsos de dinero que tuvo que hacer para poder pagarla (con la intención de causar impresión en Roma).⁸³ El Papa (Inocencio VIII) ponderó expresamente la piedad religiosa del sueco.

Volviendo al sur, focalizamos otro fenómeno interesante: el desprendimiento de figuras individuales de su contexto original, que era grupal. Así es como el Niño Jesús, que siempre estaba representado con su madre, la Virgen María, se *escapa a caminar solito* por decirlo de alguna manera. O sea que la obra completa es un niño autónomo, tallado en bulto redondo (**figura 11**). Los ejemplos más antiguos datan del siglo XIV y aparecen primero en los conventos. En el siglo XV empiezan a difundirse en las casas de la burguesía urbana alemana, que les rinde culto como prueba de la encarnación del Señor. Los *Niños Jesús* se expandirán por Europa, la Andalucía del siglo XVII produjo obras maestras de este género. El problema de representar la niñez en la Edad Media nunca fue poca cosa. Durante mucho tiempo se cree estar frente a figuras de adultos en miniatura; sólo los avances del realismo dejaron aparecer al niño como tal, si bien los recién nacidos se representan casi siempre en una edad entre uno y dos años. La foto muestra una pieza muy lograda hecha en Ulm hacia 1470, quizás por Michel Erhart, que se conserva en el Museo Nacional Bávaro de Munich. El niño ya sabía caminar, las torsiones del cuerpo andando están magistralmente captadas, las mejillas sonrojadas lo presentan como manzana rebosante de salud, el polo opuesto de la terrible mortalidad infantil que hubo hasta el 1800 en todo el mundo. No podía faltar el atributo identificador de Jesús (que no tiene aureola): con el bracito izquierdo sostiene un racimo de uvas, con la manito derecha ha cortado una y la tiene preparada para entregárnosla. Esto simboliza la comunión, su sangre derramada para la salvación de la humanidad (un *momento* eucarístico especificado en la última cena a sus 33 años).

También debe nombrarse a Ulm por la producción de sillerías, esto es el conjunto mueble de siales para miembros canónigos de una catedral, parroquial o un convento, ubicada en su coro. Aquí (**figura 12**) se ve un detalle de la sillería del antiguo convento benedictino de Blaubeuren, obra de 1493 firmada por Jörg Syrlin. Sin duda las sillerías contribuyeron por su misma naturaleza a la renuncia a policromar las tallas. Los formidables retratos de las sillerías de Ulm y Blaubeuren se hicieron en forma de parejas de bustos sobre las entradas a las mismas. El *retrato* de Blaubeuren es una cabeza casi expresionista de un personaje claramente nórdico y con el típico flequillo que se puso fuertemente de moda en la Alemania de entre siglos del XV al

⁸³ La intención era lograr un permiso papal para poder entregar puestos de obispos en Suecia a personajes elegidos por él mismo. El San Jorge estaba relacionado con una "caja" o "alcancía" de indulgencias, es decir perdón de los pecados a cambio de donaciones de dinero, que favorecían a Roma (Eimer, 1985).

XVI. El material de las sillerías suele ser roble, como lo exige la fortaleza de un mueble, a diferencia de otras maderas corrientes para las figuras de retablos o exentas (en Alemania el tilo fue lo más difundido).

De los talleres de Ulm los escultores más destacados fueron los Erhart: Michel (¿1440?-1522) y Gregor (1465-1541), padre e hijo, el segundo se instaló en Augsburgo. Michel talló en 1494 un enorme crucifijo colgante para el coro de la iglesia de San Miguel en Schwäbisch Hall (Hall de Suabia, **figura 13**). Ostensivamente orgulloso de esta pieza maestra, la firmó y dató en el borde del paño de pureza del Cristo, que parece volar en el fingido viento del monte Gólgota (detalle arquetípico del tardogótico germano). La firma no es precisamente lo común; de la mayoría de las piezas cuando se sabe su autor es porque se conserva el documento registrando el contrato de realización entre un artista y el/los comitente(s), o por algún otro indicio documental. El Cristo es extremadamente patético y lleva a este tema tan central de la iconografía cristiana a unos niveles de profundidad y calidad insospechadas, capaces de generar admiración entre los entendidos y conmoción entre los simples fieles.

Su hijo Gregor da en cierto sentido un paso en dirección hacia el Renacimiento, sin estar propiamente influenciado por él. Los veintitantos de años de diferencia de edad con su padre no fueron en vano: el estilo siguió evolucionando. En el Louvre de París se conserva su talla en bulto redondo de la Magdalena (**figuras 14 y 15**), hecha hacia 1510 y que aquí aparece por completo desnuda, púdicamente cubierta por una cabellera como jamás fue tallada otra igual: una verdadera cascada de pelo descende hasta media altura de los muslos, ¡qué maestría! La especialísima atención dada a la cabellera la explica el propio Evangelio, ya que con ella la Magdalena secó los pies de Jesús. A la vez su función es cubrirla con decencia, ya que la Magdalena aparece arrepentida, *penitente*, con sus manos juntas en oración. Esta escultura de tamaño natural y visible por todos sus ángulos, cuya exposición en una iglesia era apenas un poco menos atrevida que la provocativa total desnudez del Jesús de Miguel Ángel en Santa María sopra Minerva en Roma (1519), debería ser más famosa de lo que es.⁸⁴ Los franceses, que la compraron para el Louvre en 1901, la llaman al menos *la bella alemana*. El relativamente escaso conocimiento de esta Magdalena por parte del público en general prueba una vez más lo irracional de la fama de las obras de arte y lo subjetiva y partidariamente que está escrita la historia del arte, por más capas de *cientificismo* con que quiera pintarse a esta disciplina. Contra tres cosas esenciales debe luchar la Magdalena, como otro sinfín de piezas: 1° ser escultura y no pintura, 2° ser de madera y no de mármol, 3° no ser italiana. Tres prejuicios sin sentido, y nada más.

El más popular y quizás llamativo de los escultores tardogóticos alemanes fue Tilman Riemenschneider. No será casual que a él dedicara un libro el investigador argentino Héctor Arena, quien estudió en Múnich y se doctoró en la universidad de Heidelberg en 1965, libro publicado por el Museo Nacional de arte Decorativo de Buenos Aires en 1967 con un prólogo de Federico Aldao. Riemenschneider venía de norte de Alemania y se estableció definitivamente en 1485 en la ciudad obispal de Würzburg (Herbipolis) en Franconia. Allí tuvo una carrera me-

⁸⁴ Razón por la que más tarde los italianos la hicieron cubrir con un paño de pureza de ojalata

teórica, con encargos tanto de la ciudad como del obispo. Los prelados eran importantes promotores artísticos por un lado, y figuras antipopulares por otro. El artista ascendió socialmente cubriendo diversos cargos políticos en el Consejo Municipal (ayuntamiento), hasta ser nombrado incluso Burgomaestre (alcalde o intendente) en 1521. Eran tiempos difíciles, tiempos de cambio. En la llamada Guerra de los Campesinos en 1525 Riemenschneider se puso de parte de la población en contra del obispo, lo que le llegó a costar muy pero muy caro. En la guerra se trataba de esto: los señores (fueran príncipes laicos u obispos) estaban utilizando peritos en Derecho Romano para, al amparo de éste, modificar el sistema de relaciones tradicionales en la sociedad. Los pobres pedían que se volviera a los derechos y deberes fijados por la fuerza de la costumbre (Elton, 1974). Sí, eso significó también el Renacimiento en Alemania: la fortificación del poder en contra del pueblo. En arte, lo equivalente fue el monopolio artístico ejercido por una nueva élite culta en contra de todas las tradiciones anteriores y el intento de reemplazarlas por una internacionalidad a la italiana, caracterizada por un intelectualismo exclusivista.

En cuanto triunfaron las tropas del obispo sobre la ciudadanía, Riemenschneider fue hecho preso y torturado con dureza en la fortaleza Marienberg, que los obispos hacía siglos venían haciendo construir sobre lo alto de Würzburg, del otro lado del río, para protegerse del pueblo cuando las cosas se podían muy tensas con éste. El escultor, sublime artista si los ha habido, al salir de la cárcel perdió, aparte de todos sus cargos públicos, la posibilidad de recibir ningún encargo artístico de importancia, muriendo finalmente en 1531.

Es importante dar cuenta de estas durísimas circunstancias históricas, para saber que, fuera de Italia, poco o nada protegía a los grandes creadores. Hubiese sido sin duda mucho más difícil tocar a un Miguel Ángel en Roma, o prácticamente imposible, tolerándose de hecho hasta su homosexualidad. Ahí está la diferencia entre unos y otros en aquél momento de la historia de Europa. Por otro lado, Miguel Ángel no estuvo involucrado en tales revueltas políticas, además se encontraba centro de poder de la cristiandad: el Vaticano.

Para presentar la obra de Riemenschneider, la más conocida de un escultor alemán, sean aquí reproducidas apenas dos piezas: el altar de peregrinos de Creglingen (**figura 16**) y una Virgen con el Niño en piedra, hoy en el museo Liebig de Frankfurt (**figura 17**). El retablo alado de Creglingen es de la primera década del s. XVI y uno de los más sublimes altares de la historia. La caja o armario, cuerpo del retablo, termina en un arco conopial. Representa la ascensión de la Virgen a los cielos, transportada por cinco ángeles, dejando en tierra al atónito grupo de Apóstoles repartidos en dos grupos a izquierda y derecha del espacio vacío que un momento antes ocupaba ella misma. Las figuras se mueven en el espacio con excelentes contrastes de clarooscuro. Se encuentran dentro de una *maqueta* de recinto gótico con ventanas de tracería, y estas ventanas son abiertas y dejan entrever la iglesia real: una iglesia dentro de otra. La idea de abrir la pared de fondo de los armarios de los retablos procede de Estrasburgo: allí se labró hacia 1483 un altar para la iglesia de *Lautenbach im Renchtal* en la Selva Negra, allí conservado. Con ello también entraba luz por detrás de la escena. Y Riemenschneider tomó esa misma idea para su retablo de la Santa Sangre en la iglesia de Santiago en Rothenburg, hecho entre 1499 y 1504. Los méritos de este artista residen en varios aspectos: haber *normalizado* la au-

sencia de policromía en los retablos –fenómeno acompañado de un tratamiento exquisito de las superficies dejadas en madera natural–, haber insuflado una profunda vida espiritual a sus figuras (sus rostros y manos son inigualables), y haberlas dotado de extrema elegancia; pero también haber logrado un estilo personal inconfundible. Ese estilo lo difundieron sus *Knaben* (muchachitos), aprendices que trabajaron con él en su taller imitándolo y se repartieron por la Alemania del centro-sur dejando huella por distintas regiones. Fue así como se creó una especie de marca o producto *Riemenschneider* de rasgos reconocibles en cualquier lugar. El maestro labró la piedra y el mármol con la misma habilidad con que tallaba la madera. De 1520 es su arriba citada Virgen con el Niño en piedra arenisca gris (**figura 17**), que antaño adornaba la fachada de la Curia Neumünster en Würzburg. La obra respira soberana dignidad y madurez; el Niño es una de las figuras infantiles más convincentes de su época. Los pliegues angulosos, que parecen de papel arrugado, son muy góticos aún. La costumbre de sacralizar el espacio de la calle con esculturas religiosas, colocadas o sobre una esquina o una fachada de una casa fue muy difundida en Alemania. En el gótico Nuremberg es hasta hoy el mejor ejemplo de ello, en el barroco lo es Bamberg.

Pero la escultura alemana no sería tan importante si sólo Riemenschneider hubiese llegado a tales alturas. Es justamente una pléyade de maestros de primer orden lo que hace algo excepcional a esta *escuela* (término de principios del siglo XX inventado para denominar algo que fue un movimiento con cien variantes y no una escuela).

Ni siquiera hay última certeza de que Martin Kriechbaum, insigne escultor de la ciudad de Passau, haya tallado el retablo de la iglesia de peregrinación de San Volfango en Kefermarkt (**figura 18**). Este altar de madera con escasos restos de la policromía original data de alrededor de 1495 y fue tallado con una preciosidad sin precedentes. La obra es un mundo lleno de figuras y cientos de detalles de pasmosa precisión, y a pesar de su extrema complejidad es de composición clara. La figura del Santo principal, San Volfango, es un retrato del obispo Albert von Salona de Passau, otro argumento a favor de la producción del retablo en dicha ciudad (Schultes, 2003). El armario muestra tres grandes esculturas: San Pedro, San Volfango y San Cristóbal. Esta última es la que muestra en detalle la figura 18. El Niño Jesús carga sobre el hombro izquierdo del Santo, con el orbe en su mano izquierda y la derecha en gesto de bendición. Cristóbal está representado por excepción sin barba, con un rostro de enérgicos rasgos viriles, y con expresión melancólica o de preocupación: finalmente está llevando *todo el peso del mundo* sobre sus espaldas, con un tronco en su derecha que lo ayuda como bastón a cruzar el río. Estas esculturas son milagros de la capacidad humana, invaluable pruebas de sensibilidad.

Este breve repaso de la escultura tardogótica alemana no puede soslayar la figura de Veit Stoss (1475-1533). Nacido en Horb junto al Neckar, Stoss se desplazó a Nuremberg, que era junto a Colonia y Lübeck la más importante ciudad de Alemania. Como Stoss recibiera un encargo muy importante para la iglesia de la comunidad alemana de Cracovia, en Polonia, se desplazó allí para realizar el retablo de Santa María (1477-85). Hasta 1496 permaneció en esa ciudad, volviendo a recibir la ciudadanía nuremburguesa en febrero de dicho año. La estadía

en Polonia llevó a presentarlo en el siglo XX por parte de historiadores del arte polacos de corte nacionalista como un artista *polaco*, cosa que jamás fue.⁸⁵ El retablo nombrado es una de las obras más colosales y de mayor calidad de toda la historia del gótico. La influencia del arte de Stoss fue importante: la exposición *Últimos fuegos góticos* en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, llevada a cabo en 2016, lo calificó como “primer escultor de fama europea” en efecto: su actuación en Polonia, el impacto de su estilo en Europa oriental (Hungría), su seguidor Pablo de Levoca (hoy Eslovaquia), su prestigio en Italia (Florencia le encargó en 1516 un San Roque para la iglesia de Santa Maria Annunziata y en 1520 un crucifijo para la iglesia de Ognisanti), todo habla de un aprecio muy especial por su arte.⁸⁶ Este aprecio se refleja en el perdón y rehabilitación otorgado nada menos que por el Emperador Maximiliano I a Veit Stoss en 1506, tres años después de que el artista fuese hallado culpable de falsificación de documentos, cosa que le costó el suplicio público en la Plaza del Mercado de Nuremberg: le perforaron ambas mejillas con hierros candentes. Reo de un problema menos grave, Stoss tuvo más suerte que Riemenschneider y después de supliciado pudo seguir recibiendo grandes encargos artísticos. Por su carácter excepcional sea presentada aquí sólo una obra de Stoss: la llamada Salutación angélica hecha en 1517/18, que cuelga de la bóveda de San Lorenzo en Nuremberg (**figuras 19 y 20**). Se trata de un trabajo formado por todo un conjunto de piezas con el tema de la Anunciación, en torno a las figuras de bulto del Arcángel Gabriel y María que tienen respectivamente 2,18 y 2,16 m de altura. La obra llega a los casi 4 metros de alto y 3,20 m de ancho. Enmarca la escena un rosario con sus 50 rosas (avemarías) y cinco medallones (padrenuestros) con escenas de la vida de la Virgen y la Resurrección. Otros dos medallones suplementarios completan la iconografía. El cénit de la obra lo marca Dios Padre, el punto más bajo una serpiente (el demonio vencido), ambos no visibles en las figuras expuestas. Una obra de tales proporciones, donada por Anton II Tucher, egregio patricio de la ciudad, se sale del programa del mobiliario convencional de una iglesia, al no ser ni altar ni crucifijo, es decir no estando ligada a ninguna acción de culto puntual. La costumbre de colgar de la bóvedas vírgenes enmarcadas en una aureola, muchas de ellas *dobles* (esto es con figuras de la Virgen de doble faz, como alto relieve por delante y por detrás del hierro central que sostiene la aureola y las figuras) parece venir del Norte de Alemania, donde no obstante nunca llegó a tal monumentalidad.⁸⁷ La intención de la Salutación angélica de Nuremberg es simular una *aparición* en el espacio del templo como visibilización del milagro: la Virgen deja caer un libro de oraciones que sostenía en su izquierda -señal de asustada sorpresa por la aparición del (Arc) ángel-, con la derecha se lleva la mano al pecho y en la expresión del rostro Stoss intenta traducir el famoso

⁸⁵ Los abismos en que se hundió la Europa de 1939-45 explican los resentimientos nacionales y la tergiversación de la historia omitiendo datos tan objetivos como la refundación de Cracovia en 1257 según la fórmula jurídica del derecho (alemán) de Magdeburgo y el establecimiento en la ciudad de una comunidad de mercaderes alemanes, quienes construyeron la iglesia de Santa María y encargaron el retablo a Veit Stoss. Los trágicos hechos de la Segunda Guerra Mundial no pueden cambiar la historia, y es evidente que la gran cumbre cultural a la que llegó Cracovia a fines del siglo XV es impensable sin la presencia de artistas germanos.

⁸⁶ Se publicó un catálogo “Últimos fuegos góticos – Escultura alemana del Bode Museum de Berlín”, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid Edición 2016

⁸⁷ También en Westfalia se conservan ejemplos: como la catedral Paderborn o el convento de Oelinghausen (Herdringen/Arnsberg), pero también en Renania: Aquisgrán, o como “Candelario de María” en San Nicolás de Kalkar y la catedral de Xanten, en Bélgica: Zoutleew u Holanda: Maastricht. La costumbre no se pierde en el barroco, como muestran el monasterio de Speinshart y nuevamente Oelinghausen, entre otros.

Gratia Plena (“Dios te salve María *llena eres de Gracia*”). Sobre la cabeza de la Virgen flota el Espíritu Santo (palomo blanco). Ángeles músicos dan *sonoridad* a la escena.

Cuatro iglesias de Europa mantienen la mayor riqueza en retablos tardogóticos existentes hasta hoy día, dos en Alemania: San Nicolás de Kalkar y San Lorenzo en Nuremberg, y dos en Eslovaquia: Santiago en Levoca y San Gil en Bardejov.

San Nicolás en Kalkar, pequeña ciudad muy próxima a la frontera holandesa, conserva diez retablos (**figura 21**), los restos de otros cinco, la sillería, el candelabro de la Virgen y multitud de figuras individuales. La aplastante riqueza artística del templo y la extraordinaria calidad de las obras merecerían el título de Patrimonio de la Humanidad, que, como de costumbre, está demasiado ligado a intereses políticos a veces completamente ajenos al valor de un monumento o ciudad. Como sucede con tantas preciosidades del mundo, a veces es mejor resignarse a ser patrimonio mundial *de hecho* que por declaración.

En Kalkar trabajaron artistas de la región (Bajo Rin alemán y holandés) y otros venidos del *interior* de Alemania como Ludwig Jupan (o Jupe) de Marburgo. El altar mayor fue empezado por el maestro Arnt van Zwolle y a su muerte en 1492 continuado por Ludwig Jupan (**figura 22**) hasta terminarlo en el 1500. Contiene más de 200 figuras con temas de la Pasión, dejadas en madera (de roble) sin policromar: una multitud de soldados, santos, espectadores que van de aquí para allí en dramáticas escenas. La formidable composición casi recuerda las narraciones en espiral de la Columna trajana o de Marco Aurelio en la Antigüedad, con la notoria diferencia del tratamiento espacial (aquí son figuras de bulto redondo), la espiritualización de los personajes y las vestimentas contemporáneas, no historicistas —amén del estilo quebrado y doliente del gótico. Como representación de la masa irracional de la humanidad que sacrifica a un justo, es insuperable. Eso tematiza también la pelea entre los soldados que se patean y agarran de los cabellos y amenazan con un cuchillo por quedarse con la vestimenta de Cristo (en figura 22 a la derecha, debajo de dos caballos), ¡qué miseria humana y qué actual!

Pero un retablo de esta iglesia en Kalkar llega al límite de virtuosismo posible en este mundo: el altar de los Siete dolores de la Virgen. La predela muestra un *Árbol de Jesé* tallado por Henrik Douverman entre 1518 y 1522. Jesé se llama también Isai, padre de David, y por tanto primer antepasado de Cristo (siendo que María venía del linaje de David). Se lo suele representar acostado o sentado, de su cuerpo salen las raíces del árbol genealógico de Jesús, hasta llegar a la Virgen que lo tiene en brazos (fuera de la predela). Aquí Jesé está sentado dormido, con su cabeza apoyada en el brazo izquierdo; una increíble maraña de raíces envuelve a sus asistentes; la obra es la cumbre de *espacialización* tardogótica. Y la elegancia de las figuras es simplemente aristocrática. Encargó y pagó el retablo la Hermandad de Nuestra Señora. La industria de paños y cervecera fueron la base de la riqueza de Kalkar. El esfuerzo artístico mancomunado que realizaron al fin de la Edad Media la administración local y las hermandades, fue ejemplar. No hay dinero que pague la fortuna de que Kalkar no haya perdido su patrimonio en las guerras confesionales de los siglos XVI y XVII, sobre todo no haber caído en manos calvinistas, que hubiera significado el fin de tanta maravilla.

Para terminar sea presentada otra obra del norte, relacionada con el arte westfaliano, aunque fue hecha para Lübeck (**figura 24**). Se trata de un retablo de piedra, material poco común en el género, cuyas alas de madera presentan pinturas, que se conserva en la iglesia de Santiago de esa ciudad capital de la Hansa. El donante fue el burgomaestre Heinrich Brömse, el artista Evert van Roden de la ciudad de Münster. El altar tiene forma escalonada y las escenas están limitadas por un doble marco de piedra, el delantero en *blanda* tracería de ejemplar diseño, el trasero es un marco rectangular, escalonado y que se pierde detrás de la crucifixión. La elegancia de las figuras y maestría de movimientos le han valido la calificación de obra *en realismo lírico*.

Referencias de las figuras

Todas las imágenes citadas en este capítulo se encuentran disponibles en el orden propuesto en: https://prezi.com/wr-qinurcic2/edit/#0_ A su vez, Las obras de Nuremberg citadas pueden encontrarse en 24309637museum-nuernberger-kunst.de junto con otras muchas fotografías buscando por nombre de artista: Veit Stoss, Adam Kraft, Peringdörfer Altar, Peter Vischer, etc.)

- 1) Schwabach, iglesia de San Martín, altar mayor (taller de Veit Stoss, 1503). Foto Theo Noll
- 2) Medina del Campo, Museo de las Ferias, estatua del Obispo Barrientos (Egas Cueman, 1454). Foto Antonio Sánchez del Barrio
- 3) Nuremberg, iglesia de San Sebald, Madona apocalíptica (1439). Foto Pablo de la Riestra
- 4) Ulm, Museo de la ciudad, Carlomagno (Hans Multscher 1427). Foto Pablo de la Riestra
- 5) Estrasburgo, Museo de la catedral, autorretrato de Niclaus Gerhaert (1463). Foto Theo Noll
- 6) Nuremberg, iglesia de la Paz (Friedenskirche), Altar Peringdörfer, Nicodemo (1486). Foto Pablo de la Riestra
- 7) Eichstätt, iglesia de Santa Walburga, San Willibald (entre 1480 y 1495). Foto Pablo de la Riestra
- 8) Mögeldorf (Nuremberg), iglesia parroquial, El Buen Ladrón (ca. 1500). Foto Pablo de la Riestra
- 9) Lauf an der Pegnitz, iglesia parroquial, Cristo (ca. 1500). Foto Theo Noll
- 10) Lübeck, iglesia de Santa Catalina, copia del San Jorge y el dragón de Bernt Notke en la Storkyrka de Estocolmo (1489). Foto Pablo de la Riestra
- 11) Munich, Museo Nacional Bávaro, Niño Dios (¿Michel Erhart?, 1470). Foto Pablo de la Riestra
- 12) Blaubeuren, sillería del convento (Jörg Syrlin 1493). Foto Pablo de la Riestra
- 13) Schwäbisch-Hall, iglesia de San Miguel, Cristo monumental (Michel Erhart 1494). Foto Pablo de la Riestra
- 14) París, Museo del Louvre, La Magdalena, vista de espaldas (Gregor Erhart 1510) Foto Pablo de la Riestra
- 15) París, Museo del Louvre, detalle frontal de la Magdalena. Foto Pablo de la Riestra

- 16) Creglingen, iglesia de peregrinación Herrgott, altar de la Asunción (Tilman Riemenschneider, posterior al 1500). Foto Pablo de la Riestra
- 17) Frankfurt am Main, Museo Liebig, la Virgen con el Niño (Tilman Riemenschneider 1520). Foto Pablo de la Riestra
- 18) Kefermarkt, iglesia de peregrinación, Altar de San Volfango, detalle del San Cristóbal (¿Martin Kriechbaum? 1495). Foto Pablo de la Rierstra
- 19) Nuremberg, iglesia de San Lorenzo, Salutación angélica (Veit Stoss 1517/18). Foto Theo Noll
- 20) Nuremberg, iglesia de San Lorenzo, Salutación angélica, detalle de la Virgen. Foto Theo Noll
- 21) Kalkar, iglesia de San Nicolás, interior de la iglesia (s. XV). Foto Pablo de la Riestra
- 22) Kalkar, iglesia de San Nicolás, altar mayor, detalle (Arnt van Tricht, Ludwig Jupan 1492-1500). Foto Pablo de la Riestra
- 23) Kalkar, iglesia de San Nicolás, Altar de los Siete Dolores de la Virgen, detalle de la predella (Henrik Douverman 1518-22). Foto Pablo de la Riestra
- 24) Lübeck, iglesia de Santiago, retablo de los Brömse (Evert van Roden hacia 1500). Foto Pablo de la Riestra.

Referencias

- Arena, Héctor L. (1967). *Arte gótico tardío: Riemenschneider y Michael Pacher* Buenos Aires: Secretaría de cultura y educación, Elton, G.R. (1974) *La Europa de la Reforma* Madrid: Siglo XXI.
- Eimer, G. (1985). *Bernt Notke, das Wirken eines niederdeutschen Künstlers im Ostseeraum* Köln: Kulturstiftung.
- Medina del Campo (2015). "La escultura de Lope de Barrientos en el Museo del Prado", Medina del Campo, Museo de las Ferias.
- Recht, R. (2012). "Niclaus Gerhaert und seine Zeit". En: *Niclaus Gerhaert, der Bildhauer des späten Mittelalters*, Frankfurt: Liebeghaus.
- Rodríguez, A. (2016). "Problemática de la imagen religiosa a lo largo de la historia". En: *Estudios de escultura europea*, Alejandro Cañestro Donoso (coord.). Crevillent: Instituto Alicatino de Cultura.
- Roller, S. (1999). *Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Schultes, L. (2003). "Plastik vom Ende des Schönen Stils bis zum Beginn der Renaissance". En *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Spätmittelalter und Renaissance*. München/Berlin/London/New York.

CAPÍTULO 6

Cuando suena la tinta: la música de una nueva clase, los literati

Julieta Dávila Feinstein y Cecilia Trebuq

No toda la música de la extensa Edad Media fue el canto gregoriano que, independientemente de su arbitraria denominación, tampoco fue un repertorio uniforme, ni en tiempo ni en espacio. Pensar en esta clave nos permite profundizar en dos ejes. El primero, en términos de evolución y complejidad; dos valores supremos para la historiografía positivista, para la cual la música pasó paulatinamente de la monodía a la polifonía, de simple a compleja. El segundo, en función de dos conceptos contrastados por el historiador Arnold Hauser: *causalidad* y *correspondencia*. En este sentido, la música, al igual que las demás artes, cumple, entre otras, la función de validar grupos sociales.

En contraposición a la historiografía musical romántico-positivista, que describe la evolución de ésta como historia original de la obra de arte autónoma, individual, irreplicable basada en sí misma y existente por sí misma, en el campo de la historia de la música se han desarrollado diversos trabajos, inscriptos en las tendencias procedentes de la Nueva Historia o Historia Social, que cuestionan las bases teóricas propias a la historiografía hegemónica. Numerosos trabajos han propuesto alternativas a la idea de “arte autónomo” evidenciando que existen correspondencias entre las manifestaciones artísticas y las condiciones sociales, entendiendo que la correspondencia no es un proceso lineal en el sentido de causa-efecto, sino que a contextos similares se pueden producir fenómenos artísticos diversos. Para Hauser:

(...) el afán subjetivo de creación artística, la voluntad y capacidad de expresión no se pueden separar de las condiciones sociales ni tampoco se pueden deducir de ellas. En este sentido la espontaneidad y la causalidad no constituyen una alternativa radical; sólo aparecen en relación mutua (1982, p. 37).

En particular, el período comprendido entre los siglos XII y XV, denominado Baja Edad Media, es una época coyuntural. Los sucesos políticos y bélicos acontecidos en ese momento, como las cruzadas a Tierra Santa, la peste negra, entre los más devastadores, estuvieron acompañados, según Susana Bianchi (2013, p. 41), por una expansión mercantil hacia la “periferia” -Oriente- que permitió el surgimiento de al menos dos grandes áreas comerciales marítimas: el Mediterráneo y el área del Báltico-Mar del Norte. Este proceso de desarrollo

mercantil, sumado a la expansión de la vida urbana generada principalmente por el crecimiento demográfico y el aumento de la producción agrícola, dió lugar a un repoblamiento de antiguos centros urbanos y el surgimiento de otros nuevos en torno a castillos y monasterios, así como en puntos estratégicos de cruce de varias rutas, que decantaron en pequeñas urbes, ciudades incipientes.

Conforme con ésto, un nuevo grupo social y económico, vinculado estrechamente a dichas actividades comerciales, produce un desequilibrio del status quo preexistente: la naciente burguesía, que poco a poco intentará escapar al poder de los señores, aspirará al ejercicio del poder y comenzará a poner en tela de juicio los fundamentos de un orden tradicional considerado eterno e inmutable. En este contexto, donde cada estrato de la sociedad necesita ratificar su lugar de poder o existencia, muchos pequeños monasterios, alrededor de los cuales se erigen los poblados, se convierten en grandes catedrales con un anexo académico: las universidades, reducto de formación científica y teológica, en el que burgueses y clérigos afirman su poder económico y social, el poder disputado a los nobles y señores feudales: la aristocracia guerrera.

La conformación de la sociedad urbana permite la incidencia de nuevas actitudes, valores y concepciones del mundo extraños para el orden tradicional, pero lejos de suplantar “viejas mentalidades” por otras nuevas, posibilita -aunque no sin conflictos- la coexistencia entre nociones e ideas contradictorias. Así, feudalismo y modernidad, lo terrenal y lo celestial, los humanos y Dios y la necesidad de que ambos se definan mutuamente dará lugar a la *disputa de los universales*: Dios es y está en toda la Naturaleza y por lo mismo, la Naturaleza es Dios, empirismo e idealismo, burguesía e Iglesia, ciencia y fé.

Este período, signado por una fuerte crisis eclesiástica que se verá reflejada en el “conflicto de las investiduras”, asistirá a un cambio en el concepto mismo de la verdad. Dicho concepto es modificado y, en vez de su primitiva orientación unilateral, adoptará una forma bilateral. Es así que existirán dos fuentes distintas de verdad, donde fe y ciencia, autoridad y razón, teología y filosofía se contradicen y, a pesar de ello, ambas, a su manera, podrán testimoniar una misma verdad. Los conceptos universales son concebidos como inmanentes a los datos empíricos, y sólo en esta forma se reconocerá su existencia objetiva. En ese sentido

Este nominalismo moderado, como se le llama en la historia de la filosofía, se basaba todavía, pues, en una concepción del mundo totalmente idealista y sobrenatural; pero estaba tan distante del idealismo absoluto –es decir, del “realismo” de la disputa de los universales- como del posterior nominalismo extremo, que negaba la existencia objetiva de las ideas en cualquier forma y aceptaba como verdaderamente reales sólo los hechos empíricos individuales, concretos, únicos e irrepetibles (Hauser, 1978, p. 282).

Atendiendo a los aportes realizados por la Nueva Historia, respecto a la correspondencia existente entre lo social y las manifestaciones artísticas, podríamos suponer que el problema en torno al que gira la *disputa de los universales* no representa sólo un problema concerniente

al campo de la filosofía, sino que muchos de los rasgos característicos de aquella sociedad pueden advertirse en la solución que se ha dado a los problemas de composición del arte en general y de la música en particular. En este sentido, consideramos que la música producida en el ámbito de las universidades de la Baja Edad Media representa un caso paradigmático que se corresponde con la movilidad espiritual y los antagonismos sociales, religiosos y artísticos que se manifiestan en este período. Al mismo tiempo, este caso nos permitirá revisar una de las nociones acerca de la música que sostiene la historiografía musical tradicional: la autonomía de la música frente a la sociedad y la cultura.

Los hombres de ciudad: los intelectuales

Según Jacques Le Goff, el intelectual de la Edad Media en Occidente nace con las ciudades, como hombre de oficio que se instala en estos verdaderos -aunque incipientes- centros comerciales e industriales, en las que se impone la división del trabajo. En adelante, las ciudades serán las plataformas giratorias de la circulación de los hombres, cargados de ideas así como de mercaderías, serán los lugares de intercambio, los mercados y los puntos de reunión del comercio intelectual. (Le Goff, 1990, p. 31)

Un hombre cuyo oficio era escribir o enseñar, o las dos cosas a la vez, y que profesionalmente tenía una actividad de profesor y de sabio, era, para la época, un intelectual. El intelectual urbano del siglo XII se consideraba un artesano, como un hombre de oficio comparable a los otros habitantes de la ciudad, y cuya función era el estudio y la enseñanza de las artes liberales. Sin embargo, a esos *artesanos del espíritu* les faltaba todavía organizarse dentro del gran movimiento corporativo coronado por el movimiento comunal. Esas corporaciones de maestros y de estudiantes serán, en el sentido estricto de la palabra, las universidades. Y eso ocurrirá en el siglo XIII, y allí, la corporación universitaria, será ante todo una corporación eclesiástica.

La universidad en un primer momento fue una mera combinación de discípulos o de maestros, o de ambos cuerpos, formada probablemente a imitación de los gremios que tanta importancia adquirieron durante los siglos XIII y XIV en todos los centros comerciales y artesanales de Europa. En su primera fase de desarrollo, funcionaba por una concesión hecha por el cancelario de una catedral, o por otra autoridad análoga, a determinados maestros para que abrieran otras escuelas diferentes a la catedralicia en la cercanía de las iglesias. Pero era la catedral -cuyo clero estaba organizado en una comunidad moldeada en el ideal feudal-, la que amalgamaba a unos y a otros, daba unidad a los varios *studia en un studium generale*, aprobaba los estatutos, los programas de estudio y confería la *licentia docendi* o doctorado. De esta manera fue como muchas escuelas monacales y/o episcopales se transformaron en facultades donde se podían obtener los respectivos títulos.

Paradójicamente, la organización de los propios universitarios, maestros doctores, que ingresan en los grupos sociales que viven de rentas de tipo feudal, señorial o capitalista recuerda

mucho a la jerarquía universitaria contemporánea: el colegio de estos maestros estaba jerarquizado por rangos y puestos bien definidos, como el director de escuela y el *precentor* o director de música, por encima de los cuales se ubicaba el rector o decano, que como es de esperar, era el jefe y revistaba ante el obispo.

El surgimiento de la universidad emergente en París, produjo una nueva clase de *literati*: clérigos urbanos con educación secular empleados como administradores de las propias universidades, en nombre de la jerarquía feudal de la Iglesia, pero por sobre todo trabajando para la floreciente civitas, el estado secular (Taruskin, 2005, p. 207)⁸⁸.

Por lo tanto, la universidad tal cual la conocemos hoy, aunque en aquella época se llamara *universitas societas magistrorum discipulorum* (sociedad universal de maestros y discípulos) “fue una innovación del siglo XII, formada en su inicio mediante la consolidación y el aumento de las facultades de las escuelas catedráticas”. (Taruskin, 2005, p.169)⁸⁹

Por otra parte, la expansión económica hacia Oriente y el surgimiento de nuevos grupos sociales acontecidos en ésta época favorecieron el contacto entre diversas regiones y permitieron a estos centros intelectuales conocer y traducir obras filosóficas y científicas de origen musulmán y griego.

Se suele afirmar que París debe su renombre, ante todo, al brillo de la enseñanza teológica que se sitúa en la cúspide de las disciplinas escolares. Sin embargo, debemos recordar que fue el trabajo de traducción lo que permitió asimilar a los intelectuales occidentales las obras de Aristóteles, Euclides, Ptolomeo, Hipócrates y Galeno, lo que permitió a París utilizar en su plenitud la contribución aristotélica y recurrir al razonamiento.

En este contexto, y tras la influencia de estas obras, en el siglo XII surge otra rama filosófica que hace triunfar los trámites racionales del espíritu: *la dialéctica*. Abelardo, *el caballero de la dialéctica*, reclamará la alianza de la razón y de la fe, sobrepasando al gran iniciador de la nueva teología, San Anselmo, que en el siglo anterior había lanzado su fecunda fórmula: *la fe en busca de la inteligencia*. Mientras tanto, en Chartres, el gran centro científico del siglo, se concebirá al hombre, ante todo, como un ser racional. Será en el hombre donde se realiza esa unión activa de la razón y de la fe que es una de las enseñanzas fundamentales de los intelectuales del siglo XII. La disputa de los universales, en la filosofía pero también en el arte, girará en torno a las discusiones que generará el proceso de desplazamiento desde los grandes símbolos y las grandes concepciones metafísicas a la representación de los directamente experimentable, de lo individual y lo visible.

Durante este siglo, se organizó además el esquema general de estudios por el que habrían de pasar quienes aspiraban a estudios superiores. Se estableció la facultad menor de “artes” o

⁸⁸ “The rise of the university produced a new class, emanating from Paris, of *literati*: urban clerics with secular educations who were put to work as administrators on behalf of the universities themselves, on behalf of the increasingly feudalized church hierarchy (sometimes called the “cathedral nobility”), and above all on behalf of the burgeoning civitas, the secular state.” [Traducción de las autoras]

⁸⁹ “The university as we know it was a twelfth-century innovation, formed initially by consolidating and augmenting the faculties of cathedral schools.” [Traducción de las autoras]

habilidades, dividida en el trivium (gramática, retórica y dialéctica), y en el quadrivium (aritmética, geometría, astronomía y música).

En cuanto al origen social de los alumnos estaba compuesto, en su núcleo, por hombres jóvenes provenientes de la nobleza media y alta, hijos de funcionarios, hijos de comerciantes, artesanos y campesinos acomodados. Los pobres, en tanto, estaban excluidos de la institución. Entreverados en los laberintos del poder, forman parte de las redes del control político y espiritual; legitiman la voluntad papal, del poder imperial, real o local, y participan en los consejos y concilios a través de los cuales la autoridad secular y de la Iglesia iba elaborando su visión de mundo y sus proyectos de dominación y transformación. Los universitarios se sentían espiritualmente comprometidos con la regla de la Iglesia de que las ciencias no han de ser fuente de lucro y, como aficionados, se tomaban el arte extremadamente *en serio*.

Entre la isorritmia y la dificultad: el método para distinguirse

En el campo de la música, el portavoz de esta nueva clase intelectual fue un magister universitario conocido como Johannes de Grocheio, quien escribió lo que suele considerarse como el primer tratado sociológico de la música, denominado *Ars Musicae*. Grocheio ubicó a la música generada en la universidad en la cima de los géneros parisinos y para eso adoptó uno de los valores trovadorescos de diferenciación social por excelencia: *la dificultad*, un valor, como vimos en el capítulo 4, (auto)adjudicado a la poesía de la élite cortesana un tiempo antes, donde no debía valorarse lo común, lo que funcionó como expresión de su propio prestigio. De esta manera

Grocheio se hace eco de estos valores excluyentes en favor de los motetes, lo cual constituye un perfecto ejemplo del modo en que las elites recientes y emergentes imitan o aspiran al estatus de la aristocracia antigua y ya establecida. En este caso se trata de la nueva elite urbana y literaria, cuyos miembros habían surgido en muchos casos de clases sociales más bajas. (Taruskin, 2005, p. 216)⁹⁰.

Es importante recordar que, en la Alta Edad Media, las clases sociales estaban separadas por un abismo insalvable. Esta situación se vio revertida con el advenimiento de las ciudades a partir del siglo XII, donde estas clases estarán en contacto aunque constituirán una realidad cuidadosamente jerarquizada.

Así, Grocheio describió la música generada en la universidad como un

Tipo de canción [que] no debe ser propagada entre la gente vulgar, ya que no entienden su sutileza ni se deleitan escuchándola, en cambio deben ser ejecu-

⁹⁰ “Grocheio’s echo of these exclusionary values on behalf of the motet is a wonderful example of the way in which newly emerging elites—in this case an urban and literate elite, many of whose members had been drawn from the lower classes—ape or aspire to the status of an older, established aristocracy” [Traducción de las autoras].

tadas para los entendidos y aquellos que están en busca de la sutileza en las artes. Generalmente se interpreta en las fiestas de la gente ilustre para su mayor edificación, del mismo modo que la canción que se denomina *rondeau* es ejecutada en las fiestas de los vulgares (Taruskin, 2005, p. 216)⁹¹.

Al igual que lo había hecho la nobleza mucho tiempo antes, esta nueva clase, exigirá una música que realce su prestigio y la legitime, y será el *motete* la música que deleitará y fascinará a Grocheio -y su clase- por la *complejidad de su polifonía*.

Según Taruskin "...las complicadas canciones politextuales sirvieron para delimitar la ocasión en la que eran cantadas, una ocasión de la élite, mediante la cual los miembros de la nueva clase de Grocheio pudieran celebrar y demostrar su superioridad frente al vulgo." (Taruskin, 2005, p. 210)⁹². Por lo que se puede afirmar que, tanto para Grocheio como para la filosofía idealista, la música era por sobre todo un regulador social, un medio para organizar y controlar la sociedad.

Es interesante observar aquí el ascenso de un valor que tendrá suma importancia para la historiografía musical tradicional- el de la *complejidad*- el cual le ha permitido poner su foco exclusivamente en las manifestaciones musicales de la "alta cultura", esto es, de las clases hegemónicas, y adjudicar a la música -la Obra- valores que en el presente siguen constituyendo mecanismos de diferenciación social.

El caso paradigmático de la música de élite universitaria es el motete isorrítmico, género estrictamente polifónico. Producto de la investigación teórica en torno al ritmo, la notación y a la especulación científica, se trata de una composición en la que, al igual que en su antecesor, el motete politextual del S. XIII, sobrevive un canto litúrgico preexistente en latín: una sección melismática tomada de los antiguos cantos de la Iglesia y al que se le superponen dos o más líneas melódicas con textos en lengua vernácula, *mot* (del francés: palabra). Ésta es quizás una de las primeras pistas de la dualidad que acontece en la vida de la Baja Edad Media que evidencia también el contacto de estos músicos con las músicas seculares urbanas, algo que Lowinsky (1954, p. 544)⁹³ menciona como "...la invasión de las fuerzas seculares en el ámbito sacro...", que bien se puede apreciar en la traducción del motete *Qui es promesses/Ha! Fortune/Et non est qui adjuvat* de Guillaume Machaut:

⁹¹ "This kind of song ought not to be propagated among the vulgar, since they do not understand its subtlety nor do they delight in hearing it, but it should be performed for the learned and those who seek after the subtleties of the arts. And it is normally performed at their feasts for their edification, just as the song the call *rondeau* is performed at the feasts of the vulgar" [Traducción de las autoras].

⁹² "...the complicated polytextual song itself served to mark off the occasion at which it is sung -a university recreation or, as Grocheio chamingly puts it, a "feast of the learned" as an elite occasion, at which and *through* which the members of Grocheio's new class could celebrate and demonstrate their superiority to the "vulgar." [Traducción de las autoras]

⁹³ "...while the cantus firmus remained in Latin as if to lend a modicum of decorum to **the invasion of the liturgical sphere by strong secular forces.**" [Traducción de las autoras].

<p>Triplum:</p> <p>Qui es promesses de Fortune se fie Et es richesse de ses dons s'asseüre, Ou cils qui croit qu'elle soit tant s'amie Que pour li soit en riens ferme ou seüre, Il est trop fols, car elle est non seüre Sans foy, sans loy, sans droit et sans mesure, C'est fiens couvers de riche couverture, Qui dehors luist et dedens est ordure. Une ydole est de fausse pourtraiture, Où nuls ne doit croire ne mettre cure; Sa convenance en vertu pas ne dure, Car c'est tous vens, ne riens qu'elle figure Ne puet estre fors de fausse figure; Et li siens sont toudis en aventure De trebuchier; car, par droite nature, La desloyal renoïe, parjure, Fausse, traître, perverse et mere sure Oint et puis point de si mortel pointure Que ceaus qui sont fait de sa norriture En traïson met à desconfiture.</p> <p>Motetus:</p> <p>Ha! Fortune, trop sui mis loing de port, Quant en la mer m'as mis sans aviron En un batel petit, plat et sans bort, Foible, pourri, sans voile et environ. Sont tuit li vent contraire pour ma mort, Si qu'il n'i a confort ne garison, Merci n'espoir, ne d'eschaper ressort, Ne riens de bien pour moy, car sans raison Je voy venir la mort amere à tort Preste de moy mettre à destruction; Mais celle mort reçoÿ je par ton sort, Fausse Fortune, et par la traïson.</p> <p>Tenor:</p> <p>Et non est qui adjuvat.</p>	<p>Quien confía en promesas de fortuna y cuenta con la generosidad de sus riquezas, o el que piensa que es tan buena amiga que por él será firme y resuelta en todo, es un tonto porque ella no es resuelta. Es infiel, inmoral, sin ley ni moderación, es un montón de estiércol cubierto en finas ropas que brilla por fuera pero por dentro es todo mugre es un ídolo pintado de falsos colores. Nadie le creería ni confiaría en ella, es completamente informal, de poco fiar, No es más que un viento cambiante, y todo lo que representa sólo puede ser falso. Probabilidades de caer por su naturaleza infiel y traidora, Falsa, traicionera, perversa calma con aceite y lue- go pica con un mordiscon tan mortal que a aquellos a los que ha alimentado con su co- mida, los destruye con su traición.</p> <p>Oh! fortuna, estoy muy lejos del puerto, ahora que me has puesto en el mar, en un pequeño bote, plano y sin bordes, endeble, podrido, sin remos ni velas. A mi alrededor todos los vientos me son contrarios, tramando mi muerte. Así que no hay consuelo ni remedio, ni compasión, ni esperanza, ni posibilidad de escapar, nada a mi favor. Pues sin razón veo venir la muerte hacia mí, es injusta al querer destruirme, pero tú eres la única que dispones esta muerte para mí. Falsa fortuna, tú y tu traición.</p> <p>Y no hay quien me ayude.</p>
---	--

Para el desarrollo de los motetes isorrítmicos fue imprescindible perfeccionar dos elemen-
 tos: la notación y la investigación en torno al ritmo. La notación mensural, resultante de tales
 investigaciones, se convirtió en un componente central del método de la isorritmia, en primera
 instancia, porque la música y su ritmo se independizan de la poesía, es decir, que se abando-

nan los modos rítmicos derivados de la métrica de los versos que utilizaran el organum y el motete politextual del S. XIII, y en segundo lugar, porque es una música que nace en el papel, es decir, la notación es parte fundamental de la técnica compositiva.

Una obra de este tipo significaba el triunfo del artilugio intelectual e ilustrado, cuya artesanía intrincada depende completamente de la escritura y la notación. Al igual que el *trobar clus* de los trovadores, su significado era “cerrado y oscuro” de manera que “el hombre tenga miedo de violentarlo” mediante la transmisión oral, como Peire d’Alvernhe (1158-80), uno de los últimos poetas provenzales, había declarado en defensa de ese exquisito, rebuscado y “difícil” arte. (Taruskin, 2005, p. 234)⁹⁴

La notación que se creó para esta música tenía ciertos prerequisites: debía ser necesariamente silábica y por el mismo motivo, demandaba figuras individuales, por lo que se constituyeron figuraciones a partir de grafemas existentes en la notación neumática del canto llano -virga, punctum y clivis, que representan las duraciones de longa, breve y semibreve respectivamente. Hacia el S.XIV, Phillipe de Vitry, en su tratado *Ars Nova* (Arte Nuevo) definió la notación de las duraciones individuales mediante signos que, con algunas adaptaciones, son los antepasados de las figuras rítmicas utilizadas hoy en día: la mínima, la semibreve, la breve y la larga, que hoy se escribirían en notación como corchea, negra, blanca y redonda respectivamente. Esta notación rítmica y medida se corresponde con un mundo en el que, en palabras de Paul Griffiths, “el tiempo estaba siendo domesticado” (2006, p.46), el desarrollo de las ciudades, sus edificaciones matemáticamente diseñadas, el intercambio mercantil, todo empezaba a girar en torno a lo mensurable. No es casual que por esta época se hayan refinado los mecanismos de relojería,

(...) la perfección de los mecanismos relojeros que marcaban la hora con un carrillón se asemejaba curiosamente a la perfección de la notación rítmica que se extendió desde París y que dio a la música sus propios mecanismos de medida de tiempos. (Griffiths, 2006, p. 30)

La sincronía exacta entre música y tiempo comienza a perderse, en alguna medida, en este período.

La domesticación del tiempo junto con el tratamiento tan sistematizado de la notación mensural permitieron, como se dijo más arriba, el desarrollo de un método compositivo aditivo a la vez que racional y especulativo: la isorritmia. Los motetes compuestos de esta manera, congregan un conjunto de condiciones propias de ese

(...) dualismo que se expresa en las tendencias económicas, sociales, religiosas y filosóficas de la época, en las relaciones entre economía de consumo y eco-

⁹⁴ “Such a piece was a triumph of literate contrivance, on whose craftsmanly intricacy depended utterly on the written medium. Like the *trobar clus* of the troubadours, its meaning was “shut up and obscure”, so that “a man is afraid to do violence to it” by casual oral delivery, as Peire d’Alvernhe, one of the late Provençan poets, had declared in defense of *recherché*, “difficult” art. [Traducción de las autoras]

nomía comercial, feudalismo y burguesía, trascendencia e inmanencia, realismo y nominalismo, y determina tanto las relaciones del estilo gótico con la naturaleza como los criterios de composición, nos sale al encuentro al mismo tiempo en la polaridad de racionalismo e irracionalismo del arte gótico, principalmente de su arquitectura. (Hauser, 1978, p. 284)

El motete del Ars Nova, en tanto paradigma musical del siglo XIV, presenta un proceso de composición sucesivo mediante una técnica aditiva: se dispone un *cantus firmus* tomado de un canto gregoriano, y por lo mismo con texto en latín, en la voz de sustento (tenor), con un ritmo lento -este canto llano era fragmentado en segmentos melódicos regulares, separados por pausas y cantados en un esquema rítmico rígido y repetitivo de duraciones mayores que las demás voces. Luego se agregan dos o tres voces más, con textos en lengua vernácula. La voz intermedia (*motetus* o *duplum*) con un ritmo más vivaz; y finalmente la voz superior (*triplum*) con un rápido movimiento rítmico. Todas las voces eran tratadas mediante la técnica isorítmica estricta, es decir, en todas sus voces, o parcial, tal como lo demuestra el motete *Qui es promesses/Ha! Fortune/Et non est qui adjuvat* de Guillaume de Machaut (c.1300-1377). Vale aclarar que la técnica de la isorritmia puede aparecer, aunque sea de manera parcial, en todas las voces, sin embargo, son pocos los casos de isorritmia completa en todas las voces.

Para el motete mencionado, Machaut toma prestadas dieciséis alturas del responsorio *Circumdiderunt me* (Fig. 1). A esta serie melódica (*color*) le incorpora una serie rítmica (*talea*) de quince figuras rítmicas (incluyendo silencios), por lo que la secuencia rítmica, es decir la *talea*, vuelve a empezar antes de que termine el primer *color*, logrando una relación en las repeticiones de 4:3 (Fig. 2). Por su parte, el *motetus* presenta una *talea* mucho más extensa y con mayor densidad cronométrica, que se repite parcialmente a partir del compás 59, y probablemente por su extensión, no reitera el *color*. Mientras tanto, el *triplum*, que al igual que el *motetus* se destaca por su ritmo más vivo, comienza con quince compases cuyo material rítmico-melódico no se vuelve a repetir, mientras que en el compás dieciséis se desarrolla un patrón rítmico que se repite luego en los compases 43, 70 y 97, esta última vez reducido en cantidad de compases porque finaliza la pieza (Fig. 3). Los patrones que se repiten en el *triplum* suman como característica estética, el uso de síncopas, habitual en esa voz.

Fig. 1: Verso del responsorio *Circumdiderunt me*. Selección de alturas de Machaut.



Fig. 2: *Qui es promesses/Ha! Fortune/Et non est qui adjuvat* de Guillaume Machaut Color y Talea del tenor.



Fig. 3: *Qui es promesses/Ha! Fortune/Et non est qui adjuvat* de Guillaume Machaut. Talea del triplum.

La estructura y el efecto armónico de toda la pieza son definidos por la modalidad del canto llano, la línea del tenor, y las demás voces se organizaban siguiendo esta línea estructural por reglas estrictas de sucesión de intervalos de quintas, cuartas, octavas, terceras y sextas. El

movimiento y la adición de las voces estaba regulada por ciertas convenciones generales de la época que gobernaron la elección de consonancias y disonancias.

Así, el motete se escribía en capas consecutivas y el compositor no podía -ni pretendía- prever el resultado final. Esta hostilidad a las formas concluidas, que provocaba la sensación de que una obra terminada no estaba terminada, será una constante en el arte gótico, donde el interés estaba puesto en el proceso creativo y no en el resultado, donde el conglomerado sonoro resultante no era la aspiración principal, sino el subproducto de la adición de un estrato de melodía sobre otro de manera análoga a la construcción de las catedrales en este período. Por esto, es sintomático en nuestro ejemplo, la ¿intención? de brindar una estructura formal mediante la segmentación del *color* y *talea* del duplum en coincidencia con el comienzo de cada nueva *talea* en el tenor y una cadencia en el *motetus* (Fig. 4). El interrogante se debe a que, ante la falta de unidad de la obra y predilección por lo inacabado, así como la intención explícita de los literati por generar un arte para unos pocos, el resultado sonoro esconde la intención compositiva.

Fig. 4: *Qui es promesses/Ha! Fortune/Et non est qui adjuvat* de Guillaume Machaut. Coincidencia formal del triplum con la repetición de cada *talea* del tenor.

Según describe Rowell (1983, p. 99) “el sonido ideal del motete no era una combinación o una fusión sino una superposición en la que cada voz, interpretada por un solista, se destacaba con nitidez y por separado”. Esto se lograba, por un lado por la superposición de melodías tan disímiles como las del motete de Machaut, así como por la interpretación a cargo de cualquier mezcla de voces e instrumentos en el ensamble, pero también, por el uso de la politextualidad. Como mencionamos más arriba, una de las condiciones del motete isorrítmico es la utilización de un texto en latín, proveniente de cantos preexistentes, y textos en lengua vernácula para las voces añadidas. Por otra parte, esta música se encontraba unificada por la presencia del canto llano y en muchos casos por su relación con los textos de las demás voces (ver traducción), el resultado sonoro, sin embargo, era una sensación de estatismo y de repetición sin movimiento. Una música que era más *ser* que *devenir*. No se aspiraba a generar un sentido de unidad formal ni textural así como tampoco se pretendía que el oyente centrara su atención en uno de los textos superpuestos en particular, sino que, por el contrario, es característica la falta predominante de concordancia entre música y texto. A diferencia de la música de los siglos XVII y XVIII, en la que “La obra de arte es explicable lógicamente, cognoscible; en las relaciones que contiene nada puede quedar oscuro ni resistirse al análisis” (Small, 1991, p. 31). El motete estaba diseñado para que se lo percibiera a través de la contemplación, para que un público de “entendidos” se deleite en la complejidad de su polifonía.

En este sentido y a primera vista, podríamos permitirnos advertir en dicho aspecto un antecedente de las ideas que les son propias al arte moderno en relación a la función estética que se la ha designado a la música, así como al ideal del compositor dedicado a la escritura de sus obras, silentes, en partitura. Sin embargo, no podemos explicarla trasladando los valores musicales que la tradición musicológica e historiográfica le ha asignado a la idea de obra musical, esto es: un conjunto de intenciones acabadas producto de la subjetividad del compositor.

La historiografía romántico-positivista, de acuerdo con el espíritu de su propia visión decimonónica, ha intentado explicar el carácter de estas músicas acentuando los elementos que se acercaran a su propio ideal estético, según el cual una auténtica obra de arte es cerrada e interpretable sólo si podemos descifrar en ella las verdaderas intenciones del compositor. Siguiendo esta línea, los compositores han sido conocidos por introducir sus nombres en los textos de sus obras desde los días de Philippe de Vitry; sin embargo, todavía estos motetes no serán considerados propiedad de compositores individuales, ni tampoco composiciones individuales y acabadas, ya que se tomaban con libertad materiales musicales de otras obras, se agregaban o restaban voces, se hacían piezas nuevas sobre viejos cantos o se incluían composiciones preexistentes completas. Puede afirmarse entonces que el compositor todavía era valorado más por su técnica, oficio e ingenio que por su genio, su talento u originalidad. Como vimos, el *cantus firmus* era una melodía prestada, ya sea del canto gregoriano o de fuentes seculares, y usado como base para la construcción de una pieza de música polifónica en concordancia con las leyes del contrapunto.

Esto nos permite observar que una de las características intrínsecas a la obra de arte para la musicología positivista como lo es la *originalidad*, la *autenticidad* y la *unicidad*, no es tal para

las músicas de la Edad Media. Sin embargo, esta tradición musicológica se ha encargado de evaluar las músicas del pasado según su propia escala de valores, asociando estas ideas a procedimientos que en su contexto se realizaron con fines muy distantes a dicha legitimación estética. Esto pone en evidencia otra característica del pensamiento imperante fundado en un sistema de valores que ubica a la innovación por sobre la tradición, determinando una mirada evolucionista de la música a lo largo del tiempo donde el presente aparece como “cumplimiento de un pasado añorado”, (Treitler, 1992)⁹⁵ a través del traslado hacia el pasado de valores musicales que en el presente sí constituyen mecanismos de diferenciación social.

Referencias

- Bianchi, S. (2013). *Historia social del mundo occidental*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes/Prometeo.
- Griffiths, P. (2009) *Breve historia de la música occidental*. Madrid: Ediciones Akal.
- Hauser A. (1978). *Historia social de la literatura y el arte I*. Barcelona: Editorial Labor. S.A.
- Hauser, A. (1982). *Fundamentos de la sociología del arte*. Madrid: Guadarrama.
- Le Goff Jacques (1990). *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Lowinsky, E. (1954). *La música en la cultura del renacimiento* in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 15, No. 4.
- Rowell, L. (1985) *Introducción a la filosofía de la música*. Buenos Aires: Editorial Gedisa.
- Taruskin, R. (2005) *Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Treitler, L. (1991) “The politics of reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past” in *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 116, No. 2
- Small, C. (1991). *Música, sociedad, educación*. Madrid: Alianza.

⁹⁵ “as Fulfilment of a Desired Past” [Traducción de las autoras]

CAPÍTULO 7

La construcción y consolidación de la iconografía del purgatorio

Daniel Sánchez

Si hiciéramos una encuesta, seguramente la gran mayoría respondería que sí a la pregunta: ¿No le gustaría tener una estufa hogar con chimenea, formando parte de una gran sala en su casa? No sólo por el *comfort* sino por esa especie de tarjeta señorial o aristocrática que esto significa. En más de una casa de pequeño burgués actual podemos encontrar decoración de escudos (que en la mayoría de los casos no tiene nada que ver con la tradición familiar). Pensar que la aparición de esta *estructura decorativa* comenzó en el siglo X.

Nosotros, habitantes de América, tenemos dificultades para comprender la actualidad de la Edad Media. En cambio, en el continente europeo, como bien nos hace notar José Luis Romero (1949), esta etapa de la historia está a cada paso, en cada fiesta popular o tradición social. Por tomar un botón de muestra, el desarrollo técnico-empírico fundamental para este occidente maquinista comenzó durante los siglos X y XI aproximadamente. Allí empezó a herrarse a los caballos y bueyes, se cambió el modo de uncir a los animales de carga para arrastrar el arado. Apareció el arado sobre ruedas, se empezó a utilizar de manera intensiva el molino hidráulico, etc. Todas estas modestas técnicas trajeron como consecuencia, tarde o temprano, mejoras en la calidad de vida y sustitución del trabajo manual por intermedio de máquinas. Es que a partir del siglo X, XI comienzan los gérmenes de lo que será luego la historia de la modernidad. Si utilizáramos una figura metafórica e imagináramos nuestra historia como si fuera un baúl de fotos, podríamos decir, que la antigüedad son las fotos de nuestros padres y abuelos, ya que tienen que ver con nosotros, pero no somos nosotros. En cambio, la Edad Media, a partir del siglo X u XI son *nuestras fotos*. Aunque al verlas no nos reconozcamos, somos nosotros mismos. Al final del tránsito moderno, en líneas generales occidente mantuvo al cristianismo con sus variantes como la religión principal, la misma lengua madre, un derecho similar y recuerdos que todavía dimensionan una estructura familiar, etc.

Del mismo modo, a pesar de estar en un momento histórico de la cultura occidental, en donde la trascendencia humana está quedando restringida a una instancia cuantitativa de *likes* en la Red, lo que queda de reflexión respecto al destino del ser humano más allá de la muerte en occidente, está anclado en los valores construidos en el período de transición entre lo que se denomina la edad media alta y la baja (Siglo XII y XIV). Y entre ellas se destacan la apari-

ción del sacramento de la reconciliación y el concepto del *purgatorio* como tercer lugar para las almas de los difuntos.

Esas simientes provinieron de dos ámbitos opuestos en el desarrollo del primer milenio medieval. El fáctico de la conformación de las microcristiandades (Brown, 1997), que conformaron el concepto de pueblos, razas y luego naciones en el entramado histórico y cultural del espacio-tiempo europeo (Michaud, 2017) y el utópico que nació en el laboratorio de vida de los monasterios medievales, que emergieron como modo de *quaerere Deum* (*buscar a Dios*) para dedicarse a lo esencial⁹⁶ y terminaron generando desde muchos puntos de vista los fundamentos de la estructura terrenal y celestial del mundo moderno.

Ambos, con sus idas y vueltas, acuerdos y conflictos fueron modelando el derrotero de la Europa Occidental de la cual en gran parte somos herederos en estas tierras americanas. El presente capítulo tiene por objetivo reflexionar acerca de esos ejes estructuradores de la construcción histórica y social del occidente moderno, en el lapso que ocupan fundamentalmente el auge del pensamiento escolástico en el siglo XII y su posterior crisis en los siglos XIII y XIV, desde algunos ejemplos elegidos de la producción artística, que presentan desde la dimensión simbólica, la conformación-transformación de los valores y creencias de ese mundo tardo-medieval. En el campo del proceso artístico, tiene como elemento destacado y novedoso la incipiente laicización y el dimensionamiento de la obra de arte como una apropiación individual⁹⁷ y materialización de un temperamento⁹⁸ y a su vez, la construcción del ámbito trascendente del sujeto moderno a partir de uno de los temas centrales del comienzo de la modernidad: la salvación del alma, el libre o servo arbitrio y el papel de los vivos en el mundo de los muertos que Ruggiero Romano y Alberto Tenenti definieron como el humanismo *glorificante* y *degradante* (Romano y Tenenti en Duby, 1993).

⁹⁶ “Su objetivo era: *quaerere Deum*, buscar a Dios. En la confusión de un tiempo en que nada parecía quedar en pie, los monjes querían dedicarse a lo esencial: trabajar con tesón por dar con lo que vale y permanece siempre, encontrar la misma Vida. Buscaban a Dios. Querían pasar de lo secundario a lo esencial, a lo que es sólo y verdaderamente importante y fiable. Se dice que su orientación era «escatológica». Que no hay que entenderlo en el sentido cronológico del término, como si mirasen al fin del mundo o a la propia muerte, sino existencialmente: detrás de lo provisorio buscaban lo definitivo” (Benedicto XVI. 2008).

⁹⁷ “Esta no se origina más en la voluntad de una comunidad sino en la de una persona (...) Privada o pública, lleva siempre en sí la huella o el signo de que fue creada por alguien. La proliferación del símbolo heráldico, la invasión progresiva de la imagen piadosa por el donante que la ofrece para su propia salvación y la de sus allegados, y en estas efigies la búsqueda de las semejanzas, constituyen otras tantas manifestaciones del control del mecenas sobre la obra que ha surgido de él” (Duby 1993, p. 200)

⁹⁸ “Siempre el donante, que buscaba la singularidad y quería poner de manifiesto, por medio de detalles particulares del tema los rasgos de su personalidad. A veces era el temperamento del artista. Los mecenas no pertenecían todos a la iglesia, como antaño. No eran, por lo tanto siempre intelectuales (...) De este modo se abría un campo más amplio que antes a las iniciativas del ejecutante y a su propia sensibilidad” (Duby 1993, p. 200).

El escenario

El papado y el imperio

En el año 972, el abad de Cluny, orden monástica francesa fundada en el 909, San Mayuel, volvía de Roma y fue emboscado en un paso alpino por una banda de sarracenos, que no lo liberaron sino luego del pago de un importante rescate. Esta era la tónica de Europa en las llamadas segundas invasiones, producidas después de la desmembración del Imperio Carolingio. Los normandos por el norte, los magiares por el este, los musulmanes por el sur acosaron a Europa durante dos siglos. Si las primeras invasiones (la de los pueblos germánicos) tenía más que ver con la búsqueda de un lugar para instalarse de estos pueblos, dentro de lo que era territorio imperial romano, en este caso lo esencial eran las correrías y el pillaje. Los normandos llegaron a pasar a degüello a todo un pueblo del norte de Francia, o como en el 887, convirtieron en establo para sus caballerizas la capilla Palatina de Carlomagno en Aquisgrán. Pero no hay mal que dure cien años o en este caso doscientos. A consecuencia del secuestro del abad San Mayuel:

tan resonante fue el escándalo, que provocó por fin un levantamiento libertador. Guillermo, conde de Provenza y su hermano Roubaud se pusieron al frente de los contraatacantes cristianos, cercaron el reducto sarraceno, lo asaltaron y destruyeron. Esta acción casi siempre olvidada por los historiadores fue el prólogo de las cruzadas (...) Al liberar definitivamente las rutas montañosas de la maldición que durante un siglo había pesado sobre ellas, las abrió de nuevo a la vida y a la alegre animación de los intercambios entre la península italiana, la Galia y los territorios alemanes. Ciertamente existe una relación entre esta benéfica descongestión y la emigración de los artesanos

Ya en el siglo X (911) en Saint Clair-sur-Epte, Carlos el Simple y el caudillo normando Rollón establecieron un tratado por el cual este último se transformaba en vasallo del rey de Francia a cambio de un territorio y se estableció en lo que luego se llamó el ducado de Normandía. Y en el 955 Otón I, El Grande, había puesto fin a las correrías húngaras con las batallas de Lech. La paz volvía a Europa durante el siglo X. Todo estaba preparado para lanzar la nueva ilusión de unir occidente bajo un mismo poder político. Y para lanzar la nueva ilusión de unir occidente bajo un mismo poder político y religioso como en el pasado imperio romano. En el 962 Otón I, rey de Alemania, es coronado emperador. Parecía que todo había empezado de nuevo, pero mucha agua había corrido debajo del puente.

Las estructuras de poder y sus diferentes modelos se conforman de acuerdo con las circunstancias y no a la voluntad. Lo que se llama el *poder fáctico* en la Europa del año mil, no lo tenía nadie en su totalidad y cada uno era lo suficientemente independiente del otro como para no quedar en un orden jerárquico inferior. La edad oscura había creado nuevas estructuras

útiles para el momento, como el feudalismo o las ciudades libres. Estos cuatro factores (iglesia, imperio, feudalismo, ciudades libres) con sus intereses y características diferenciadas, aliadas y enfrentadas de maneras distintas de acuerdo a las circunstancias, van a ser la historia de la Europa occidental, desde el siglo X al XVIII.

Iglesia e Imperio tenían aspiraciones hegemónicas, pero cada uno por su cuenta. Y ante la falta de un marco jurídico que regulara esta relación (por ejemplo, el sistema de nombramiento del Papa o la autoridad que de investidura a un obispo) se va a generar una disputa abierta, que va a ir horadando estas relaciones y con el tiempo debilitando el poder de estas instituciones, haciéndoles perder la fuerza necesaria para reconstruir el viejo orden. Dentro de estas disputas podemos anotar la llamada querrela de las investiduras, quizás el primer conflicto. El segundo concilio de Letrán, el sínodo de Sutri, los diferentes cismas religiosos que atravesará la iglesia entre los siglos XI y XVI y si nos extendemos en el tiempo, el retraso de la consolidación nacional de Alemania e Italia.

Poco a poco reconstruir el viejo orden pasó a ser una ilusión, que apareció de vez en cuando en la historia de Europa. Carlos V, Napoleón, Hitler, fueron algunos de los que la retomaron. El Comunidad Europea actual es un configuración que trata de ser una síntesis de esa idea de unión, en este caso encarnada desde la estructura estrictamente laica, pero reconociendo la herencia cristiana en el marco de la dimensión jurídica, especialmente en las construcción de la dimensión humanista de los derechos individuales.

El orden feudal

Cuentan George Duby y Philippe Aries, que el esquema jurídico-consuetudinario merovingio no contemplaba la idea de “res-pública”. El rey era el dueño del reino, no un representante. Dice Jean Dhont :

El sistema feudal y de vasallaje desarrollado en la época carolingia nos revela algunos aspectos en extremo interesantes de los problemas conectados estrechamente con el ejercicio del gobierno. Uno de los fenómenos más universales de agrupación humana es la banda. En cuanto colectividad, los hombres se agrupan en torno a un caudillo y comparten su destino, bueno o malo, porque confían en él (...) Algo semejante ocurría durante el período carolingio (...) En esta sociedad en que la justicia no siempre podía imponerse y en que los poderosos de todo tipo explotaban casi sin obstáculo alguno a los más débiles, estos no tenían más recurso que “entregarse” y servir a un poderoso de su elección, para alcanzar de este modo su protección. Lo más probable es que, originalmente, a esta motivación se uniese otra: El poderoso procuraba el sustento a sus hombres (Dhont, 1997).

La fidelidad del guerrero para su jefe era el valor por excelencia. La infidelidad el peor delito. Cualquier delito común podía ser perdonado, en cambio al rebelde, como sucedió en el 786, cuando el conde de Hardrad quiso matar a Carlomagno, se lo decapitaba, colgaba o arrancaba de cuajo sus ojos.

El imperio carolingio se fue desmembrando como todo bien privado en distintos herederos y en las diferentes concesiones que hacían sus propietarios frente a los fieles, que les brindaban armas para sustentar el poder. Esto generó una fragmentación inmensa de Europa, que fue incrementada en las llamadas *segundas invasiones*.

Básicamente a este esquema de organización social se le llamó *feudalismo*. La importancia de esta organización social radica en que forma una cosmovisión de guerrero; fidelidad, valentía, que a partir de la idea de cruzada incorporará el valor religioso y que a medida que la paz crezca en Europa, la guerra se haga torneo, la banda corte, se transformará en un caballero cortesano. Lo importante de este orden para el arte es que marcará una tendencia de raíz laica con sustrato cristiano, pero separado de la religión, que dará lugar, hacia finales de la Edad Media, al llamado arte cortesano. Su apogeo es el llamado arte románico, cuando el orden feudal llegó a penetrar en la misma iglesia. El arte religioso desde su producción y significado trasunta ese orden:

Las fórmulas iconográficas, aunque hunden sus raíces en las primeras manifestaciones altomedievales, pasan a significar acordes con el instante de su producción. Los temas más que historia son, a pesar de su desreferenciación, presente. Son parábolas o metáforas plásticas de la realidad. En ellos se manifiesta la agresividad del período, la necesidad de lucha física en aras de mandatos superiores, la valoración de los señores y el menosprecio de los *paupers*, la exigencia de sufrir lo cotidiano para alcanzar el goce que se supone entero (Dhont, 1997)

En este escenario emerge el pensamiento monacal, especialmente de la orden de Cluny, que desde la perspectiva de Jacques Le Goff (1981) dimensionaron las preces por los difuntos y desde su dimensión escatológica del sentido de la oración de los monjes, empezaron a consolidar el papel de lo que el catecismo de la iglesia católica denomina “el poder de las llaves” (Le Goff, 1981, p. 142 – 150), que todavía se dimensionaba en sentido colectivo, usando lo individual en la práctica penitente del ayuno, la oración y la limosna y las consecuencias de sus pecados sólo al modo de ejemplo, como puede observarse en los diversos juicios finales que materializan desde la cultura visual esta concepción de la trascendencia humana. El mientras tanto todavía estaba en reflexiones parciales generalmente no visualizadas en la cultura visual de la época. (figura 1. Tímpano de la iglesia de Santa Fé de Conques / Figura 2. Detalles del tímpano).⁹⁹

⁹⁹ Las imágenes referenciadas pueden visualizarse en: <https://prezi.com/e1rj4cjm6utt/capitulo-7/>

La síntesis de este saber monacal junto a las nuevas órdenes generadas en el siglo XII de los Cartujos, Premostratenses y desde la opinión de Le Goff: “sobre todo los Cistercienses y con las escuelas urbanas en las que nacen simultáneamente una nueva concepción del saber y unos nuevos métodos intelectuales: la escolástica” dará lugar a la creación del concepto de Purgatorio como modo de anclar la certidumbre religiosa. “Una pieza más del sistema. Una conquista del siglo XII” (Le Goff, 1981, p. 153).

Pero a este ordenamiento cuasi jurídico colectivo del más allá desde la autoridad de la Iglesia, empieza a sumarse una dimensión personal, individual, que responde a un emergente disruptivo al orden feudal, aunque en muchos aspectos generado desde ese mismo orden en el ámbito cortesano. Ya la práctica de la penitencia tradicional del ayuno, la oración, la limosna, a la cual podría sumarse la peregrinación, sea pacífica o en el marco de una cruzada, no termina de circunscribir de modo concreto el futuro del alma y la precisión procesal jurídica de efecto del pecado y el modo concreto y específico de pagar, desde la perspectiva de apaciguar, calmar la demanda divina de justicia.

Será la gran “herejía de los perfectos”, los cátaros, uno de los catalizadores de esta problemática, que nacerá en el seno del mundo feudal y determinará la necesidad de ajustar algunas clavijas del ensamblado de la trascendencia y fundamentalmente del “poder de las llaves” de la Iglesia de Roma. Y no será el último (O’Shea, 2015).

Las órdenes mendicantes¹⁰⁰, creación de esta etapa de la Edad Media durante el siglo XIII y para este caso específico la orden de predicadores, más conocidos como dominicos a partir de uno de sus miembros destacado Santo Domingo de Guzmán y que se convirtieron en los especialistas en la defensa de la ortodoxia teológica. El IV Concilio de Letrán (1215-1216), convocado por Inocencio III destinado fundamentalmente a “*extirpar los vicios y afianzar las virtudes... suprimir las herejías y fortalecer la fe*”, se ocupó, además de las desviaciones heréticas de obligar a los fieles a realizar por lo menos una confesión de los pecados anual, lo que empieza de redimensionar una nueva concepción del sujeto que irá construyéndose en lo sucesivo. La herejía cátara dejará en el mundo de los trovadores y en prácticas de la tradición cortesana, su sello en parte de la construcción de este modelo de sujeto tardo-medieval que tomará el nombre de humanismo y del cual el denominado nominalismo será la primera avanzada en el ambiente monástico intelectual.

El orden burgués

En pleno apogeo feudal, cuando la paz recién llegaba a Europa, comenzaban a otorgarse los primeros privilegios municipales (Génova 958, Zadornin, Berbeja en España 955). Otro orden estaba surgiendo con sus paradigmas. En el 972, el emperador bizantino Nicéforo Focas ordena una investigación de los suministros madereros de Venecia al islam. Mientras por un

¹⁰⁰ Las órdenes mendicantes están formadas por frailes o monjas, tienen participación activa en el apostolado y viven de las limosnas. Ejemplos: franciscanos, dominicos, agustinos o carmelitas.

lado se iba gestando en Europa la idea de cruzada, algunas ciudades comerciaban con el infiel. Evidentemente otra mentalidad era la que interpretaba el mundo. Su fuente de riqueza no era la tierra sino la moneda. Su valor supremo no era la fidelidad sino la astucia y su objetivo de vida no eran valores trascendentes como la gloria, sino concretos y prosaicos como el éxito. Dos prototipos de un orden y otro son San Luis y Marco Polo.

Este orden burgués trajo aparejado una afirmación del mundo circundante, un paradigma de verdad apoyado en los sentidos y el empirismo. Si bien es propio de los habitantes de las ciudades, se fue construyendo a partir de distintas expresiones dispersas. Lo que Romero llama “espíritu disidente” (Romero, 1996). Por distintos flancos y sectores aparecieron disidencias al orden impuesto, llamado cristiano-feudal. A veces dentro del mismo cristianismo, como la postura estética del abad Suger de Saint Denis, San Francisco de Asís, a veces heréticos como Bacon en la ciencia, etc. Este nuevo orden se fue consolidando lentamente y de diferentes maneras, expandiéndose más allá de lo que es una clase social como la burguesa. Así se puede hablar de un aburguesamiento de la nobleza feudal que se hace cortesana.

El arte gótico estaría inmerso dentro de este pensamiento, pero tomado en su faz inicial o en su derivado cortesano. En cambio, el que será estandarte de este sistema será el arte llamado renacentista, de raíz netamente humanista, valor catalizado a partir de la crisis del siglo XIV, tanto en su vertiente negativa como positiva, respecto a la relación hombre-divinidad (figura 3).

¿Cuándo comienza este cambio? Si seguimos la tradición de la más clásica y a su vez inicial historia del arte de Giorgio Vassari, diríamos que comienza cuando empieza a desaparecer la *maniera greca*¹⁰¹ y comienza el *verdadero estilo de pintar* y su primer representante fue Giotto de Bondone (1276-1336). Si bien esto es un modo casi legendario de marcar el comienzo de la visualización de los indicios de los comienzos de la materialización de un nuevo modo de concebir el mundo por parte de occidente, vale la pena tomarlo como referencia, porque está muy vinculada su obra, a una figura emblemática de la nueva visión del mundo y por tanto de la concepción de la trascendencia por parte del sujeto tardo-medieval, que fue la figura de San Francisco de Asís. Este santo, sin caer en las herejías que tanto pululaban por ese tiempo, dimensionó en el marco de la ortodoxia una revitalización y casi una refundación de la concepción del cristianismo. Su prédica mendicante se aleja de la estructura contemplativa y de encierro consolidada por Cluny, pero continuada por otras órdenes reformadas del monaquismo y a diferencia del perfil intelectual de los dominicos, aunque sin desecharlo, su misión es encontrarse con el mundo y en él con el ser humano común, desde una mirada común (figura 4. *El*

¹⁰¹ “Finalmente, para que el recuerdo de Giotto no quedase sólo en las obras que salieron de sus manos y en aquellas que salieron de manos de los escritores de aquel tiempo, habiendo sido él quien redescubrió el verdadero modo de pintar, perdido durante muchos años antes de él, por público decreto y por obra del cariño particular del Magnífico Lorenzo de Médicis, el antiguo admirador de los talentos de tanto hombre, fue puesta en Santa Maria del Fiore la efigie suya tallada en mármol por Benedetto da Majano, escultor excelente, con los infrascriptos versos hechos por el divino hombre Messer Angelo Poliziano, para que quienes alcancen la excelencia en cualquier profesión puedan esperar que conseguirán de otros un monumento semejante al que mereció y obtuvo Giotto tan ampliamente por la bondad de su obra: Ille ego sum, per quem pictura extincta revixit, Cui quam recta manus, tam fuit et facilis. Naturæ deerat mostræ quod defuit arti: Plus licuit nulli pingere, nec melius. Miraris turrim egregiam sacro ære sonantem? Hæc quoque de modulo crevit ad astra meo. Denique sum Jottus, quid opus fuit illa referre? Hoc nomen longi carminis instar erit. Y para que quienes vengan después puedan ver dibujos de la propia mano de Giotto, y por ellos conocer mejor la excelencia de tanto hombre, en nuestro mencionado libro hay algunos maravillosos, que por mí fueron recogidos con no menor empeño que dificultad y gasto” (Vasari, 1981, p. 24-25).

homenaje de un hombre sencillo y otros episodios primera escena de los frescos de la *Vida de San Francisco*, en Asís).

Por un lado, el mundo de San Francisco era un mundo urbano, burgués que en palabras de George Duby (1993), salvo en Italia fundamentalmente, adquiriendo patrones de vida cortesana, no tuvieron gran influencia en el dimensionamiento de esta nueva mirada, que era humanista pero cortesana¹⁰². Pero además en palabras del recordado Émile Mâle:

Desde el siglo XIV, el cristianismo franciscano se presentó a ellos bajo un aspecto todavía más propio para impresionarlos. El arte italiano en primer lugar, completamente penetrado del espíritu de los discípulos de San Francisco, y luego del teatro religioso, en el que se vuelve a hallar la misma inspiración, pusieron bajo los ojos de los pintores y de los escultores las escenas más trágicas, el sufrimiento, el dolor y la muerte. Así nació la nueva iconografía (Mâle, 1986, p. 85).

El principal referente fue el denominado Pseudo San Bonaventura, quien hacia 1300 escribió la obra titulada *Las meditaciones sobre la vida de Cristo*. Según la tradición, las 17 copias iluminadas de los manuscritos inspiraron la obra del Giotto¹⁰³. Y su estructura narrativa que apunta a la emoción, contribuyó a la consolidación de un tipo de evangelización dirigida con simpleza al sujeto, desde una perspectiva humana y cotidiana.

La consolidación del dogma del purgatorio, generado a partir del concilio de Florencia en 1474, tuvo sin embargo a partir del II Concilio de Lyon en 1272 el comienzo de su consolidación¹⁰⁴. Durante todo el siglo XIV se fue consolidando la idea de vínculo entre vivos y muertos y la posibilidad del *poder de las llaves* de la Iglesia. Esto acentuó las preces hacia los muertos de diversos modos, pero fundamentalmente destacando la individualidad del acto por o para personas determinadas. La idea de mecenazgo creció y el deseo de hacerse público el mismo también, con un doble sentido: perdurar en la memoria de este mundo y gestionar un tránsito menos severo en el proceso de purificación del otro.

La importancia de este trámite acrecienta el interés del donante que establecerá una relación específica con el artista para que contribuya a la eficiencia de la doble gestión. En palabras de Duby esto generará, por un lado, el acrecentamiento de la libertad del artista (Duby

¹⁰² "Estos valores universitarios y caballerescos fueron adoptados por algunos grandes hombres de negocio y constituían en la sociedad urbana, sobre todo en Italia, la única élite susceptible en aquella época, fuera de la Iglesia y de las cortes, de un mecenazgo verdaderamente creador. Las burguesías participaban aún muy poco en la conducción de la acción artística. Su intervención se situaba casi siempre en los más bajos niveles de la creación, en el terreno de la producción vulgarizada" (Duby, 1993, p. 199).

¹⁰³ La universidad de Sevilla permite la descarga de la edición veneciana de 1497 en fondosdigitales.us.es

¹⁰⁴ "Las almas, empero, de aquellos que mueren en pecado mortal o con solo el original, descienden inmediatamente al infierno, para ser castigadas, aunque con penas desiguales. La misma sacrosanta Iglesia Romana firmemente cree y firmemente afirma que, asimismo, comparecer todos los hombres con sus cuerpos el del juicio ante el tribunal de Cristo para dar cuenta de sus propios hechos [Rom. 14, 10 s]" es.catholic.net/op/articulos/25235/cat/949/segundo-concilio-de-lyon-ano-1274.html 10 de abril de 2018.

1993.200)¹⁰⁵ y por otro actuará como pedagogía de los valores culturales¹⁰⁶. Todo a favor de una individualización del vínculo entre el sujeto y la divinidad (Duby, 1993). (figura 5. Namburgo Siglo XIII. Catedral de San Pedro y San Pablo. Figuras de Donantes).

Conclusiones

El catecismo de la iglesia católica dice que “La iglesia llama Purgatorio a esta purificación final de los elegidos que es completamente distinta al castigo de los condenados”¹⁰⁷ y a continuación cita la referencia doctrinaria generada fundamentalmente en los Concilios de Florencia de 1439 y el de Trento 1536, que como puede apreciarse ya pertenecen al tránsito de la modernidad y no al de la edad media (Le Goff, 1981, p. 241). Sin embargo, la consolidación del vínculo entre el mundo de los vivos y de los muertos y el modelo de trascendencia individual, para aquellos que no son ni totalmente santos, ni totalmente pecadores, se empieza a consolidar en el marco de la transición entre la Alta y Baja Edad Media

Una iconografía estricta del purgatorio recién será más evidente en el período moderno. Durante el período abordado se prefirió presentar la transformación estilística e iconográfica de un aspecto de las producciones visuales de la baja edad media, que presentan el cambio de sentido del proceso artístico tardo-medieval como emergente de ese nuevo vínculo entre el ser humano y la divinidad. Ese cambio, dentro de la ortodoxia católica está netamente influenciado por el nacimiento de las órdenes mendicantes y para el campo de la cultura visual será la influencia franciscana la que influirá de modo más contundente en los temas y en el estilo.

Queda fuera de este estudio el otro gran cambio estilístico e iconográfico que aportará fundamentalmente el siglo XIV, que es en el marco de esta problemática de salvación y trascendencia el sufrimiento humano terrenal, la muerte como elemento concreto y no como simple paso que se incubará en toda esta etapa de reflexión profunda sobre la naturaleza humana. Esa línea será la simiente del gran cisma cristiano que se producirá en el siglo XVI con la reforma luterana y justamente el tema del purgatorio y las indulgencias que derivan de este *poder de las llaves* de la Iglesia y será el lanzamiento definitivo de la modernidad.

¹⁰⁵ “Siempre el donante, que buscaba la singularidad y quería poner de manifiesto, por medio de detalles particulares del tema los rasgos de su personalidad. A veces era el temperamento del artista. Los mecenas no pertenecían todos a la iglesia, como antaño. No eran, por lo tanto, siempre intelectuales (...) De este modo se abría un campo más amplio que antes a las iniciativas del ejecutante y a su propia sensibilidad...” (Duby, 1993, p. 200)

¹⁰⁶ “...Las nuevas formas de mecenazgo favorecieron mucho menos que antes la intervención directa de los profesionales del pensamiento. En la mayoría de los casos lo que se puede descubrir es una simple coincidencia entre lo que el artista ha hecho y una concepción del mundo en determinados niveles mentales de acuerdo a la situación social del donante (...) Se preocupa menos por instruir, por exponer dogmas o concepciones intelectuales. Es más que nada el reflejo de modelos culturales propuestos como signos y justificación de su superioridad social, a un mayor número de hombres que tienen orígenes sociales diferentes y que se consideran miembros de una élite” (Duby, 1993, p. 201)

Referencias

- Brown, P. (1997). *El primer milenio de la cristiandad occidental*. Barcelona: Crítica.
- Duby, G. (1993). *Arte y Sociedad en la Edad Media*. Madrid: Taurus.
- Dhont J. (1997). *La Alta Edad Media*. México: Siglo XXI Editores.
- Le Goff, J. (1981). *El Nacimiento del Purgatorio*. Madrid: Taurus.
- Mâle E. (1986) *El gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid: Editorial encuentro.
- Mcnamer, S. (2009). *The origins of the Meditationes vita Cristi*. Usa: Speculum.
- Michaud, É. (2017). *Las invasiones bárbaras*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- O'Shea, S. (2015). *Los cátaros. La herejía perfecta*. Barcelona: Ediciones B.S.A.
- Romero, J. L. (2013). *La Edad Media*. México: Breviarios Fondo de Cultura Económica.
- Romano, R. y Tenenti, A. (1971). *Los fundamentos del mundo moderno. Historia Universal Siglo XXI*. México: Siglo XXI Editores.

CAPÍTULO 8

Alto en las torres: músicos urbanos profesionales en la Edad Media

Martín Eckmeyer

La Edad Media, el Renacimiento y la máquina de rebanar la historia

Tal como se ha referido en capítulos precedentes, las nociones comunes acerca de la música en la Edad Media están fuertemente atravesadas por toda clase de estereotipos y reduccionismos. Esto trasciende claramente la esfera de las artes y la música, al punto de que se han escrito libros sobre esta problemática, entre los cuales sobresalen los del historiador Jacques Le Goff o la historiadora Régine Pernoud, cuyo *Para acabar con la Edad Media* (1998) deconstruye un compilado de equívocos que solemos pensar sobre la mentada época. Tal vez el más importante de ellos es el que se reproduce en la misma denominación del periodo, que alude a ese estar en medio de lo que realmente tiene relevancia histórica. Una especie de demora, de latencia angustiada, que refuerza la percepción sesgada de una época en la que pasa poco, y lo que pasa lo hace lentamente¹⁰⁸.

En música siempre fue difícil determinar qué quería decir exactamente el renacer que, como estilo, tendemos a creer que sucede a la Edad Media. Tal vez porque, como hemos visto en otros capítulos de este libro, en la Edad Media musical ocurren buena parte de las transformaciones y concepciones que sientan las bases de nuestra cultura musical actual. Pero más allá de las interpretaciones que podemos hacer desde el presente, hay datos más concretos: ninguno de los músicos de los siglos XV y XVI tuvo modelos concretos de la música de la Antigüedad, como sí ocurría con sus colegas poetas, escultores y arquitectos, que en sus paseos por el campo esquivaban los restos de la cultura clásica o se sentaban en ellos para disfrutar de un almuerzo al aire libre. La referencia al renacimiento en música fue siempre necesariamente indirecta. El ensayo epigonal de Edward Lowinsky *Music in the culture of the Renaissance* (1954) está dedicado específicamente a intentar esa definición y fundamentalmente a esta-

¹⁰⁸ Dice Le Goff (2007, p. 43) “La palabra y el concepto de Edad Media aparecen en el siglo XIV, en los textos de Petrarca y los humanistas italianos. Hablan de un *medius tempus* (tiempo del medio) (...) Se encuentra con toda claridad esta idea del medio en el inglés *Middle Ages*, en el español *Edad Media* o en el *Mittelalter* alemán, aunque los alemanes, con *Alter*, introducen, además del concepto de «edad», una connotación de «venerable» (...) En cambio el francés, se observa la evolución despectiva de la palabra *moyen*. Más en la línea de «mediocre» (...) se habla con cierto menosprecio de un resultado *moyen*, un espectáculo *moyen*, un nivel *moyen*, etc.”

blecer las diferencias entre el renacimiento musical y las músicas de la baja Edad Media. Una tarea ardua en la medida que nos mantengamos dentro de aquello que la historiografía musical positivista sentenció como repertorio digno de ser estudiado: la música culta, escrita en partitura, concordante con el ideal de obra, y con autoría plausible de determinarse. Si hacemos eso, las similitudes son más evidentes que las diferencias: tanto las músicas del gótico como las del renacimiento son, al menos en los papeles, vocales y a capela, contrapuntísticas, modales, y amantes de los efectos suspensivos, tanto armónicos como rítmicos. Todas además se organizan en base a músicas preexistentes, sacras o profanas, que se usan como *cantus firmi* o al menos como sujeto del contrapunto. Y en la comparación particular entre los siglos XIV y XV, las sonoridades verticales presentan similitudes extraordinarias en cuanto a su ambigüedad y oquedad. Dufay, tal vez el principal compositor del *mainstream* del siglo XV, mantuvo durante toda su obra la indeterminación de los registros vocales, utilizando muy rara vez el registro de bajo, y muchas de sus composiciones se sostienen en la técnica de la isorritmia, ese desarrollo gótico del siglo XIV (Atlas, 2002, p. 113)

Si en cambio elegimos decantarnos por los aspectos sociales o institucionales, no nos irá mucho mejor. Los principales héroes del renacimiento musical provienen de la Iglesia, se entrenan primero como cantantes o capellanes, para luego en su carácter de maestros convertirse en compositores de prestigio. Exactamente lo mismo que había sucedido con, por ejemplo, Perotín, el *magister magnus* de la composición polifónica parisina a inicios del siglo XIII, maestro musical de Notre Dame.

Sin embargo, la insistencia por encontrar un origen para la música tonal moderna —el repertorio realmente importante para la historiografía positivista— no se detuvo hasta encontrar algún antecedente que pusiera a la música renacentista a la altura de los desarrollos fundadores de la pintura, la poesía o la arquitectura contemporáneas. Y lo encontró fuera de la Europa continental, en Inglaterra, territorio hasta ese entonces absolutamente ausente de la historia musical medieval. Se pretendió que justamente a causa de esta condición marginal, en su práctica habitaba esa mínima unidad armónica, ese gen primario del cual podría derivarse la evolución de la tonalidad: el uso del intervalo de tercera como consonancia, requisito fundamental para la construcción del acorde tríada¹⁰⁹. Se generaría así la leyenda de la *práctica inglesa*¹¹⁰, un reco-

¹⁰⁹ Por supuesto que el intervalo de tercera, o relaciones cercanas dentro del espectro de frecuencias, están presentes en multiplicidad de culturas a nivel mundial, anteriores, contemporáneas y posteriores a la Inglaterra medieval. Circunstancia que deja fuera de juego a esta propuesta positivista de la inyección de la tríada. Pero además la música popular europea conocía este intervalo. El texto de Bukofzer, referido en el capítulo 3, a la par de ser valiosísimo por el aporte documental sobre la polifonía popular medieval, puede leerse como un esfuerzo por refutar la idea de la presencia de terceras en la música popular para salvar así la explicación positivista del renacimiento como estilo en música. Ver Bukofzer, M. (1940). Popular Polyphony in the Middle Ages. *The Musical Quarterly*, 26(1), 31-49.

¹¹⁰ Traducido en ocasiones como *manera inglesa* o *estilo inglés*. El término deriva de la frase *contenance anglois*, mencionada por el poeta francés Martin le Franc en 1441-42, en un poema dedicado a Felipe, conde de Borgoña, para quien trabajaba, entre otros, Dufay. Este dato es el núcleo de la prueba documental para el desarrollo del concepto estilístico del Renacimiento musical como consecuencia de la influencia inglesa. A partir de este dato (¡un poema!) se dedujo un recorrido Inglaterra-Borgoña-Flandes-Italia que permanece hasta hoy como principal explicación histórica. Ejemplos paradigmáticos de esta historia de los estilos son el capítulo VI de Manfred Bukofzer "English church music of the fifteenth century" de la *New Oxford History of Music, Vol. III* (Oxford University Press, London y New York, 1960, p. 185) o el capítulo "5: England and the burgundian lands in the fifteenth century" de la primera edición de Grout, J. *A history of Western music* (Norton, New York, 1960), que todavía subsiste sin cambios significativos como capítulo 8 en la séptima edición revisada por Peter Burkholder de 2006. Allí puede leerse que "el desarrollo de un nuevo estilo internacional de polifonía (está) en deuda con la influencia inglesa" (p. 205). Como es de esperarse el capítulo se centra en Dunstable y Dufay "quienes desde su época hasta la nuestra han sido considerados los más grandes compositores de su generación". Es interesante también que el ejemplo de "historia de los estilos" que

rrido causalista cuasi epidemiológico: la presencia británica en el continente durante el siglo XIV provocaría la incorporación de ese localismo musical, el *discanto inglés*, en la tradición medieval del contrapunto francés. Síntesis que a su vez, al inocularse en los geniales maestros borgoñones y flamencos, daría lugar a no menos de cinco generaciones de compositores. Un árbol genealógico que culmina convenientemente a fines del siglo XVI y que, al trabajar estos músicos mayoritariamente en las ciudades de Italia, se confunde con el mismo concepto de Renacimiento musical.¹¹¹ Al punto que gran parte de los textos más célebres sobre el periodo articulan su índice únicamente a partir de los nombres propios de los compositores: aprehender los sujetos de estas magníficas personalidades se convierte así en sinónimo de comprender el cambio entre la Edad Media y la Edad Moderna en música.

No pretendemos aquí restar importancia al trabajo de estos músicos *renacentistas* ni, mucho menos, relevancia estética a sus producciones, muchas de las cuales son excepcionalmente bellas. Pero al tratar con la historia está claro que esta argumentación tradicional resulta cuanto menos pobre. Pretender que del contacto entre dos o tres individuos dependa el ingreso de la música -de toda la música- a la modernidad, es por lo pronto ingenuo. Si a esto sumamos el carácter fuertemente nacionalista de estas explicaciones, el sesgo se advertirá demasiado evidente: una cuenca latina y mediterránea que se arrodilla, derrotada, ante la supremacía “del norte” (Raynor, 1986, p. 47). Que no es un norte cualquiera, sino aquél que mejor representará el triunfo de la modernidad a escala mundial: la burguesía capitalista emergente, tanto británica como neerlandesa. Si bien desde hace tiempo se ha advertido y muy bien sobre este sesgo historiográfico en la musicología (Treitler, 1991), las explicaciones de este cuño aún permanecen inalteradas.

Como señala James Haar (2006, p. 23) podemos seguir utilizando la etiqueta *renacimiento* para referirnos a las músicas de estos compositores *oltramontani*. Pero sólo a condición de que abandonemos toda pretensión de abarcar con ese término la totalidad de las músicas de los siglos XV y XVI. Y agregamos: si convenimos además que debemos encontrar una serie de explicaciones más densas para determinar aquello que represente el ocaso de la música medieval (Strohm, 1990b, p. 269). Coleccionar las obras maestras de esta dinastía de compositores no es suficiente.

Este estatus explicativo deficitario, incapaz de superar las argumentaciones de la historia de los nombres o los nacionalismos, nos mueve a buscar en otros horizontes algunas explicaciones que permitan comprender mejor la transición histórica entre la música medieval y la moderna. Una posibilidad es tomar, a modo de hipótesis, la teoría de Jacques Le Goff (2008, p. 50) sobre la existencia de múltiples y sucesivos *renacimientos* a lo largo de una larga Edad

desarrolla Jim Samson para explicar ese tipo de historiografía sea justamente la influencia de este *estilo inglés*. Ver Samson, J. (2009) Music History, en Harper Scott J. P. E. y Samson J. *An introduction to Music Studies*, Cambridge University Press, p. 10.

¹¹¹ Esta falacia por metonimia no es algo privativo de la música. En términos de historia general, y sobre todo en cuanto a lo cultural, lo económico y lo social, Le Goff nos recuerda “lo difícil que resulta tomar como modelo el caso italiano y medir con este rasero la totalidad de Europa” (2004, p. 60). De hecho, ante la pregunta de si considera al Renacimiento como un enemigo, el historiador francés responde “El Renacimiento en tanto máquina de rebanar la historia sí lo es; el Renacimiento como momento de civilización no ¡por supuesto que no! (p. 51)

Media, que incluirían *entre ellos* al renacimiento de los siglos XV y XVI.¹¹² Basado en la historiografía de los *Annales* y la noción de *larga duración*, este modelo propicia la continuidad de una larga Edad Media, que podría extenderse hasta el siglo XVIII -idea que también suscribió Huizinga. Hemos visto en otros capítulos de este libro unos cuantos procesos que bien podrían pensarse como *renacimientos*: los tratados sobre música de la temprana Edad Media, la polifonía improvisada de los romanos y los carolingios, la música intelectual de las universidades medievales, entre muchos otros posibles.

Pero para la música una larga duración que lleve la edad media hasta el siglo XVIII se torna inviable, pues es imposible soslayar la aparición del espectáculo público y la entrada de la música al mercado, ocurridas entre el siglo XVI y el XVII.¹¹³ De todos modos, concebir al siglo XV como un eco de otros tantos movimientos de renovación ocurridos durante la Edad Media otorga un marco interesante para analizar las similitudes que, en materia musical, señalamos antes.

Otra posibilidad será tomar la revalorización del periodo bajomedieval o *gótico* que hace Arnold Hauser (1962) que, en sentido contrario, adelanta la cesura para emparentar definitivamente lo que habitualmente designamos como *Baja Edad Media* y *Renacimiento*

Sin duda es mucho mejor anticipar esta cesura fundamental, situándola entre la primera y la segunda mitad de la Edad Media, esto es, a fines del siglo XII, cuando la economía monetaria se revitaliza, surgen las nuevas ciudades y la burguesía adquiere perfiles característicos; pero de ningún modo puede ser situada en el siglo XV, en el que, si muchas cosas alcanzan su madurez, no comienza, sin embargo, ninguna cosa nueva (p. 278).

En definitiva, para este autor el índice de cambio aparece de la mano de la *economía urbana*, cuya principal característica es la de ser una producción “de bienes que no se consumen dentro de la economía en que son producidos” (Hauser, 1962, p. 209). Si en este modelo reside la clave para reformular nuestra periodización musical tardomedieval, es preciso correr el foco de los elementos vinculados al desarrollo de lo tonal, y buscar aquello que mejor se corresponda con esta economía urbana. Nos encontraremos aquí con una unidad de organización musical, estudiada poco y fragmentariamente, que contrasta con la historia de los compositores ultramontanos: nos referimos a los músicos profesionales municipales, al servicio de las ciudades medievales. Estos músicos ejercieron una influencia decisiva para el desarrollo de la música instrumental moderna, que de otra forma parece irrumpir de forma misteriosa y repentina en el siglo XVII.

Está claro que el eje del noroeste, el de la influencia de los compositores flamencos, reviste gran importancia histórica. Pero existieron desde el siglo XIII en adelante otras rutas y redes

¹¹² “La idea misma de «Renacimiento» (...) responde de un modo sorprendente a uno de los resortes fundamentales de la cultura medieval, para la que innovar consiste siempre en volver atrás, en acomodarse a las autoridades del pasado o la Antigüedad” (Le Goff, 2008, p. 50)

¹¹³ Aunque sí sean posibles, como veremos, establecer relaciones de larga duración, como la que hace Jacques Attali (2011) al vincular al ministril medieval con los compositores cortesanos del siglo XVIII como Haydn, en el sentido de que ambos son sirvientes domésticos. Pero es una periodización que sólo tiene validez en la medida en que no salgamos de los palacios de la alta aristocracia.

que significan otros tantos polos de desarrollo musical (Polk, 1987, p. 160; Peters, 2000, p. 202). “Si pretendemos desarrollar una imagen más completa de la vida musical del renacimiento (...) debemos reconocer otros *loci* de actividad, una abanico de ciudades desde las cuales irradian técnicas y estilos que influenciaron a todos los mayores centros culturales de Europa” (Polk, 1987, p. 184)¹¹⁴.

Pero más aún: focalizar en el estudio de estos músicos no sólo mejorará nuestra comprensión de la casuística de aquello a lo que terminemos llamando *renacimiento*. Lo que es tal vez mucho más interesante es que nos puede devolver cierto sentido de cohesión histórica a un período amplio y dinámico que va por lo menos desde fines del siglo XII hasta bien entrado el siglo XVI. Un esquema que pone en crisis la periodización tradicional de la musicología positivista y que puede significar además la posibilidad de periodizaciones que simultáneamente se centren en lo musical -en lugar de adoptar criterios de otras disciplinas- pero evitando el dogma de la autonomía, fundamentando las explicaciones en las relaciones entre las prácticas musicales y la historia social. Tal vez de esta forma *renacimiento* pase a significar un estilo interpretativo para algunas músicas históricas y ya no una designación ecuménica que pretenda sintetizar toda una época de la historia musical.

La domesticación de los juglares

Casi como un calco inverso de los compositores y maestros de capilla flamencos que constituyen el canon renacentista, aparecen estos *otros* músicos: instrumentistas, asalariados, reunidos en organizaciones gremiales o fraternales, improvisadores, renuentes por propia voluntad de la música en partitura o al menos con una relación conflictiva con la escritura musical¹¹⁵. Y por sobre todo, hacedores en la *performance* de una música estrechamente vinculada a sus funciones sociales y culturales, entre las cuales una de las más importantes resultaba la de incluir a los sectores populares urbanos en la identidad de la ciudad. Como podemos apreciar, se trata de una colección completa de aspectos de los que han abominado la estética y la historiografía modernas: el anonimato y la ausencia de autor, la contingencia de la práctica improvisada, la imposibilidad del juicio desinteresado, la transmisión oral. Sin embargo es importante comprender que estos sujetos musicales configuran un tipo de agrupación de las más importantes para la época, equivalentes a las actuales bandas cívicas o tal vez, a las orquestas. Como veremos más adelante, el prestigio y hasta el honor de ciudades y regiones era simbolizado en sonidos por estos conjuntos, por lo cual su enorme cantidad y dispersión por toda Eu-

¹¹⁴ If we wish to develop a more complete image of Renaissance musical life (...) we must recognise a northern locus of activity, a ring of cities from which radiated techniques and styles which influenced all major cultural centres of Europe. [traducción del autor]

¹¹⁵ Existen polémicas acerca de si los músicos urbanos profesionales utilizaban la notación musical como componente habitual o esporádico en su trabajo. Alan Atlas (2002, p. 265) es de la opinión de que la escritura musical era parte integral del oficio de ministril. Maricarmen Gómez (1990), en cambio sostiene la hipótesis de que el arte de estos músicos era eminentemente performático y, por tanto, residía en la capacidad de improvisar, ornamentar y arreglar músicas. Como si se tratara de la improvisación que hoy hacen las bandas de jazz sobre un tema o *standard*, anotar en partitura los arreglos de los ministriles “hubiese significado fijar tan sólo una de las numerosas posibilidades que ofrecía su trabajo” (p. 215). Es decir que anotar la interpretación, fijarla, hubiese atentado contra las propias posibilidades laborales de los músicos urbanos profesionales.

ropa Occidental no debiera sorprendernos. “Para mediados del siglo XIV y a lo largo de todo el XV, los ministriles fueron un elemento muy visible y respetado de la sociedad medieval urbana”¹¹⁶ (Peters, 2000, p. 228)

Sin embargo, por fuera de los círculos académicos especializados en estudiarlos y de las asociaciones de instrumentistas de viento ávidos por encontrar sus ancestros, éstos músicos, sus prácticas y sus formas de organización no están presentes en los textos sobre historia de la música, y muchísimo menos en los de música medieval, periodo en el cual aparecen sus primeras formas de organización.¹¹⁷ Algo hay con estos músicos que hace que se los margine sistemáticamente de la historia. Está claro que su presencia obscurece y contradice la ordenada exposición evolucionista (Carpentier, 1984) hacia la música tonal de la musicología positivista. Pero es justamente la ligazón con su origen histórico marginal lo que tal vez subyace en la potencia y persistencia del rechazo de estos músicos.

Como ya vimos en el capítulo 4, los músicos populares medievales son desterrados de la historiografía musical positivista. Vagabundos, proscritos, *outsiders* que habitan una marginalidad absoluta en términos de derechos (Guion, 2007, p. 2), los juglares son confundidos con delincuentes y salteadores de caminos, a todo lo cual se añade el condimento de lo diabólico, imprescindible para que la cultura medieval sancione definitivamente a estos sujetos y sus prácticas.

Tal como dice John Southworth en su reciente libro, *The English Medieval Minstrel*, 'No es solamente que el estatus del juglar fuese bajo; para la mayoría de sus contemporáneos él estaba fuera de las normas comunes de aceptación social. En este sentido, era peor que un siervo; si la servidumbre ocupaba el lugar más bajo en la escala social medieval, el juglar no tenía ningún lugar en absoluto' (Peters, 2000, p. 213)¹¹⁸

Recordemos sin embargo que la insistencia en la condena es aquello que nos da la mayor certeza de la permanencia de los músicos populares ambulantes durante toda la época medieval (Raynor, 1986, p. 57). Y consideremos además que sus músicas, fuertemente vinculadas con el carnaval, transitan esa amplia y borrosa franja en la que las prácticas simbólicas de origen precristiano o sectario se superponen y mixturán, no sin conflicto, con la religiosidad popular cristiana.

¹¹⁶ “By the mid-fourteenth century and throughout the fifteenth century, minstrels were a highly visible and respectable element of medieval urban society” [traducción del autor]

¹¹⁷ Tomando como ejemplo la colección de textos de la editorial Akal, que son traducciones de la prestigiosa serie de historia de la música de la editora neoyorquina Norton & co., los volúmenes dedicados al Renacimiento (Atlas, 2002) y al Barroco (Hill, 2008) poseen una muy escueta mención. No así el tomo dedicado a la Edad Media (Hoppin, 2000). De igual modo la colección dirigida por Robertson y Stevens para Penguin Books (1978) hace referencia a estos músicos en el volumen dedicado al Renacimiento y no en el de Edad Media. Son muy raros los textos que abarcan o se dedican al estudio de la música medieval que incluyen a los músicos municipales. Hasta donde sabemos el ya citado Henry Raynor (1986) es el único que incluye la temática en el período y le dedica un capítulo completo.

¹¹⁸ As John Southworth writes in his recent book, *The English Medieval Minstrel*, 'It is not just that the status of the minstrel was low; for very many of his contemporaries, he was altogether beyond the pale of social acceptance. In this respect, he was worse off than a serf; if the serf occupied the lowest place in the medieval hierarchy, the minstrel had no place at all.' [traducción del autor]

Pero será justamente con el objetivo de *honrar la profesión* que se dará paulatinamente la transformación de los trashumantes en músicos urbanos fijos. De tal modo que debemos pensar que los músicos urbanos medievales, habitualmente llamados *ministriles*, son una derivación, una rama subsidiaria, de los juglares y otros músicos populares itinerantes. Raynor (1986, p.57) ubica este proceso dentro de uno mayor, que denomina *la domesticación de los juglares*, el cual podemos pensar que comienza a partir del siglo IX. Esto significa por un lado el ingreso de los músicos populares a la esfera social medieval: conquistan derechos, su reputación aumenta, mejora su estándar de vida. Pero fundamentalmente el paso del nomadismo al sitio fijo, que conlleva ahora estar asociado a funciones mucho más específicas, implica en términos musicales una transformación importante: la especialización. Si el juglar era a un tiempo malabarista, cuentacuentos, actor y músico, ahora el ministril que fija residencia se especializa en tocar instrumentos musicales. Lo cual conlleva una impresionante mejora en las técnicas instrumentales, las posibilidades musicales, las técnicas compositivas y la fabricación y desarrollo de los propios instrumentos.

Pero *domesticación* alude no sólo al abandono de las *malas costumbres* en pos de abrazar una nueva civilidad, sino que también se emparenta con la noción del *doméstico*, es decir el sirviente. Y eso son los ministriles en un primer momento histórico (Attali, 2011, p. 28). Conquistar derechos significa servir a otro, a un poder. Autoridad que manda y ordena qué es lo que se debe tocar, cuándo y con qué instrumentos. En el servicio los músicos perderán la autonomía y si se quiere, el carácter contrahegemónico y subversivo del juglar; pero simultáneamente se convertirán en instrumentistas especializados, respetados, alabados: por lo tanto en *ciudadanos*.

Si bien ya hemos visto en el capítulo 4 las implicaciones en el contexto cortesano de esta domesticación, retomaremos algunos puntos para diferenciarla de lo que ocurre en el contexto urbano bajomedieval, fundamentalmente burgués. Recordemos una vez más aquí que las denominaciones son inconsistentes, aunque es evidente que la tendencia a modificar las formas de nombrar y nombrarse de los músicos no fueron inocentes ni neutrales en la época. Si como vimos, la nobleza es quien nombra a su sirviente domesticado y por lo tanto crea el concepto mismo de *ministril* (Raynor, 2007, p. 59), será interesante descubrir que en el ámbito urbano se utiliza el mismo término y su valor allí tampoco es indistinto.

Las ciudades medievales podían estar bajo el control de la nobleza, del clero o de la burguesía -comercial, financiera, manufacturera. Sin embargo en las actas y asientos contables medievales suele aparecer constantemente el término *ministril* (minstrel, menestrel, ministerialis, minstrel), independientemente de hacia quién ofrezcan obediencia y servicios, lo que como veremos en seguida implica diferentes funciones, repertorios y prácticas. Podemos intuir que se trata de una nomenclatura por negación, en base a la cual “los músicos profesionales tardomedievales que no eran clérigos ni estaban al servicio de la Iglesia son habitualmente denominados «ministriles»” (Strohm, 1990a, p.74)¹¹⁹. O tal vez la uniformidad en el uso del término ministril haya provenido de la necesidad de dar cuenta de su estatus profesional, por lo cual “es

¹¹⁹ “Professional musicians of the later Middle Ages who were neither clerics nor employed by the church are usually referred to as ‘minstrels’” [traducción del autor]

posible que el cambio de nomenclatura [de juglar a ministril] en el siglo XIV refleje el cambio de función, del artista ambulante multipropósito al especialista que toca un único instrumento musical” (Gushee y Rastall, 2001, s/p)¹²⁰. De todas formas insistimos en que la terminología es inconsistente, utilizándose también el término juglar junto a otros términos locales, lo cual “más bien depende, en cada documento, del rango social de quien lo escribe, el idioma en cuestión, y la finalidad del escrito (contabilidad de la corte o la Iglesia, registros civiles, fuentes literarias, poesía, entre otros) (Strohm, 1990a, p.74)¹²¹.

Por lo tanto, y antes de ensayar una clasificación que distinga a los diversos tipos de músicos profesionales urbanos, establezcamos lo que todos ellos tienen en común, fundamentalmente aquellos que “presentan un gran contraste ante la la imagen popular del juglar itinerante, que por fuerza vive en los márgenes de la sociedad” (Peters, 2000, p. 228)¹²². Este tipo de estratificación social es la que parece recuperar Reinhard Strohm cuando afirma que

como la profesión siempre tuvo que luchar por su reconocimiento social, ante el rechazo constante de la Iglesia, la terminología en ocasiones refleja la diferenciación social. Podía haber una gran distancia entre un ministril vagabundo sin empleo fijo -el *histrion*- y el valet de chambre cortesano o *faiseur* (un poeta y compositor creativo) (1990a, p. 74)¹²³.

Origen popular

Aunque enfrentados laboralmente y deseosos de evitar que se los relacione con ellos, los músicos profesionales urbanos proceden de las filas de los músicos populares itinerantes, razón por la cual, aunque su estatus e imagen social cambien, contienen una memoria histórica que se expresa en los repertorios (fundamentalmente danzas de origen popular), los espacios de producción (lugares públicos, calles y plazas) y en muchas de las actividades y funciones sociales que desarrollan (el entretenimiento, la fiesta pública, etc.) Por esta razón expresan una posición novedosa en el campo socio-musical: al tiempo que recuperan la tradición popular y la expresan, refuncionalizándola según el caso, también son vehículo de las músicas y espectáculos que las autoridades civiles presentan *ante* el pueblo, tarea que a veces alternan con sus funciones *dentro* de la corte.

Algunos trabajan en las cortes, (...) volviéndose íntimos de reyes y príncipes. [Otros] sirven como miembros de las bandas municipales (...) Todavía otros ministriles trabajaron como músicos independientes en pueblos y ciudades. Algunos más actuaban en solitario, cantando o tocando la vihuela, por ejemplo, para

¹²⁰ It may be that the change in nomenclature (in the early 14th century) reflected a change in function, from the jack-of-all-trades entertainer to the specialist in playing a single instrument. [traducción del autor]

¹²¹ it rather depends, in each document, on the social status of the writer himself, the language used, and on the function of the document (church and court accounts, city registers, narrative sources, poetry, and so on). [traducción del autor]

¹²² “presenting a striking contrast to the popular image of the itinerant minstrel who was forced to live on the outskirts of society”. [traducción del autor]

¹²³ “As the profession always had to struggle for social recognition, which the church, in particular, denied to it, the terminology sometimes reflected social differentiation. There could be a wide gap between a travelling minstrel without regular employment -- the *histrion* -- and the courtly valet de chambre or *faiseur* (a creative poet and composer)” [traducción del autor]

cualquiera que quisiera pagarles. Otros se asociaban con otros músicos para ganarse la vida tocando en bodas, banquetes y demás ocasiones donde la actuación musical fuera pertinente. Además existía aún una clase de vagos que se ganaba a duras penas su subsistencia deambulando de pueblo en pueblo. (Mayer Brown y Polk, 2001b, p. 99)¹²⁴

Justamente uno de los principales desafíos de los músicos una vez se asientan en las ciudades, será la de diferenciarse definitivamente de esa “clase de vagos” y buenos-para-nada. Todo el periodo entre el siglo XIII y el XVI puede leerse en términos del esfuerzo de los músicos urbanos por desprenderse de toda connotación que los relacione con la vida trashumante de los juglares, y hacer que la música sea vista como una profesión honrosa. Acceder al estatus de ciudadano implica necesariamente ese contraste. De todas maneras esto no debe interpretarse automáticamente como un proceso de estilización o distinción de las prácticas musicales, ya que existen numerosas continuidades entre la música de los juglares y la de los ministriles urbanos. Para el caso podemos mencionar que las reuniones de los ministriles, especie de encuentros profesionales o congresos a los que se suele llamar *escuelas de ministriles*, ocurrían durante la cuaresma, “momento del año en el que aparentemente a los ministriles no se les permitía ejercer su profesión” (Gómez, 1990, p. 213). Recordemos que la cultura popular estaba asociada al carnaval, lo opuesto de la cuaresma (Attali, 2011, p. 36)¹²⁵, por lo que esta prohibición también refuerza el nexo de los ministriles con la cultura popular.

Específicamente podemos observar dos muy importantes:

- *la permanencia y el desarrollo del violín*. Si bien como veremos son los vientos los instrumentos más característicos de los músicos urbanos, existen múltiples registros de violinistas integrando de alguna manera el cuerpo de los ministriles, sobre todo en los siglos XIV y XV (Polk, 1987, p.180; Gushee y Rastall, 2001, s/p; Raynor, 1986, p. 86). La connotación popular del violín y su contraste con la viola como instrumento noble proviene ya de la Alta Edad Media, del *rebel* medieval, aunque todavía en 1556 el compositor académico francés Jambe de Fer condena a los violinistas en tanto músicos profesionales. Distingue al violín como inapropiado ya que “hay pocas personas que lo usan, excepto aquellas que obtienen un beneficio del mismo con su trabajo” a diferencia de la viola *da gamba* que utilizan “los caballeros, los comerciantes y otros virtuosos” (Hill, 2008, p. 89). Que los ministriles urbanos hayan mantenido el uso del violín a pesar de estas connotaciones, al punto que en algunas ciudades formaron un conjunto específico, como los *Kunstgeiger* de Leipzig (Raynor, 1986, p. 80) puede representar un indicio de que no renegaron de sus orígenes, al tiempo que buscaban acceder a un nuevo estatus social.

¹²⁴ “Some worked at princely courts (...) became intimates of kings and princes. They could serve as members of a town band (...) Still other minstrels worked as freelance musicians in towns and cities. Some performed alone, singing and playing the fiddle, for example, for anyone who would pay them. Others banded together with several other musicians to earn living by playing for weddings, banquets, and other occasions when music was appropriate. There was also a class of itinerant ne'er-do-wells who eked out a bare subsistence wandering from town to town” [traducción del autor]

¹²⁵ “apparently a time when the minstrels were not permitted to practice their profession officially” [traducción del autor]

- *la permanencia de las danzas populares* en tanto tales, es decir que no son abordadas por un proceso de estilización como vimos en el caso de los trovadores, sino que mantienen características que las identifican con su raíz popular. En todo caso se observará que mejoran las técnicas instrumentales, se le añaden arreglos complejos y se hace más sofisticada la *improvisación* -práctica característica de los ministriles urbanos que también los asocia con los juglares- pero eso no implica que se esconda el origen popular de las músicas, ya que debe ser notorio para lograr algunas de las funciones principales de estos músicos, como la cohesión social.

Los *waits* de York, es decir los músicos municipales profesionales de esa ciudad Inglesa que descienden directamente de la banda formada al menos en 1369, todavía tocan la danza bretona anónima *An Dro Nevez*. En el fonograma *A golden treasury of ancient instruments* (1989) interpretan una versión con bombardas y redoblante (pista 3) que puede resultar ejemplificadora: el ritmo es ágil y tiene un esquema binario, muy pulsado, con una cifra de tempo cercana a 133. La estructura es muy sencilla y se organiza en base a la repetición de una frase construida a partir de un intervalo de quinta y otro de cuarta, con una variación que llega al sexto grado -ascendido porque se trata del modo sobre re. En un segundo plano el tambor realiza un redoble constante sobre valores de la subdivisión, desplazando los acentos pero manteniendo la pulsación isócrona. La bombardas en todas las repeticiones de la melodía desarrolla infinidad de variaciones, ornamentaciones y pasajes muy virtuosos, que no son otra cosa que improvisaciones sobre la melodía, de contorno más bien simple. Podemos ver que los elementos danzables se mantienen inalterados, se recupera una tonada popular de tradición oral muy difundida y, sobre este marco, el instrumentista puede improvisar demostrando su pericia técnica y su calidad como músico. Una forma de obtener distinción profesional sin renunciar por ello a entretener a los sectores populares. Es decir, haciendo bailar a la gente.

Ciudadanía

Los ministriles ingresan a una esfera de relaciones sociales legalmente reconocidas y más complejas, tanto con la sociedad en su conjunto, como con sus empleadores y colegas (Peters, 2000, p. 226). Esto incluía la protección legal, el derecho a la propiedad y a ejercer prácticas comerciales, ya que en el mismo momento en el que se los nombraba como músicos de la ciudad obtenían la carta de ciudadanía (Beukers, 1991:14). De esta forma abandonan la condición de proscritos presente en los músicos vagabundos, e ingresan a una esfera de reconocimiento social que invierte hacia el final del periodo la valoración social de los músicos. Si el juglar estaba fuera de la sociedad y era menos que el pobre más pobre, hacia el siglo XVI los músicos urbanos profesionales organizados son prósperos y respetados, llegando en algunos casos a pertenecer al sector más alto de la ciudad, en términos económicos (Polk, 1987, p. 179; Peters, 2000, p. 215).

En el mismo fonograma de los *waits* de York encontramos una música muy contrapuntística, anónima, denominada *mercantia* (pista 5), probablemente de mediados del siglo XV. Por un lado llama la atención el nombre, que remite inmediatamente a la burguesía y la economía

urbana mercantil, organizada en cofradías a las que los músicos urbanos pretenden ingresar. Pero el aspecto sonoro de la pieza es lo que realmente configura una representación de los valores urbanos: una densa trama contrapuntística con permanentes trocados e imitaciones, llevada a cabo por un conjunto de cromornos (2 contraltos, 1 tenor y 1 bajo). A diferencia de la danza bretona, esta música es más bien lenta y acompasada, rehuyendo a la pulsación marcada en un estilo que se asemeja al de la música vocal de la época. Sin embargo es muy probable que la trama provenga de la improvisación, muy elaborada, sobre un tema tradicional transmitido por vía oral. Es claramente un certificado de ciudadanía de los músicos que los aleja definitivamente de la imagen de los juglares.

Para ser parte de la ciudad y honrar la profesión, los músicos urbanos establecen *formas institucionales de agrupación profesional*, como cofradías y gremios, desarrolladas a partir de una matriz germinal más espontánea conocida como *escuelas de ministriles*. El objetivo de esta práctica es obtener beneficios sociales, crear redes profesionales, y establecer reglas y estándares que regulen y protejan su práctica (Guion, 2007, p. 2). Lo cual por supuesto redundaba a su vez en la mentada valoración social de la profesión. Podemos juzgar el éxito de esta empresa al observar la estrecha relación identitaria que lograron desarrollar entre las instituciones musicales profesionales y la ciudad. Tal es así que estos músicos terminaron por convertirse en su emblema sonoro, representando el honor y dignidad tanto de sus habitantes como de sus gobernantes.

Relación de dependencia y cuentapropismo

La relación socio económica definitoria de estos músicos es la dependencia de una autoridad que detenta el poder de la ciudad, la cual puede ser tanto la nobleza como el clero o, más frecuentemente, la burguesía. Al formar este tipo de corporaciones y colocarse voluntariamente bajo la órbita de gobernantes y autoridades civiles, los músicos accedieron a un grado mucho más elevado de aceptación social que sus colegas itinerantes (Slocum, 1995, p. 258).

“La primera petición de los instrumentistas de Brescia expresa su deseo de vincular su profesión a unas condiciones <dignas y destacadas>, a lo que es <noble y elevado> (...) y se refiere con desdén a los intérpretes <infames, viles e inexpertos>” (Hill, 2008, p. 89). Como vemos la búsqueda de diferenciación frente a los juglares es un asunto estrictamente laboral que persigue -y en ocasiones logra- establecer un monopolio de los músicos municipales sobre toda la producción de la ciudad. Por eso, y a diferencia de los procesos de distinción operados durante la Alta Edad Media por la caballería feudal, los músicos urbanos recurrirán a la creación de organizaciones e instituciones que promuevan sus derechos y los equiparen con otras profesiones urbanas, ya legítimas y establecidas. Es decir que buscan confundirse entre los ciudadanos, participar del común, en lugar de establecer una distancia social más o menos artificial. Esta tal vez sea la razón por la cual sus prácticas musicales nunca abandonan el contacto con los antecedentes populares de los que se nutren, lo que les garantiza la posibilidad de interpelar a los sectores populares urbanos sin que esto interfiera con su búsqueda de promoción y prestigio social.

El fonograma *Florentine Carnival - A Festival of Music for Lorenzo de' Medici* del conjunto London Pro Musica (1998) comienza con un saltarello anónimo, titulado adecuadamente “Florentina”. Se trata de la música utilizada en las fiestas de Carnaval bajo el gobierno de Lorenzo de Médici en Florencia (1469-1492). Podemos imaginar a los ministriles de la ciudad tomando esta danza tradicional y recontextualizándola para convertirla en una fanfarria que señale el comienzo de las fiestas públicas. El tempo es moderado, posiblemente más lento que en su versión danzable. Pero lo que más llama la atención es que sobre un ritmo simple y recurrente tocado por un tambor, los instrumentos de viento -chirimías y sacabuche- entretejen una trama polifónica intrincada aunque sin resultar artificiosa. Es muy probable que todo el trabajo contrapuntístico fuese improvisado, aunque debemos tener en cuenta que los ministriles de los siglos XV y XVI manejaban la lectoescritura musical, que a veces les servía para acceder a trabajos en la Iglesia, eventuales o fijos. El resultado sonoro es el de una música solemne y distinguida y bien puede funcionar de ejemplo del pacto representativo entre la ciudad, los gobernantes y sus músicos.

En la mayoría de los casos el contrato con la autoridad no significaba exclusividad alguna, por lo cual podían desarrollar también actividades musicales *freelance* o por cuenta propia, lo cual no contradice sino que afirma, aunque nos resulte contradictorio, el núcleo identitario de estos músicos caracterizado por el puesto fijo asalariado. Algunos además podían alternar tareas eventuales en la corte de autoridades seculares o eclesiásticas. Es evidente que algunos músicos podían ejercer todas o varias de estas profesiones:

Simon Requier, que fue un ministril, trompetero y pregonero público en Montpellier a principios del siglo XV, era propietario de una antigua y nueva casa de baños (...) En Avignon, el ministril Poncius Blaconi, que tocaba en procesiones durante los años 1430 tanto para la ciudad como para la confraternidad de *Notre-Dame de la Major*, era dueño de una casa de baños (...) aparentemente los ministriles urbanos del sur de Francia actuaban en múltiples contextos para lograr mantenerse a ellos y sus familias (...) La naturaleza de sus ocupaciones iba desde ser contratado por adelantado por unos cuantos meses a tocar en las calles con la esperanza de conseguir alguna audiencia y remuneración (Peters, 2000, p. 210)¹²⁶.

Especialización y profesionalización

Los músicos urbanos se *especializan*, es decir, son *músicos* antes que otra cosa. Además de percibir un salario, esto es lo que los define como *profesionales*. Lo cual no impide que puedan tocar varios instrumentos e incluso cantar, sus tareas musicales sean muy diversas e incluso las combinen con otras actividades laborales y económicas. En Utrecht, por ejemplo, sabemos que uno de los músicos municipales pertenecía en 1530 al gremio de los pescadores

¹²⁶ “Simon Requier, who was a minstrel, tower-trumpeter and public crier in early fifteenth-century Montpellier, owned an ‘old’ and a ‘new’ bathhouse (...) In Avignon, a minstrel Poncius Blaconi, who performed in processions during the 1430s for both the city and the confraternity of Notre-Dame de la Major, owned a bathhouse (...) “Urban minstrels in southern France appear to have performed in a variety of settings to support themselves and their families (...) The nature of their employment ranged from being contracted months in advance (...) to playing on the streets in the hopes of drawing an audience and some remuneration” [traducción del autor]

(Beukers, 1991, p. 14). Pero además, a medida que eran aceptados y su estatus social se elevaba, diversificaron sus actividades hacia negocios conexos con la profesión de músicos. Es paradigmática la tendencia a ser propietarios de posadas, donde se tocaba música, para luego comprar viñedos y hacer el vino, que a su vez se vendía en las posadas. Que los músicos fueran propietarios de casas de baños era también muy frecuente, al menos en el sur de Francia. Era costumbre que la gente de mayor nivel adquisitivo se bañara en estos establecimientos, que veían superada su función utilitaria para convertirse en centros de entretenimiento, donde se escuchaba música, se comía o se contrataban prostitutas (Peters, 2000, p. 210).

Aún así, debemos considerar a los ministriles como especialistas. Esto derivará, como veremos, en la emergencia del *conjunto* o *banda* constituida por diferentes instrumentos que en el transcurso del periodo adquieren roles definidos, asociados a los instrumentos (*posauner, pfeifer, tubatore, piffaro*, etc.) o a los registros que tocan como especialidad (*soprano, tenorista*, etc.). De esta forma los ministriles ya al comienzo del periodo que estamos considerando “constituyen el conjunto mayoritario de instrumentistas de los siglos XIV y XV, incluso cuando otros grupos de personas cultivaron también el arte de tocar instrumentos” (Mayer Brown y Polk, 2001b, p. 98).¹²⁷

Una consecuencia importante de la especialización será el desarrollo de músicas idiomáticas que se piensan, si no para los instrumentos particulares, al menos para familias o tipologías instrumentales. En el *Cancionero de Glogauer*, manuscrito musical del siglo XV de la región de Silesia, aparece una colección de canciones sin texto, que “pueden considerarse con toda probabilidad escritas específicamente para un conjunto instrumental (Atlas, 2002, p. 270). Los títulos de las piezas suelen hacer referencia a nombres de animales, y entre ellas la de *La cola de rata* (*Der ratten schwantz*) presenta notas muy largas y sostenidas, sobre las cuales otras dos líneas van alternándose en melodías muy angulares repletas de saltos. Es bastante evidente lo poco cantable de la música, por lo cual, si además consideramos que las melodías escritas son la estructura sobre la cual los instrumentistas podrían luego improvisar ornamentaciones, es muy verosímil suponer que ya este manuscrito nos está mostrando música concebida especialmente para conjunto instrumental. Lo mismo ocurre con otros cancioneros de los siglos XV y XVI, como el *Schedelsches Liederbuch* y el *Lochamer Liederbuch*, ambos de Nuremberg, o el *Cancionero de la Colombina* de Sevilla.

La especialización suele asociarse al tipo de formación que reciben los músicos, que en el transcurso del periodo se modificará paulatinamente desde la transmisión y el intercambio oral más o menos sistemáticos de las *escuelas de ministriles* hasta la articulación de la relación educativa más habitual de la modernidad temprana, esto es la instrucción profesional mediante la relación maestro-aprendiz (Mayer Brown y Polk, 2001b, p. 99). Este proceso es absolutamente paralelo y relativo al desarrollo de las formas de asociación profesional de los músicos urbanos que presenta una secuencia histórica en tres etapas: las *escuelas*, las *hermandades* o *cofradías*, y finalmente los *gremios*. De hecho a medida que la organización de los músicos se hace más fuerte en una ciudad, el modelo más esporádico de encuentros anuales de formación

¹²⁷ “Minstrels constituted the largest group of instrumentalists in the fourteenth and fifteenth centuries, even though other classes of people also cultivated the art of playing instruments” [traducción del autor].

-las *escuelas de ministriles*- ceden paso al establecimiento de lugares de enseñanza permanentes y fijos.

Algunas ciudades con una rica tradición musical, como París o Brujas, poseían también escuelas continuas de ministriles. Maestros musicales de diferentes especialidades brindaban instrucción, y los estudiantes no sólo incluían a aquellos que buscaban una introducción al arte musical, sino también a aquellos que necesitaban del consejo de algún famoso maestro (Gómez, 1990, p. 213)¹²⁸

Como consecuencia de la ausencia de profundidad en el estudio de estos músicos por la historiografía positivista, es frecuente encontrar que este factor, el formativo, se utiliza como indicador para identificar, por la negativa, a todos los músicos que no reciben instrucción “a través de las escuelas anexas a las catedrales e iglesias colegiadas, concebidas para la educación de los niños del coro” (Mayer Brown y Polk, 2001b, p. 98). Una vez más el conjunto resultante reunirá una gran variedad y diversidad de sujetos y prácticas agrupados meramente por no pertenecer a la institución eclesiástica. Así “ministril se ha convertido en el término utilizado con mayor frecuencia por los autores modernos para designar al músico profesional que posee una formación y educación básicamente seculares” (Guion, 2007, p. 2)¹²⁹

En el modelo musicológico hegemónico la música eclesiástica medieval se convierte en sinónimo y reaseguro de la tradición escrita en partitura y, por lo tanto, de música merecedora de ingresar en la narrativa histórica por propio derecho, en base a su identidad y no a la ausencia de ésta. Lo que está por fuera de este modelo es lo *profano*, un *otro* que no responde a estos requisitos. De allí que se agrupen de este modo prácticas que guardan muy poca o nula relación entre sí, y solo las una el contraste con la música sacra, que si bien es la más artificiosa dada la ínfima porción de la sociedad que la practica y a su filiación con el modelo de la música de las esferas, se convierte en norma a partir de la cual juzgar a toda forma de producción posible.

Este reduccionismo ha derivado en importantes equívocos sobre la música del período que confunden ámbitos de producción musical muy diferentes. Un buen ejemplo de esto lo representa el texto de Bryan Trowell que forma parte del segundo volumen de la colección de historia de la música de la editorial Pelican, compilada por Alec Robertson y Denis Stevens. Es un texto sobre el renacimiento en el cual se reproducen algunas de las problemáticas que mencionamos antes. Dentro del capítulo de Trowell existe un apartado denominado *minstrels and minstrelsy* (Trowell, 1978, p. 45) en el cual el autor amontona como si fuesen la misma cosa música de los troveros, de los minnesinger, de los meistersinger, y de lo que aquí estamos denominando músicos municipales urbanos, los que quizás mejor se pueden asociar con la idea de *minstrelsy*. Es decir se mezclan las músicas de reyes y príncipes con las de la burguesía y el pueblo llano sin hacerse ningún problema y pretendiendo que suenan igual. Pero lo

¹²⁸ “some cities with lively musical traditions, such as Paris or Bruges, also had continuous minstrel schools. Music teachers with different specialities gave instruction, and the students not only included those seeking an introduction to the art of music but also anyone who sought the advice of a famous teacher” [traducción del autor]

¹²⁹ “Minstrel” has become the most frequent term that modern writers use to designate professional musicians of the Middle Ages with basically secular training and education [traducción del autor].

realmente sorprendente es la traducción al español del texto que se llama *los trovadores y la gaya ciencia* (Trowell, 2000, p. 65), en la cual el traductor, independientemente de su pericia profesional¹³⁰, es notoriamente “hablado” -en sentido heideggeriano- por los preconceptos de la historiografía musical positivista, utilizando durante todo el capítulo el término *trovadores* en lugar de *ministriles*, incluso cuando se desarrolla la música de baile al aire libre (p.72).

Esta incidencia en los libros de texto y la potencia de su reproducción son una clara muestra de la necesidad de intentar una somera, aunque provisional clasificación de los músicos que suelen reunirse bajo la denominación de *ministriles*, la cual ensayaremos a continuación.

Ministriles y ministriles

*La diversidad dentro de este conjunto de músicos en la Edad Media (...) requiere que toda discusión acerca del estatus socio-económico de los ministriles medievales de cuenta de subgrupos específicos. Además el cambio dramático dentro de la profesión hacia fines de la Edad Media, relacionado con el surgimiento del patrocinio municipal, demanda que toda exposición sobre el tema incluya periodizaciones específicas*¹³¹

Gretchen Peters URBAN MINSTRELS.

Domésticos

Si bien es esencialmente correcto utilizar un único término para reunir a los músicos profesionales *no eclesiásticos* de la Edad Media y el Renacimiento, “aunque la sociedad los requería para una multitud de propósitos, y por más que sus habilidades fueran tan variadas como sus estilos de vida y valores estéticos” (Strohm, 1990a, p.74)¹³², es necesario que hagamos una primera distinción importante dentro del conjunto de los *ministriles*. Y es aquella relativa a discriminar a los músicos que revistan en la servidumbre de la aristocracia o -en menor medida- el clero. Por supuesto estamos hablando, nuevamente, del ministril que ya vimos asociado a las cortes feudales trovadorescas. Recordemos que en su forma principal, al menos para lo que aquí estamos discutiendo, el *ministril doméstico* está asociado al mundo feudal y no al urbano. Y aunque como vimos la gran aristocracia -en cuyas cortes se desempeñan los trovadores que son señores de estos ministriles- tienen relación e incluso dominio sobre el mundo urbano medieval, el *locus* del músico doméstico es el interior de la corte, proveyendo la música privada de la nobleza. Es en este ámbito en el cual se convierte en productor del vector de la distinción social y el *pathos de la distancia*. Y por ello estará asociado, en el lapso histórico que estamos considerando, con el desarrollo de los conjuntos de *instrumentos bajos*, es decir, de los instru-

¹³⁰ De hecho es traductor al español de una de las versiones más difundidas de “el origen de las especies” de Charles Darwin.

¹³¹ “The diversity within this body of musicians in the Middle Ages (...) demands that any discussion of the socio-economic status of medieval minstrels address specific sub-groups. In addition, the dramatic change of status within the profession of minstrelsy by the end of the Middle Ages, connected with the rise of civic patronage, demands that any discussion address specific time periods” [traducción del autor]

¹³² “Although society needed them for many different purposes, and although their skills were as varied as were their lifestyles and aesthetic views” [traducción del autor]

mentos que hacen música suave: las cuerdas, sobre todo la viola o el laúd, y los instrumentos de teclado como el clavicordio o el órgano portátil, además de las flautas de pico. A estos habrá que sumar los *canterini* y otras clases de cantantes improvisadores, de cuya reunión podemos deducir la emergencia de la música de cámara del siglo XVI, representada en especial por la *chanson* cortesana, la *frottola* y el madrigal.

Un segundo conjunto, diferente al anterior pero aún así pasible de reunirse bajo el concepto del *doméstico*, es el de los trompeteros de la nobleza. En este caso los ministriles solían formar conjuntos de dos o más trompetistas y su función principal era señalar las actividades de sus señores, es decir sonar una fanfarria a modo de presentación, razón por la cual solían escoltarlos en sus viajes. En opinión de David Guion (2007, p. 1) los trompeteros sólo adquieren la forma de organización urbana recién promediando el siglo XIV, por lo que son posteriores a las bandas cívicas municipales. Esto no debe llevarnos a la confusión de entender que surgen como imitación o copia de éstas últimas. Lo que sí es importante es que comprendamos su naturaleza contrastante a partir de las diferencias de función: aunque los trompeteros ejerzan en algún momento actividades más “artísticas”, como tocar en reuniones sociales, su función principal, insistimos, es la de representar a la autoridad de la nobleza o el clero, tanto en el mundo feudal como en el urbano. Lo cual desarrolla un índice de distinción acústico en torno al privilegio sobre el derecho a utilizar la trompeta como señal. Tan codiciado y ostentoso se vuelve este recurso, que en algunos casos raya con lo estrafalario:

El duque de Borgoña llevaba un séquito de 12 trompeteros, cuyas obligaciones se reseñan con todo detalle en un documento descriptivo de su corte. Cuando se disponía a abandonar una ciudad debían ejecutar una fanfarria bajo sus balcones, a la hora señalada para el despertar; después, cuatro de ellos iban a dar la señal de ensillar los caballos en los cuatro extremos de la localidad. Tras el desayuno, el trompetero jefe acompañaba al duque hasta que sonaba la indicación de montar, y una vez todo a punto, hacía ejecutar el toque de «a caballo» y los diversos servidores de la casa se congregaban tras sus jefes. A la siguiente señal formaban ante el alojamiento del señor y a continuación los trompeteros tocaban la llamada final, momento en que el propio duque montaba en su caballo. La llegada a una ciudad se hacía con un ceremonial parecido (Trowell, 2000, p. 68).

La aparición en las ciudades obedece a que las cortes se trasladan a este ámbito a partir del lento declive del mundo feudal, y a que el poder, económico y político, pasará por las ciudades a partir del siglo XIV, recayendo en sectores de origen burgués que se aristocratizan, como ocurre en algunas de las ciudades italianas paradigmáticas del renacimiento. Allí también encontramos este tipo de ostentación un tanto exagerada en el uso simbólico de las trompetas en el ceremonial cívico. Los duques de Milán, la familia Sforza, que descendían de mercenarios y no de aristócratas, tenían un cuerpo de veinte trompeteros a mediados del siglo XV. En cambio Ercole d'Este, gran duque de Ferrara y descendiente de la nobleza romana y pariente de los duques de Baviera, tenía sólo ocho (Atlas, 2002, p. 265). Según las crónicas de la época en

el matrimonio celebrado entre Alfonso d'Este y Ana María Sforza, que uniría a ambas familias y ducados, las fanfarrias estuvieron a cargo de la sorprendente cifra de cuarenta y seis pares de trompetas, es decir noventa y dos músicos (Lockwood, 2009, p .154)

Este aspecto representativo produce la diferencia de estatus que hace que el ministril doméstico disfrute en general de beneficios que no poseen los músicos municipales: fundamentalmente un salario más alto y privilegios sobre cierta actividad o modo de ejercicio. En especial en territorios del Imperio Germánico los trompeteros aparecen en numerosos edictos que buscan imponer estos privilegios. En uno de estos actos imperiales, aunque algo tardío, puede leerse cómo se beneficia a la *Kammeradshaft* -la hermandad de los trompeteros- en detrimento de los *Stadtpeifer* -los músicos municipales:

Dado que los trompeteros y tamborileros tocan únicamente para los Emperadores, Reyes, Príncipes Electores e Imperiales, Condes y otros señores de rango caballeresco, y personas de igual calidad, y por tanto no pertenecen en común a todos, ningún trompetero respetable, bajo amenaza de penalidades a ser resueltas por sus colegas, podrá tocar con juglares, vigías, cuidadores o similares... así como tampoco ningún juglar, apostador, torrero e incluso músico municipal (*Stadtpeifer*) o ministril podrán tocar la trompeta o el tambor militar por fuera de sus escenarios, puestos o torres, así como tampoco podrán hacerlo en bodas, bautismos, bailes sociales, festivales eclesiásticos u otras reuniones similares ante Condes, Barones, ciudadanos y otros; tampoco deberán usar las trompetas -y tampoco los trombones a modo de trompetas- en las fanfarrias de procesiones (*Aufzüge*), bailes (o) para sonar la alarma (Collins, 2000, p. 51).¹³³

Si bien el documento es posterior al período que estudiamos (el edicto es de 1658), es igualmente revelador de las costumbres y el imaginario en torno a los músicos urbanos, especialmente en cuanto a la diferenciación o estratificación que se hace de ellos. A ojos del poder aristocrático, los trompetistas sobresalen entre los músicos, al punto de que se les permite tocar su instrumento en cualquier lugar con la sola excepción del puesto “natural” de los músicos municipales (las torres o la Iglesia). Ellos pueden intervenir en las fiestas populares junto a los demás músicos y artistas, pero tienen privilegios para tocar su instrumento en las celebraciones oficiales convocadas por la autoridad, sean solemnes o festivas. En síntesis, si el *pathos de la distancia* de la nobleza podía y acostumbraba tomar parte en la fiesta popular medieval, pero restringía el acceso de los sectores populares a la celebración cortesana, los trompeteros, en tanto representantes sonoros de la aristocracia, y por lo tanto sus *domésticos*, podían tomar parte en cualquier ocasión musical pero reservándose la exclusividad sobre el uso de su instrumento y sus actuaciones representativas. Ya en el siglo XVII y como maestro de la

¹³³ “Because trumpeters and kettledrummers perform solely for the Emperor, Kings, Electoral and Imperial princes, counts and lords of knightly rank, and similar persons of quality, and therefore do not belong in common to everybody, no respectable trumpeter, under threat of penalty to be decided upon by the fellowship, shall perform with jugglers, tower watchmen, caretakers or the like... Nor shall any comedians, jugglers, gamblers, tower watchmen, or even any city pipers (*Stadtpeifer*) or minstrels perform on trumpets or military kettledrums, outside of their stages, stands, or towers, or at weddings, baptisms, dances of rejoicing, church festivals, or other similar convocations for counts, barons, townsmen or others; nor shall they use them -and certainly not trombones as if their were trumpets- for processional fanfares (*Aufzüge*), dances (or) blowing alarms” [traducción del autor]

Thomaskirche de Leipzig, Schein fue amonestado por las autoridades por utilizar trompetas en la iglesia. El compositor intentó excusarse con argumentos musicales, pero por lo que se ve su explicación no le sirvió de mucho, ya que se le advirtió que no lo volviera a hacer y usara cornettos en lugar de las trompetas (Collins, 2000, p. 59). No hay ninguna razón para suponer que el cornetto, un instrumento de madera con embocadura de copa -similar a la de la trompeta- tenga relación alguna con estas problemáticas. Pero dado que el auge del cornetto se da hacia el siglo XV y existiendo una permanente actitud por parte de los músicos de rechazar y rebelarse ante las prohibiciones que protegían a los trompeteros, uno se ve tentado a encontrar alguna ligazón.

Ya se trate del ministril cortesano al servicio del trovador, o del trompetero, la función principal del ministril doméstico continuará siendo la *representación social* de los sectores aristocráticos en pos de la distancia que ya analizamos, a la cual los trompeteros añaden un señalamiento de tipo heráldico, también ante todo representativo. Esto no implica en forma alguna que pudieran desempeñarse *también* en el ámbito eclesiástico, sirviendo a obispos u otras personalidades individuales de la Iglesia, o tomando parte en la música sacra. De hecho cantar siempre fue una habilidad requerida a los ministriles domésticos, existiendo incluso el “ménestrel de bouche” que podríamos traducir como *ministril vocal*. En la ciudad de Brujas hay constancia de que se contrataba a estos ministriles para cantar la misa polifónica. También podían convertirse en compositores de cierto renombre y especializarse en la *chanson* cortesana, como Baude Cordier o Mossèn Borra (Strohm, 1990a, p. 74).

Al subconjunto de los ministriles domésticos debemos pensarlos, entonces, como una primera derivación ascendente del juglar proscrito que se convierte en músico profesional. Lo que nos conducirá al tipo de relación más habitual entre los compositores del canon musicológico moderno: el mecenazgo. El considerar únicamente a este tipo de ministriles es tal vez una de las razones por las cuales el tan mentado *fin del mecenazgo* se ubica, para la historiografía positivista, recién en el siglo XIX. No es de extrañar, ya que esta perspectiva focaliza sus estudios en las élites y por lo tanto, antes de la revolución francesa, en el ámbito de las cortes en las que reina esta relación socio musical, ya se trate de Machaut, Isaac, Caccini o el Haydn de los Esterházy. En un sentido histórico -y no estilístico- debemos pensarlos a todos ellos como herederos de los ministriles domésticos.

Músicos municipales profesionales

El otro gran conjunto es el representado por aquellos que tal vez encarnan mejor la posición del ministril urbano profesional. Los llamaremos *músicos municipales*, con la idea de resaltar su carácter indisociable con la ciudad como unidad de análisis de este período histórico. Si bien en la mayoría de los casos estos músicos, reunidos en bandas, son contratados directamente por los ayuntamientos y otros tipos de asociaciones fundamentalmente burguesas -como las cofradías- también pueden estar al servicio de nobles y obispos. Lo que los distingue en verdad

de los domésticos es que se convierten en el emblema *de la ciudad* antes que de la distancia que media entre la comunidad y la figura o posición social de sus gobernantes. Por este motivo en dicha operación se buscará que *todos* los ciudadanos se vean representados, funcionando como dispositivo de cohesión social. Y por tal razón no deberá sorprendernos que encontremos el apogeo de estos músicos municipales en las ciudades burguesas libres -o en lucha por la autonomía- del norte de Italia, los Países Bajos, el territorio germanoparlante, el sur de Francia e incluso Inglaterra. El proceso político que conduce hacia la emergencia de la burguesía como actor social de relevancia en los siglos XV y XVI tiene su correlato sonoro en el desarrollo histórico de las bandas municipales. Este eje de análisis, como ya adelantamos, aglutina en un arco coherente todo el lapso que va del auge urbano del siglo XII al ocaso de las ciudades autónomas -y su derrota ante el poder monárquico-, declive que comienza en el siglo XVII.

La unidad musical de los municipales es la *banda cívica*, un conjunto que a lo largo del período tiende a estabilizar su conformación, transformándose quizás en el primer grupo instrumental occidental en contener un orgánico regular y estandarizado. Desde Colonia hasta Nuremberg, pasando por Montpellier, Aviñón, Ferrara o Siena, y llegando a Arras, Utrecht o Brujas para terminar en Beverly y Londres, la banda de los músicos municipales se organiza en torno a los instrumentos de viento *altos* o de mayor nivel sonoro, excluyendo como ya vimos a las trompetas. Al menos a partir de mediados del siglo XII, los registros contables de estas y otras muchas ciudades “muestran la creación de un nuevo grupo importante para la vida de la ciudad (...) los instrumentistas de viento municipales” (Polk, 2004, p. 110). Al principio suelen contratarse a dos músicos para formar el conjunto cívico. Evidentemente la formación de estos conjuntos supone un gran desafío para las cuentas públicas de las ciudades medievales. Incluso algunas importantes como Berna, que podía mantener sólo un dúo aún en el siglo XIV. Al parecer París, Utrecht, Londres, Brujas, Nuremberg o Dortmund, son algunas de las ciudades que en fecha relativamente temprana pueden darse el lujo de costear tres instrumentistas.

Superada la etapa incipiente, desde el final del siglo XIII el conjunto se estabiliza, por regla general en torno a una base de tres integrantes. Ya para el siglo XV la configuración de cuatro músicos se hace ubicua (Mayer Brown y Polk, 2001a, s/p). El instrumento que está en el núcleo del conjunto es la *chirimía*, una doble lengüeta antecesora del oboe moderno. Las primeras formaciones registradas son así dúos de chirimías, por lo general en registro contralto. A este par se agrega otro instrumento similar, pero en registro tenor: la bombardina. En correspondencia con la habitual disposición de la polifonía tardomedieval a tres voces, durante el siglo XIV esta será la conformación más difundida. Luego, en algún momento del mismo siglo este trío se ampliará a cuarteto con el añadido del sacabuche, un antiguo trombón a varas. No queda claro si desciende de la trompeta de varas simple, instrumento independiente de los trompeteros, o si es probable que ante las disputas entre éstos y las bandas, y las prohibiciones, los músicos municipales desarrollaran un instrumento capaz de imitar a la trompeta pero que no pareciera a ella. Según Don Smithers (1973) los músicos municipales tocaban “unos instrumentos curiosamente enrollados hechos de forma tal de no parecerse a la trompeta, pero que de

todas maneras sonaban igual que ésta” (p.114)¹³⁴. Sería esta una manera de eludir las prohibiciones de los edictos en favor de los trompetistas y poder así diversificar y ampliar el sonido de los ensambles, evitando las multas y castigos (Collins, 2000, p.52). Sea cual fuere la causa de la introducción del trombón, debemos considerar que la configuración típica de la banda de músicos municipales es la de dos chirimías, bombardas y sacabuche.

A este núcleo instrumental podían agregarse otros instrumentos, como las gaitas, los tambores e incluso algunos instrumentos de cuerdas (Polk, 2004, p. 111), además de otros vientos como el cromorno, el corneto, el bajón, la dulzaina, el rackets, entre otros. Numerosas fuentes iconográficas de la época muestran este tipo de conjunto, como por ejemplo el *Eclesiastés de la Biblia de Borso d'Este* de 1460, miniada por Taddeo Crivelli¹³⁵, la pintura *La boda de Adimari*, de 1450¹³⁶, o la *Fuente de la eterna juventud* de Cristoforo de Predis¹³⁷, de también ca. 1450.

Como puede verse en estas y otras muchas imágenes, los ministriles municipales representan a la ciudad también desde su apariencia: visten de uniforme con los colores de la ciudad; se atavían con los correspondientes blasones, escudos e insignias; utilizan el nombre de la ciudad para individualizar al conjunto, de suerte que serán los *York waits* o los *Nürnberg Stadtpfeifer*; y lo más importante, son quienes encabezan y acaparan desde lo sonoro las ocasiones públicas mediante las que se articula el ritual y ceremonial de la ciudad, que fundamentalmente sirve para recordar la identidad frente a las demás ciudades y otros poderes como el Imperio o la Iglesia.

El orgullo cívico (con una buena dosis liberal de ostentación) estaba en juego, ya que sobre estos nuevos músicos recaía con claridad el propósito de representar el poder, la dignidad y la independencia de las ciudades. A los ejecutantes se les vestía apropiadamente con la librea [de la ciudad], se les proveía de grandes medallones de plata en los cuales aparecía el blasón de la ciudad, y sus instrumentos eran equipados con banderines pintados elegantemente (Polk, 2004, p. 110)¹³⁸

Pero a diferencia de la representación *social* de ministriles domésticos, trompeteros y sus señores trovadores, los ministriles *municipales* despliegan un tipo de representación que, al menos como pretensión, busca incluir a la totalidad de la población de la ciudad. Se trata por lo tanto de un esfuerzo identitario colectivo, por más que sirva conscientemente para mantener el orden político de la ciudad y garantizar la aceptación y legitimidad del poder de sus gobernantes, muchas veces en crisis en base a la ausencia de una ascendencia nobiliaria. No debemos hacernos aquí ningún tipo de ilusión libertaria. De hecho la fiesta cívica instituida por el poder de la ciudad se aparta del sentido Bajtiniano del carnaval, incluso cuando asimila algunas de

¹³⁴ “playing... curiously wound instruments made so as not to resemble trumpets but sounding none the less the same” [traducción del autor]

¹³⁵ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bible_de_Borso_d%27Este,Taddeo_Crivelli.jpg

¹³⁶ <https://www.agefotostock.com/age/es/Stock-Images/Rights-Managed/DAE-A2001210>

¹³⁷ <http://andestamivaca.blogspot.com.ar/2016/07/gestos-y-silencios.html>

¹³⁸ “Civic pride (with a liberal dose of ostentation) was involved, as the newly added musicians were quite clearly intended to represent the power, dignity and independence of the cities. The players were dressed in appropriate livery, they were provided with large silver medallions bearing the crest of the city and their instruments were equipped with elegant painted banners” [traducción del autor]

sus formas, suprimiendo enfáticamente cualquier característica subversiva presente en la fiesta popular. El *matrimonio con el Mar* del Dux de Venecia, o la fiesta *de la explosión del carro* en Florencia son buenos ejemplos. Se trata de un tipo de metáfora que busca “hacer creer en el orden consensual del mundo” (Attali, 2011). Podemos llamar por lo tanto *representación identitaria* a esta función social que vehiculizan los músicos municipales.

Esta representación armoniosa o *armónica* será, como sabemos, el gran paradigma del arte moderno y lo tomarán las monarquías absolutistas tanto como la burguesía. De hecho puede leerse la modernidad y su desarrollo estético en clave del proyecto para consolidar la hegemonía de las clases dominantes (Eagleton, 2006). Será una práctica común evidenciable en la música tonal y el teatro de ópera. Pero justamente por eso, encontrar de forma incipiente su articulación en los músicos urbanos medievales sea tal vez uno de los mejores indicadores que nos hablan de un sentido moderno de la música, que la aleja muy claramente de muchas concepciones medievales ya en el siglo XIII, reforzando la hipótesis de periodización que, a partir de Hauser, estamos ensayando aquí.

Una falacia evolucionista: los vigilantes no son músicos

Otra consecuencia de la marginalidad historiográfica en que el positivismo musicológico arrojó a los músicos urbanos profesionales, es la creencia de que sus prácticas responden exclusivamente a aspectos funcionales. Aquí *función* equivale a la posición estrictamente opuesta a la que ocupa lo *estético*. Se recupera así, una vez más, el programa de la modernidad al que hacíamos referencia, en cuanto a la instalación de lo armonioso como metáfora del orden social. Según Terry Eagleton una de las claves para lograr esto fue el desarrollo de las ideas en torno al *desinterés estético* y la *autonomía* del arte (2006 p. 59). En musicología esto condujo a que el repertorio privilegiado por la historiografía hegemónica sea la *música absoluta*, aquella que no contiene referencias explícitas a ningún fenómeno o circunstancia, sino que es vehículo del absoluto que reside en la subjetividad del genio creador. De hecho, a partir de allí, se dividen los datos y fuentes entre aquellos *musicales* en contraste con los *extra-musicales*.

No es de extrañar entonces que cuanto más se adivina *funcional* la música de los profesionales urbanos tardomedievales, menos se la considere como importante a la hora de profundizar en su estudio. Existe en este caso un aspecto que no tiene ningún sustento documental, pero que sin embargo ha subsistido en la musicología durante prácticamente todo el siglo XX, y aún continúa reproduciéndose. Es la creencia en la *evolución* -palabra cara al positivismo- de los vigías y guardias de las ciudades, en músicos municipales.

Existen numerosas fuentes históricas que señalan, por lo menos desde el siglo XII, que a los vigías de las torres y murallas de las ciudades se los proveía de algún instrumento de viento con el objeto de que pudiesen producir señales acústicas para avisar diferentes circunstancias: sonar la alarma ante algún peligro, saludar a los barcos y caravanas comerciales a las que se cobraba peaje, avisar de la visita de algún dignatario o comitiva importante, sonar la hora, señalar el comienzo y final de algún evento como una feria, competencia, etc. Si bien el instru-

mento que se les suministraba solía ser algún tipo de cuerno, se los designaba por su condición de vigías. Así aparecen en Inglaterra los *wayts* o *wakemen* -los que hacen la ronda- (Guion, 2007, p. 2) y en la región germana los *türmer* -los torreros o que andan en la torre- (Raynor, 1986, p. 61). En otros lugares, como los Países Bajos, se los menciona como *sopladores* (horn-blowers) (Beukers, 1991, p. 11). Dada la coincidencia en la utilización de instrumentos de viento *altos* y el carácter absolutamente funcional de estas actividades, sumado a alguna coincidencia terminológica -en Inglaterra las bandas municipales recibieron también el nombre de *waits*-, se consideró natural que los conjuntos musicales profesionales eran una derivación evolutiva de los vigías. Asunción que se hizo, insistimos, sin buscar prueba documental alguna y dando rienda suelta a todos los preconcepciones de la estética clásica. Incluso en textos muy recientes se continúa con esta inferencia que ve una evolución únicamente a partir de coincidencias en los nombres o de los lugares en los que tocaban los músicos:

En Inglaterra también podían encontrarse conjuntos de viento similares a los del Imperio, a los que se llamaba *waits*. Los vigilantes recibían el mismo nombre, lo que indica que en Inglaterra, así como en los territorios alemanes, los intérpretes de instrumentos de viento municipales habían trabajado alguna vez en atalayas, desde donde señalaban la hora o la existencia de algún peligro. En muchos lugares, los instrumentistas municipales continuaron tocando música desde atalayas, incluso después de haber renunciado a sus puestos de vigilantes (Hill, 2008, p. 179)

¿Es suficiente que el lugar desde donde toca habitualmente la banda municipal sea la torre para que extraigamos de allí un desarrollo histórico en el cual los instrumentistas, cuando se hacen *músicos*, renuncian a un trabajo que suponemos poco interesante? ¿Por qué no pensar que la torre o cualquier otro lugar elevado, visto desde *dentro* de la ciudad, es un buen escenario para una música pública que pretende llegar a toda la población, sin que por ello deduzcamos antepasados vigilantes para los instrumentistas? ¿Dónde más podría tocar la banda municipal para lograr tal objetivo, más cuando las torres de los ayuntamientos se ubican precisamente frente a la plaza principal de la ciudad, donde también estaba el mercado y ocurrían la enorme mayoría de eventos y fiestas cívicas? Salvo que pesara alguna prohibición -como en el caso de algunas cortes e iglesias- no hay ninguna razón para que entendamos que los músicos municipales elegían las torres porque *habían sido* vigilantes. Más si atendemos a la cronología, la cual nos indica que, si efectivamente ocurrió un cambio de función en los instrumentistas, no ocurrió en la misma generación sino a lo largo de varios siglos. ¿Es verosímil pensar que alguien que podría ser el bisnieto de un vigilante continuaría usando la torre un siglo y medio más tarde, para desarrollar una práctica musical muy distinta con una función social también diferente, tan sólo porque permanecía algún tipo de memoria simbólico emocional de la profesión? Como vemos, la evolución del vigilante en instrumentista suena bastante a cuento de hadas.

Richard Rastall (2006, p. 6) es categórico en su refutación de la teoría evolutiva de vigilante-a-ministril para el caso de Inglaterra. Haciendo una lectura crítica de los textos historiográficos de principios de siglo XX, ya fueran de aficionados anticuarios o historiadores profesionales, Rastall logra ubicar cuál sería la encrucijada de los equívocos que llevaron a desarrollar los relatos pintorescos sobre los músicos vigías. La pista residiría en una primera descripción hecha por E. K. Chambers en su muy famoso *The medieval stage*

Los ministriles también pueden encontrarse (...) al servicio de las corporaciones municipales. London, Coventry, Bristol, Shrewsbury, Norwich, Chester, York, Beverly, Leicester, Lynn, Canterbury, los tenían, por nombrar solo algunas. Reciben honorarios o cuotas fijas, visten la librea de la ciudad y un medallón de plata con el escudo de armas, tocan en todas las fiestas y ceremonias locales, y eran comúnmente conocidos como waits. Este término ya lo habíamos encontrado en uso en las cortes, y el Black Book que contiene las regulaciones de la casa de Eduardo IV nos informa que la principal función de un wait es la de «tocar la ronda», en verano y en invierno, a ciertas horas de la noche (Chambers, 1963, p.51)¹³⁹

Una lectura rápida de este texto puede llevar a la confusión de que tanto los waits *municipales* como los *domésticos* cumplían tareas de vigilancia. Pero Chambers deja muy en claro las diferencias entre las funciones de unos y otros. Naturalmente el equívoco se facilita por la utilización recurrente de la palabra *wait*. Pero una lectura atenta del párrafo no deja dudas de que se trata de dos tipologías de músicos diferentes. Pero aquí también, pensar que la vinculación entre los vigilantes y los ministriles deriva de una lectura poco concentrada es algo ingenuo, aunque sea lo que supone Rastall: “no se quién fue el primero que leyó mal este párrafo, pero la confusión resultante ha sido reproducida por todos los historiadores de los ministriles durante el siglo XX”¹⁴⁰ (Rastall, 2006, p. 3). ¿En verdad *todos* los historiadores leyeron mal? Tal vez la desatención en la lectura resulta de una actitud historiográfica y esteticista que considera a estos conjuntos, y a los instrumentistas en general, como repertorio menor, poco interesante para ser historiado. En la historia de la música positivista “encontraremos un aluvión de información sobre los compositores incluso más desconocidos, pero los intérpretes brillan por su ausencia. Es como el papel de los criados en la sociedad victoriana: tienen que estar ahí, pero no hay que hablar de ellos” (Cook, 2001, p. 28).

Otros autores, como Keith Polk, sostienen una posición intermedia referida a tradiciones divergentes según la región

¹³⁹ “Minstrels are also found (...) in the service of the municipal corporations. London, Coventry, Bristol, Shrewsbury, Norwich, Chester, York, Beverly, Leicester, Lynn, Canterbury, had them, to name no others. They received fixed fees or dues, wore the town livery and badge of a silver scutcheon, played at all local celebrations and festivities, and were commonly known as waits. This term we have already found in use at court, and the 'Black Book', which contains the household regulations of Edward IV, informs us that the primary duty of a wait was to 'pipe the watch', summer and winter, at certain fixed hours of the night” [traducción del autor]

¹⁴⁰ “I do not know who first misread this paragraph, but the resulting confusion has been repeated by every wait-historian of the twentieth century” [traducción del autor]

En algunas áreas como el norte de Francia y Flandes, los ensambles de músicos municipales estuvieron originalmente ligados a los grupos de vigías. En otras regiones (Alemania y el este de los Países Bajos, por ejemplo) los ensambles urbanos parecen haber sido en cuanto a su carácter más exclusivamente musicales desde un principio (Mayer Brown y Polk, 2001b, p. 99)¹⁴¹

En esta línea Mariëlla Beukers señala que mientras es plausible la opinión de que en algunas zonas los ministriles hayan surgido de los vigías, torreros y pregoneros, no parece ser este el caso de Utrecht, ciudad holandesa que ella estudia. “Además de los vigías, a quienes se les suministraba una corneta [o trompa] y a quienes se menciona en los archivos como «cornistas [horn-blower]¹⁴² de la torre de la Buurkerk», había *además* ministriles urbanos en servicio, al menos desde 1402” (Beukers, 1991, p.11)¹⁴³. La autora infiere que si las tareas de los ministriles eran tantas y tan específicas, difícilmente pudieran ellos ser estos cornetistas que mencionan los archivos. La contratación de ministriles en Utrecht pareciera responder a fines musicales antes que de vigilancia, relativos a la representación identitaria que mencionamos antes. En esto parece coincidir Keith Polk acerca de las ciudades alemanas, en donde además de contratar a la banda de músicos municipales de chirimías y trombón para dicha función representativa, “la mayoría mantenía también un cuerpo de vigilantes en las murallas y las torres, algunos de los cuales (...) tocaban simples instrumentos de señales y no eran músicos, en ningún sentido relevante” (Polk, 1987, p. 162)¹⁴⁴. Más allá de que aquí también Polk suscribe la teoría del vigilante-a-ministril para las ciudades flamencas (p. 165), los archivos de Utrecht muestran que por lo menos hasta la década de 1440 se registraron pagos *independientes* a la banda de ministriles y a los cornistas, vigilantes o pregoneros. También en el sur de Francia, en Montpellier, en la segunda mitad del siglo XIV hay constancia de que la ciudad empleaba *por separado* a un grupo de cinco ministriles, dos o tres trompetas y un pregonero (Peters, 2005, p. 109). Por lo tanto, para las cuentas oficiales, eran oficios diferentes ejercidos por personas diferentes, que servían para funciones diferentes.

En Florencia la *comune* tenía a su servicio una escuadra de seis *tubatores* por lo menos desde 1297, y cada cuaderna de la ciudad tenía su propio *banditore*, cuya función era la de realizar anuncios oficiales ante el público mientras cabalgaba a través de la ciudad ataviado en rojo y verde, sosteniendo una corneta de plata. Para mediados del siglo XV Perugia empleó regularmente ocho cornetas, a quienes se les daba salario, caballo y uniforme. Su principal función era pregonar todos los pronunciamientos del gobierno (*fare tucte ei bandemente*) en las

¹⁴¹ “In some areas such as northern France and Flanders, civic wind ensembles seem to have originally been tied to watchmen ensembles. In other regions (Germany and eastern sections of the modern Netherlands, for example) town ensembles seem to have been from the beginning more exclusively musical in character” [traducción del autor]

¹⁴² En adelante traducimos «horn» por el término *cornu*, aludiendo con este último al instrumento de metal de cuerpo cónico derivado de la utilización de cuernos de animales para generar señales a partir de insuflar aire en su interior. Es importante no confundirlo aquí con el cuerno de caza, ya que poseía funciones específicas que derivaron en otra clase de instrumentos, como el corno de postillón y la corneta postal.

¹⁴³ “As well as these tower-guards, who were supplied with a horn and in the account-book were called ‘horn-blowers on the Buurkerk tower’, there were also city minstrels in service as early as 1402” [traducción y énfasis del autor]

¹⁴⁴ “Most also maintained a corps of watchmen on the walls and towers, some of whom (...) played simple signal instruments, and they were not musicians in any important sense” [traducción del autor]

puertas de la ciudad, “de forma tal que puedan ser satisfactoriamente escuchados por todos” y se les pagaba especialmente por anunciar testamentos, donaciones y otros actos legales personales (Lockwood, 2009, p. 153)¹⁴⁵

De hecho es posible que los cornistas hayan derivado en los trompeteros domésticos que describimos antes, pero no en los músicos municipales. En referencia a Dijon y el cuerpo tan importante de trompeteros que ya referimos, parece que hacia 1425 se le solicitó al duque de Borgoña que reemplazara las cornetas por trompetas en vista de la connotación más noble de éstas últimas, “ya que hoy en día a la corneta se la rechaza como símbolo del honor de la ciudad” (Bowles citado en Beukers, 1991, p. 11). Con el cambio de cornetistas por trompeteros provino todo el elaborado ceremonial que describimos unas páginas más arriba. Por lo tanto si volvemos a nuestra distinción inicial, los vigías revistarían en el universo de los *domésticos* y no en el de los músicos profesionales. Que los trompeteros hayan suplantado a los cornistas no redimía a estos últimos de su baja condición: “Los escribas de Augsburgo y Nuremberg, por ejemplo, fueron particularmente cuidadosos en referir a estos instrumentos como cornos y no trompetas” (Polk, 1987, p. 162)¹⁴⁶, hecho perfectamente compatible con las prohibiciones y regulaciones del Imperio Germánico sobre los privilegios de las trompetas que ya mencionamos. Como sea que consideremos a los cornistas, está claro que los ministriles municipales “definitivamente no tienen nada que ver con las funciones de vigilancia” (Beukers, 1991, p. 12).

Formas de organización de los músicos municipales

Los músicos de la Europa medieval crearon comunidades que no solo les permitieron asegurar las necesidades básicas materiales y sociales de sus miembros, sino que además les permitieron establecer estándares que les garantizaron una práctica del arte musical a un nivel superior¹⁴⁷.

Slocum CONFRÉRIE, BRUDERSCHAFT AND GUILD

Según vimos, Gretchen Peters nos advierte que además de tener en cuenta la alta heterogeneidad de los ministriles urbanos, debemos también tener en cuenta los cambios que sufre este colectivo musical a través del tiempo. Una de los indicadores en donde mejor podemos observar esto es en las sucesivas formas de organización profesional y las relaciones estable-

¹⁴⁵ “In Florence the *comune* had a squad of six tubatores as early as 1297, and each quarter of the city had its own banditore whose function was to make official announcements to the public while riding through the city, dressed in red and green, holding a silver trumpet. By the mid-fifteenth century Perugia regularly employed eight trumpeters, who were given salary, horse, and uniform. Their principal task was to make known all the pronouncements of the government (*fare tucte ei bandemente*) at the city portals, “in such a way that they are satisfactorily heard by all”, and they received special payment for announcing wills, donations, and other personal legal acts” [traducción del autor]

¹⁴⁶ “Scribes in Augsburg and Nuremberg, for example, were particularly careful in referring to these instruments as horns and not trumpets” [traducción del autor]

¹⁴⁷ The musicians of medieval Europe created communities which not only made provision for the basic social and material needs of their members, but also allowed them to establish standards which would guarantee the practice of the musical art at a high level [traducción del autor]

cidas con la ciudad. Como ya adelantamos antes, este proceso histórico que, insistimos, abarca desde el siglo XIII al siglo XVI inclusive, puede resumirse en tres grandes etapas: las *escuelas de ministriles*, las *confraternidades* y los *gremios*. Si bien es cierto que la aparición de estas formas es sucesiva en el tiempo, al menos para las dos últimas, no debemos entender a ninguna de ellas como excluyente de las demás y mucho menos pensar que en todo lugar y al mismo tiempo las formas de organización eran las mismas. De hecho las escuelas de ministriles coexistieron y fueron compatibles tanto con cofradías como con gremios. Una vez más la diversidad de los músicos urbanos debe advertirnos que no es posible hacer ningún reduccionismo lineal al respecto.

Las *escuelas de ministriles* que abarcan tanto el siglo XIV como el XV, se basan en el desarrollo profesional entendido como oficio o pericia, dado que aparentemente tenían como objetivo lograr una mejora técnica por parte de los músicos, lo que naturalmente redundaba en una valorización de la profesión. Existe bastante consenso en entender que estas *escuelas* eran reuniones anuales que se desarrollaban en alguna ciudad -fundamentalmente flamenca o alemana- a las que asistían Ministriles de diferentes lugares de Europa. Como ya mencionamos, esto solía ocurrir durante la cuaresma, siendo muchas veces la semana de pascua el momento en que los músicos emprendían el retorno a sus lugares de trabajo (Gómez, 1990, p. 213). Como sabemos, los viajes en la Edad Media eran algo infrecuente, muy costoso y peligroso. Así que, a pesar de la tradición itinerante de sus antepasados juglares, los que podían asistir eran pocos, en general ministriles domésticos al servicio de un señor que les costaba el viaje, o a lo sumo algún maestro o jefe de los conjuntos, cofradías o gremios municipales. Justamente a partir de que han quedado constancia de estos pagos podemos intuir que los principales objetivos que los ministriles buscaban en las escuelas eran fundamentalmente dos: comprar instrumentos nuevos; y aprender nuevas músicas y estilos interpretativos.

En marzo de 1386 el duque de Borgoña le pagó 400 francos por cabeza a siete ministriles de su corte, para que asistieran a la escuela de ese año y compraran instrumentos (...) en 1436, un oficial de justicia de Lille le pagó un adicional a varios de los ministriles de la ciudad para «ayudarlos a costearse el viaje a la escuela de Cambrai, para que aprendan nuevas canciones» (Gómez, 1990, p. 214)¹⁴⁸

Aparentemente existía también una suerte de bolsa de trabajo que proveía información sobre posibles contrataciones.

Como hemos visto, si bien los ministriles domésticos y municipales sabían -y en ocasiones debían- manejar la lectoescritura musical, en general su repertorio era transmitido de forma oral, ya que gran parte de su oficio residía en tomar melodías tradicionales y sobre ellas improvisar ornamentaciones. Es por ello que según Maricarmen Gómez no debemos entender aquí *escuela* como una ocasión en la cual aprender o formarse como músico. “Una conclusión más

¹⁴⁸ “In March 1386 the Duke of Burgundy paid seven minstrels in his service 400 francs each for the schools of this year and for buying instruments (...) in 1436, a judicial officer from Lille gave several minstrels of the city additional money to help them afford the journey to the schools of Cambrai, to learn new songs” [traducción del autor]

lógica es que estaban destinadas a que [los músicos] tomaran contacto con nuevo repertorio” (1990, p. 214)¹⁴⁹. Esto evidentemente mejoraba la profesión y facilitaba que se elevara la estima de los músicos a ojos de sus señores. Numerosas crónicas muestran hasta qué punto los patrones de los ministriles alababan su capacidad para tocar una misma música en varios estilos vinculados con diversas regiones y tradiciones interpretativas. Las escuelas de ministriles representaron, sin dudas, un paso decisivo en el proceso de profesionalización de los instrumentistas medievales.

Pero son las *cofradías* y los *gremios* las formas de organización realmente decisivas para la vida musical urbana y el paso al profesionalismo de los instrumentistas. En un sentido general podemos decir que estas organizaciones tenían como objetivo principal desarrollar el sentido de la honradez para la profesión, con la promoción social que esto suponía, según ya comentamos, para lo cual era indispensable establecer algún tipo de jerarquía entre los músicos que permitiera ordenar la práctica mediante una serie de reglas y obligaciones compartidas, pero que al mismo tiempo pudiesen aplicarse, estableciendo una ética profesional. “Al formar corporaciones que se colocaban espontáneamente bajo el poder de las autoridades civiles, los músicos, que como clase aún estaban fuera de la sociedad y la ley, podían procurarse así aceptación social y protección legal” (Schwab, 2001, s/p)¹⁵⁰

También se buscaba la creación de cierto grado de beneficios sociales, como pensiones ante enfermedad o muerte de los músicos, garantizando el bienestar de los miembros de la organización y sus familias. Este es tal vez el sentido más específico de las *cofradías* y *hermandades*. Finalmente, un tercer pero tal vez más importante objetivo lo constituye la promoción de intereses monopólicos, es decir, obtener una regulación profesional de parte de las autoridades que permita la prohibición del ejercicio musical a todos aquellos que no pertenezcan a la organización. Y como el criterio para el ingreso a la institución profesional es la destreza y calidad de los músicos, esto redundará una vez más en elevar el prestigio de la profesión musical. Es un sentido estrictamente corporativo, similar tal vez al de las agremiaciones o colegios que regulan las profesiones liberales actuales. Este último objetivo es el que consiguen los *gremios*, sintetizando pero superando a su vez lo conseguido por las *cofradías*, y constituyendo por tanto un estadio superior de organización profesional.

Confraternidades y cofradías

Con el impulso de la economía europea y la expansión urbana del siglo XII los ministriles comienzan a organizarse en hermandades, cofradías o confraternidades, es decir corporaciones cívicas (Slocum, 1995, 258). En 1175, por ejemplo, se conforma la *Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d'Arras*, es decir la cofradía de los juglares y burgueses de Arras, importante

¹⁴⁹ “a more logical conclusion is that they intended to become familiar with new repertory” [traducción del autor]

¹⁵⁰ “By forming a corporation that spontaneously placed itself under the power of its rulers or civic authorities, the musicians who as a class were still outside society and the law could procure for themselves social acceptance and legal protection” [traducción del autor]

ciudad comercial del norte de Francia situada estratégicamente en la ruta entre el paso de Calais y París, por un lado, pero también hacia Dijon -esto es Borgoña- hacia el sur y de allí a Lyon y todo el norte de Italia.

La historia de esta corporación hunde sus raíces en la leyenda, pero es una historia de la que podemos extraer alguna información interesante, particularmente la relacionada con uno de los objetivos centrales de este tipo de organización: conseguir que la profesión de músico sea considerada digna y honrosa para la sociedad. La historia cuenta que la Virgen María se apareció por separado ante dos juglares ambulantes rivales y les indicó que fuesen a Arras a reconciliarse delante del obispo de la ciudad. Ya estando ambos en la iglesia la Virgen se apareció una vez más y le dió a los músicos una vela, la *sainte chandelle*. Como Arras estaba bajo el azote de la peste, al utilizar la cera derretida de la vela y aplicarla a los enfermos, éstos se curaron milagrosamente (Slocum, 1995, 259). La conmemoración de este suceso fue la excusa para la creación de la cofradía de los juglares y burgueses, entre cuyas funciones principales se encontraban naturalmente el organizar las festividades conmemorativas y construir un santuario para la vela. De hecho la torre de Arras de la *sainte chandelle* se convirtió en un sitio de peregrinación muy popular en el norte de Europa, y la cofradía pudo explotar los beneficios económicos derivados de los numerosos visitantes. La cofradía era laica y aceptaba tanto hombres como mujeres, aunque, como se puede observar, era fundamentalmente religiosa. Esto es típico de muchas de estas corporaciones burguesas que inauguran un aspecto central de todo el periodo: la producción y el sostén del ceremonial religioso -la música incluida- por parte de organizaciones que están por fuera de la institucionalidad de la Iglesia. Este es un rasgo nodal que atraviesa tanto a los estilos musicales del *gótico* como a las músicas renacentistas de los maestros de capilla flamencos, además de la música instrumental municipal que estamos estudiando. Y por eso es interesante observar que en el origen de esta cofradía los juglares, personajes despreciados por la Iglesia y la sociedad, al urbanizarse y adoptar este rol cívico y piadoso de devoción religiosa, invierten la percepción social sobre su profesión y acceden a una nueva condición profesional y económica. El relato, aunque sepamos que es un mito, es el de la redención de los juglares vagabundos a través de la piedad burguesa y urbana. Todo un símbolo de la nueva época que se abre, precisamente y como ya dijimos, a fines del siglo XII y comienzos del XIII. Y que los músicos de la cofradía, ahora municipales, traducirán en sonidos para representar estos valores de la ciudad.

La integración de los músicos con los miembros de la clase media en la *confrérie* aporta evidencias de que algunos músicos obtuvieron un estatus social relativamente alto, e indica que la música se había establecido como un componente útil y deseable en la vida cotidiana de las ciudades de la Europa medieval (Slocum, 1995, 259)¹⁵¹

¹⁵¹ "The integration of musicians with members of the middle class in the *confrérie* gives evidence that a relatively high social status had been obtained by some musicians, and indicates that music had been established as a useful and desirable component of daily life in the towns of medieval Europe" [traducción del autor]

En cuanto a los aspectos sociales o de socorros mutuos, la cofradía de Arras es paradigmática: los miembros de la cofradía participaban en los beneficios espirituales de la iglesia, se les garantizaban los servicios fúnebres y se ayudaba a la manutención de los compañeros empobrecidos, enfermos o inválidos. Todo esto era posible mediante el pago de una cuota regular más una matrícula. Además existía un código de comportamiento con el fin de controlar el buen uso de estos beneficios (Slocum, 1995, p. 259).

Las cofradías de músicos se establecieron en primer término en las ciudades más grandes de Europa occidental. Por ejemplo en 1240 el rey Enrique III de Inglaterra aprobó los estatutos de la *Fraternity of St Nicholas* (Fraternidad de San Nicolás) de los clérigos de Londres. También en Inglaterra hay evidencia de una organización similar en Beverly hacia fines del siglo XIV. Este caso es interesante ya que si bien los estatutos más antiguos de la corporación son recién de 1555, existen interesantes fuentes indirectas que hablan de una costumbre muy antigua de los ministriles de reunirse en esa ciudad y designar un maestro o jefe “autorizado para recibir los pagos por los servicios de la fraternidad de ministriles” (Slocum, 1995, p. 261)¹⁵². Aún sin que sepamos cuán antigua era esta tradición, evidentemente no comenzó en el siglo XIV sino antes. Y además nos da la pista de que algunas cofradías pueden haber surgido de las escuelas de ministriles, como parece ser en este caso.

Las confraternidades inglesas también presentan, como en el caso de Arras, estatutos relativos a garantizar los servicios fúnebres para sus miembros y costear una misa en su nombre. También establecen un repertorio mucho más preciso de las situaciones en que un cofrade debe ser asistido en su manutención: un estipendio semanal era otorgado a cualquier músico que no pudiese ejercer la profesión producto de “caer en la pobreza, estar enfermo, ser víctima de robo, quedar lisiado, llegar a la vejez, perder alguna propiedad, ser injustamente encarcelado, o cualquier suceso repentino producto de la mano de Dios” (Slocum, 1995, p. 261).¹⁵³ Además profundizan en los aspectos morales y de comportamiento entre sus miembros, estableciendo castigos y multas que llegaban a la expulsión de la cofradía y de la posibilidad de ejercer la profesión. Estas disposiciones tenían como objeto generar una relación estable y armoniosa entre los cofrades. También se establecía la posibilidad de préstamos de dinero entre los miembros siempre y cuando se pusiera algún objeto o propiedad como prenda de la deuda.

En 1288 se fundó la *Nikolai-Bruderschaft* (Hermandad de Nicolás) en Viena. Podemos tomarla también como modelo del sentido moral de estas cofradías, ya que según sus estatutos los músicos se organizaban para la veneración de Dios a través de la música o, como a estos músicos gustaba identificarse *eine Bruderschaft zur Verehrung Gottes durch die Kunst*, es decir una hermandad para la veneración de Dios a través del arte. El patrono de la hermandad era el Arcángel Miguel (Slocum, 1995, p. 262). Como vemos la observancia religiosa y la imagen de piedad son preocupaciones fundamentales, en términos sociales, de estas cofradías, en la búsqueda del reconocimiento para la profesión musical. Pero no son todavía organizaciones

¹⁵² “authorized to take names and to receyve customable dueties of the bretherin of the sade mynstralle fraternytie” [traducción del autor]

¹⁵³ “because of poverty, illness, robbery, maiming, old age, loss of property, false imprisonment or 'any sudden event by the hand of God'” [traducción del autor]

que protejan el lucro y los intereses económicos de los músicos, ni persigan imponer criterios de exclusividad en la práctica musical.

Incluso en ciudades más pequeñas como Marsella hay registros de organizaciones profesionales similares a las hermandades en el siglo XIV (Peters, 2000, p. 226). Con motivo de seguir al Papa en su cautiverio babilónico, unos mercaderes italianos fundaron en Aviñón a comienzos de ese siglo la confraternidad de *Notre-Dame de la Major*, que si bien no era una hermandad de músicos, los contrataba y les otorgaba los beneficios sociales típicos de estas instituciones (Peters, 2000, p. 204). También en la importante ciudad de Toulouse existió una cofradía al menos desde 1492 (Peters, 2005, p. 108)

En la ciudad italiana de Lucca sabemos de la existencia de una *Societas seu compagna* (sociedad o compañía de músicos) hacia 1310. Y en Praga existen registros de una asociación de músicos judíos (*Juden Spielleutezunft*) que también incluía a mujeres entre sus miembros. Como en el resto de las confraternidades un oficial o jefe de los ministriles (*Oberspielgraf, roi des menestrels*), era el responsable de resolver las contiendas y conflictos entre los músicos y hacer respetar el orden y la armonía de los conjuntos, lo que era valioso en un sentido moral, pero necesario en un sentido práctico musical, ya que estamos hablando de tocar en conjunto (Schwab, 2001, s/p).

Este aspecto fraternal de la profesión puede verse en otra característica de los músicos urbanos que es la de establecerse generalmente en un barrio o calle que terminan relacionados con la profesión musical. Así en Montpellier a fines del siglo XIV los ministriles vivían todos en los barrios de Saint Anne y Saint Paul. Esto puede deberse a varios motivos: la facilitación de las contrataciones a los músicos por parte de privados; la cercanía a sus lugares de trabajo - estos barrios mencionados estaban muy cerca del ayuntamiento, donde los ministriles tocaban a diario-; o a zonas con una alta concentración de locales en donde también trabajaban los músicos: posadas, baños públicos y prostíbulos (Peters, 2005, p. 111). También las ciudades alemanas, como Leipzig, solían tener su *Stadtpeifergasse* o *Stadtpeiferalle* (el callejón o calle de los ministriles). En París se agrupaban en torno a la *rue des Jongleurs* (calle de los juglares). En esa ciudad se formó lo que tal vez sea el primer gremio musical en sentido estricto. Tal vez por esa razón, en el transcurso de los siglos XIII y XIV, la calle fue rebautizada como *rue des Ménestriers*, es decir, de los ministriles (Slocum, 1995, p. 263) ¿Sería un señalamiento del cambio operado en el estatus social de los músicos de la ciudad?

Gremios

Los *gremios musicales* mantienen prácticamente todas las prerrogativas de las cofradías, haciendo tal vez menor hincapié en subrayar los aspectos piadosos vinculados con la promoción de la religión. De todas maneras continúan asociados a la figura de algún santo patrono como Julián, Nicolás, Miguel o Egidio Abad. De esta forma en los estatutos del gremio de Montpellier, creado en 1353 aparece la preocupación por el bienestar de los colegas asociado

a un sentido de responsabilidad, que se manifiesta en la voluntad de legar en los testamentos dinero o ropa a los compañeros del gremio y sus familias. También el cumplimiento de la última voluntad se expresaba en las relaciones interprofesionales, por ejemplo cuando “la viuda de un ministril solicitó ser enterrada en el lugar reservado para la tumba de otro músico, y comprometió a éste para que ejecutara su voluntad” (Peters, 2000, p. 224)¹⁵⁴. En otras ocasiones los músicos más prósperos realizaron donaciones de propiedades a colegas más pobres o sus viudas, como lo ilustran las historias de tres músicos municipales que trabajaron en Montpellier a mediados del siglo XV: Petrus de Mala, Jacominus Mutonis y Jaufredus Julian:

En 1421, Petrus donó un viñedo a Jacominus, cuyo patrimonio en 1435 a efectos fiscales se estimó en la tercera parte del de Petrus. Este gesto quizá refleje la preocupación profesional por la situación de un compañero más pobre. En otra transacción, fechada en 1444, Petrus le compró una casa a la mujer de Jaufredus, un acto que deja entrever una red social que abarcaba a las familias de los ministriles (Peters, 2005, p.110)

Un rasgo que parece ser particular de los gremios es que, en función del proceso de especialización musical, los miembros comienzan a ser registrados por el o los instrumentos que tocan. De esta forma conocemos los nombres de varios músicos municipales asociados a sus instrumentos y podemos estar al tanto de las rutas por las cuales circulaban las redes profesionales de estos músicos. Por registros como estos sabemos de la presencia y el prestigio en Italia de los músicos alemanes que protagonizan una “invasión” análoga a la de los compositores flamencos: un grupo de instrumentistas alemanes que arribó a Florencia en 1384 fue encarcelado ante las protestas del gremio de los *pifferi* locales. Sin embargo un poco después, en 1401, la ciudad contrató a un tal *Niccolò piffero de Alamagna*, y a tal punto fue la preferencia por los extranjeros que hacia 1445 se reformaron los estatutos obligando a que sólo se pudiese contratar a músicos alemanes, de tal suerte que los *pifferi* durante el resto del periodo provinieron de Colonia, Basilea, Constanza o Augsburg (Polk, 1987, p. 176). La ciudad de Siena también contrató en 1409 como miembro de sus *pifferi* a Corrado da Alemania, desplazando a Filippo di Polo da Venezia que había sido acusado de deshonesto. Un año antes se contrató como doméstico en el palacio a un trompetero que también era alemán. Poco después ante la partida de Corrado, que era tan admirado que se le había aumentado el salario, se lo reemplazó por otro chirimista, el también alemán Niccolò -o Nicolaus- *da Strasburgo* (D’Accone, 1997, p. 517) ¿Es el mismo de Florencia?

En Ferrara entre 1441 y 1481 vuelve a aparecer un Corrado *de Alemagna piffaro*. Este músico tenía el salario más alto entre todos los músicos del ducado, incluso mayor al de los trompeteros del duque Leonello d’Este. Se le encomendó además que fuese a Alemania a reclutar más colegas para llevarlos a Italia y otras ciudades de la península enviaban a sus *pifferi* para que Corrado les enseñara. No en vano una crónica de la época señala a los *pifferi* de Ferrara

¹⁵⁴ “A wife of a civic minstrel of Montpellier specified that she was to be buried at another minstrel's grave site and appointed him as the executor of her will” [traducción del autor]

como “los mejores de Italia, y sobre todo a Corrado, su *piffero* de Alemania” (Lockwood, 2009, p. 157). A su muerte Corrado fue reemplazado por otro alemán, Adam *piffaro*, nombramiento que incluye el registro de su instrumento y, por añadidura, del de Corrado: *soprano piffaro*. Su colega, Zoanne da Alemagna, es designado *tenorista piffaro*.

También en el sur de Francia, en Montpellier, se identificaba a los músicos con su instrumento, por lo cual sabemos que el conjunto cívico era integrado, alrededor de 1355 por cornetas, cornamusas y tambores (Peters, 2000, p. 223). En 1388, tras la muerte de uno de los *Stadtpeifer* de Nuremberg, se nombró en el cargo a un nuevo músico, que se anotó como “*posauner*”, es decir trombonista. Y en Colonia hacia 1372 se dejó constancia de los pagos a un tal “*Johannis trumpenariorum et fistulatores*”, o sea Juan el trombonista y vientista (Polk, 1987, p.170). Gracias a estos registros sabemos que en algún momento hacia fines del siglo XIV y principios del XV el ensamble de ministriles se compone regularmente de chirimías más un sacabuche, gracias a lo que Keith Polk llama “la introducción del trombón”¹⁵⁵ (1987, p. 167), proceso que va estrechamente relacionado con el desarrollo de los gremios y el celo en registrar la actividad musical.

Pero la real condición del gremio musical a inicios de la modernidad es la obtención de derechos exclusivos para la actuación musical pública (Schwab, 2001, s/p), estableciendo regulaciones oficiales que fueren a los músicos que no forman parte del gremio -sobre todo a los juglares itinerantes- a abstenerse de ejercer la profesión, bajo amenaza de hacer cumplir este privilegio por medio de la autoridad civil. Este es el corazón que reside en la formación de los gremios musicales desde principios del siglo XIV, el establecimiento de un monopolio que permita a los músicos eliminar la competencia y poder así acceder a la diversidad de ocasiones, públicas y privadas, para las cuales se requería de música.

Como hemos visto existieron formas de regulación de la actividad musical asociadas con determinados instrumentos, como los edictos imperiales destinados a crear un privilegio para los trompeteros y reservarlos así como emblema de la nobleza. Esto requería que estos músicos se registraran en la *Kameradschaft*, es decir una corporación local, en cada ciudad, que a su vez reportaba a una superintendencia u *Oberkameradschaft* en la ciudad de Dresden. La profesión del trompetero era así celosamente regulada y protegida, razón por la cual estaba terminantemente prohibido a sus miembros enseñar los secretos del oficio a personas que no estuviesen dentro de la organización gremial (Schwab, 2001, s/p).

Pero es con la fundación en París de la *Confrérie de St-Julien des Menestriers* en 1321 que se desarrollan para la música los rasgos típicos de gremio comercial medieval, dotando a la organización profesional de una formalidad y estabilidad de la que carecían las cofradías anteriores. Los estatutos del gremio se diseñaron con el objetivo de proteger el lucro de los miembros de la institución. Con el objetivo de excluir a la competencia interna y externa lo más posible se definieron con claridad las tarifas respectivas según el tipo de ocasión y actividad, que en esta ciudad eran muchas y muy variadas: eventos en la corte, ceremonias religiosas o mili-

¹⁵⁵ “The inception of the trombone: 1350-1420” [traducción del autor]

tares, bodas, banquetes, actuaciones públicas para el entretenimiento o las festividades, entre otras (Slocum, 1995, p. 262).

También los códigos de comportamiento para los músicos se establecieron con mucho detalle y claridad. A las usuales disposiciones que bregaban por la convivencia armoniosa entre los miembros del conjunto, se agregaron el establecimiento de una jerarquización estricta que redundaba en los tipos de trabajos para los que cada músico podía ser contratado, y en las directrices en torno a la enseñanza del oficio y el comportamiento de maestros y aprendices. En principio se reglamentaba la cantidad de aprendices que un músico titulado podía tomar bajo su tutela. Éstos vivían con el maestro, quien era responsable por sus actos y conducta. Una vez que pasaban a ser oficiales titulados, podían intentar cubrir un puesto vacante o irse a otra ciudad a probar suerte. En Inglaterra o el Imperio Germánico las estrictas normas para la promoción y admisión de los músicos municipales estaban reguladas incluso a nivel nacional. “Estas reglamentaciones mantenían el nivel, expulsaban a los ineficaces y deshonestos, quienes así se veían privados de un medio regular de ganarse la vida, e ideaban las pruebas que regían el ascenso de un grado al siguiente” (Raynor, 1986, p. 73).

Cumplir con las tareas fielmente y evitar que los músicos sean deshonestos es también la prerrogativa de los estatutos del gremio de músicos de Toulouse, que datan de 1492. Allí el control de la competencia es garantizado a través del pago de una matrícula para ingresar al gremio. Además todo músico extranjero que llegaba a la ciudad debía pagar un impuesto y presentarse ante los oficiales del gremio, quienes le indicarían la posibilidad o no de que pudiese tocar en público por dinero (Peters, 2000, p. 225). Está claro que los músicos más perjudicados por todas estas reglamentaciones a medida que se desarrollan los gremios, son los músicos ambulantes, es decir los juglares, además de los ministriles que pierden su puesto por alguna razón de índole moral.

Los músicos ambulantes siguieron siendo «pícaros y vagabundos» sin hogar, contra quienes se promulgaban las leyes (...) A medida que la música se hacía un hueco en la sociedad de clase media de las ciudades medievales, los juglares ambulantes eran cada vez más rechazados por sus colegas más afortunados que ocupaban posiciones seguras (Raynor, 1986, p. 62).

Los músicos pertenecientes a los gremios tenían por lo tanto asegurada su fuente laboral, teniendo privilegios por sobre cualquier tipo de competencia. Esto se establecía mediante un contrato, que en las ciudades alemanas se denominaba *Ordnung* o *Rolle*, de tal forma que los músicos que allí aparecían, es decir los agremiados, pasaban a ser los *Rollmusikanten*, *Ordnungen* or *Rollen* (Schwab, 2001, s/p). En algunos casos, como en las ciudades alemanas de la Liga Hanseática, los músicos municipales no formaban parte del gremio, ya que estaban en un escalafón superior, en una posición análoga a la de los trompeteros por sobre los músicos municipales. En estos casos los músicos del gremio tenían permitido trabajar sólo cuando los municipales no podían hacerse cargo de la tarea, porque ya tenían asignado un compromiso o porque al coincidir dos eventos participaban

del más prestigioso y remunerativo. Esta era la forma en que se aplicaban con mayor frecuencia las disposiciones gremiales en todas las ciudades europeas: no tanto ejerciendo una exclusividad absoluta, sino incidiendo para que los agremiados y privilegiados se quedaran con las mejores contrataciones y posibilidades lucrativas.

Este principio de exclusión profesional, como vimos, sentó las bases para la especialización musical y el desarrollo de las técnicas instrumentales, haciéndolas cada vez más ricas y complejas. De las organizaciones profesionales de todo este período emergió un sinnúmero de instrumentistas que permitieron crear las condiciones, sin ir más lejos, para la producción de música instrumental autónoma durante buena parte de la modernidad. Como los miembros de otros gremios de artes y oficios, los instrumentistas buscaron proteger sus intereses regulando su práctica. Y esto implicó el desafío de generar criterios, conceptos y términos que hasta ese momento no proliferaban en la teoría musical, deudora del pensamiento medieval temprano y que por lo tanto rechazaba a la música instrumental como parte del *ars musica*. A partir del siglo XIII comienza un cambio de concepción, que indudablemente posee relación con el desarrollo de los instrumentistas urbanos. Así aparecerán por ejemplo el tratado *De inventione et usu musice* de Johannes Tinctoris a fines del siglo XV, o el *Musica getutscht* de Sebastian Virdung en el siglo XVI, recopilando y clasificando lo que ya hace tiempo se daba en la práctica sonora.

Las regulaciones sobre el comportamiento, la membresía, la jerarquía y la formación, protejeron a los músicos cívicos de la competencia al tiempo que dignificaron la profesión y garantizaron la calidad, tanto sonora como moral. Para el siglo XV los músicos de origen popular, que habían sido perseguidos, proscritos y parias, eran ahora ricos y distinguidos ciudadanos europeos. *Elevar la profesión*, tanto en términos técnicos como morales y económicos, introdujo la modernidad en la práctica musical de los conjuntos instrumentales, sino antes al menos en paralelo con el auge de los compositores y maestros de capilla. Una carta de ciudadanía que implicó, en definitiva, la profundización de la condición marginal de los músicos populares tras-humanos, rechazados ahora por sus colegas especialistas urbanizados.

Referencias Bibliográficas

- Atlas, A. W. (2002). *La música del Renacimiento: La música en la Europa occidental, 1400-1600*. Madrid: Akal.
- Attali, J. (. (2011). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Beukers, M. (1991). 'For the Honour of the City' Utrecht City Minstrels between 1377 and 1528. *Tijdschrift Van De Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 41(1), 3.
- Carpentier, A. (1984). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En Gómez García, Z. (Comp.) *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.
- Chambers, E. K. (1963) *The medieval Stage*. Londres: Oxford Universtiy Press.

- Collins, T. A. (2000, 04). 'Of the Differences between Trumpeters and City Tower Musicians.' The Relationship of Stadtpfeifer and Kammeradschaft Trumpeters. *The Galpin Society Journal*, 53, 51.
- Cook, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano: Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza.
- D'Accone, F. A. (1997). *The civic muse: music and musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*. University of Chicago Press.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Gómez, M. (1990). Minstrel Schools in the Late Middle Ages. *Early Music*, 18(2), 213-216.
- Guion, D. (2007) Wind bands in towns, courts, and churches from the Middle Ages to the Baroque. *Journal of Band Research*, 42(2),19
- Gushee, L. y Rastall, R. (2001) Minstrel. En Sadie, S. (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd Ed*. New York: Oxford University Press.
- Haar, J. (2006) The Concept of the Renaissance. En Haar, J. (Ed.) *European Music, 1520-1640*. Woodbridge: Boydell Press.
- Hauser, A. (1962) *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.
- Hill, J. W. (2008). *La música barroca: Música en Europa occidental, 1580-1750*. Madrid: Akal.
- Hoppin, R. (2000) *La música medieval*. Madrid: Akal.
- Le Goff, J. (2007). *En busca de la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós.
- Le Goff, J. (2008). *Una larga Edad Media*. Buenos Aires: Paidós.
- Lockwood, L. (2009). *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: The creation of a musical center in the fifteenth century*. Oxford University Press.
- London Pro Musica (1998) Saltarello 'Fiorentina'. En *A Florentine Carnival – A Festival of Music for Lorenzo de' Medici*. [CD] Londres: IMP Classics.
- Lowinsky, E. E. (1954, 10). Music in the Culture of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*, 15(4), 509.
- Mayer Brown, H. y Polk, K. (2001a) Alta. En Sadie, S. (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd Ed*. New York: Oxford University Press.
- Mayer Brown, H. y Polk, K. (2001b) Instrumental music, c. 1300-c. 1520. En Strohm, R. & Blackburn, B. J. (Eds.) *The new Oxford history of music*. Londres y New York: Oxford University Press.
- Pernoud, R. (1998). *Para acabar con la Edad Media*. Palma de Mallorca: Medievalia.
- Peters, G. (2000, 10). Urban minstrels in late medieval southern France: Opportunities, status and professional relationships. *Early Music History*, 19, 201.
- Peters, G. (2005) Las redes sociales y profesionales de los ministriles de Montpellier, 1350-1500. En Bombi, A.; Carreras, Juan J.; Marin, Miguel A. (Comp.) *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Polk, K. (1987, 10). Instrumental music in the urban centres of Renaissance Germany. *Early Music History*, 7, 159.

- Polk, K. (2004). *German instrumental music of the late Middle Ages: players, patrons and performance practice*. Cambridge University Press.
- Rastall, R. (2006) *The origin of the Town Waits, and the myth of the watchman-turned-musician*. Recuperado de: <http://www.townwaits.org.uk/essays/waitsoorigin.pdf>
- Raynor, H. (1986). Una historia social de la música. Madrid: Siglo XXI.
- Schwab, H. W. (2001) Guild. En Sadie, S. (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd Ed.* New York: Oxford University Press.
- Slocum, K. B. (1995, 10). Confrérie, Bruderschaft and Guild: The formation of musicians' fraternal organisations in thirteenth- and fourteenth-century Europe. *Early Music History*, 14, 257.
- Smithers, D. L. (1973). *The music and history of the baroque trumpet before 1721*. Dent.
- Strohm R. (1990a) *Music in Late Medieval Bruges*. Wotton-under-Edge: Clarendon Press.
- Strohm R. (1990b) The Close of the Middle Ages. McKinnon J. (ed.) *Antiquity and the Middle Ages. Man & Music*. Londres: Palgrave Macmillan.
- The York Waits (1999) An Dro Nevez. En *A golden treasury of ancient instruments* [CD]. Badminton, RU. Saydisc Records.
- The York Waits (1999) Mercantia. En *A golden treasury of ancient instruments* [CD]. Badminton, RU. Saydisc Records.
- Treitler, L. (1991, 01). The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past. *Journal of the Royal Musical Association*, 116(2), 280-298.
- Trowell, B. (1978) Minstrels and Minstrelsy. En Robertson, A. & Stevens, D.(Comp.) *The Pelican history of music. Renaissance and Baroque*. Londres: Pelican.
- Trowell, B. (2000). Los trovadores y la gaya ciencia. En Robertson, A., & Stevens, D (Comp.). *Historia general de la música*. Madrid: Istmo.

Los Autores

Coordinadores

Sánchez, Daniel

Profesor y Licenciado en Historia de las Artes Plásticas (FBA-UNLP). Profesor Titular de *Historia de las Artes Visuales I, Epistemología de las artes* e investigador de la Facultad de Bellas Artes UNLP y Profesor Titular de la cátedra de *Historia Socio-cultural del Arte*, Departamento de Artes del Movimiento (UNA). Maestría de *Gestión y Políticas Culturales del MERCOSUR* (Universidad de Palermo) y Becario del IILA (Instituto Ítalo Latinoamericano Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia). Jefe del Departamento de Estudios Históricos y Sociales (FBA-UNLP) entre 2004-2007. Docente de cursos de posgrado, extensión universitaria y de capacitación docente. Director de artes visuales, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti de la Provincia de Buenos Aires 2008. Realiza trabajos de investigación en el Cecore (Centro de conservación y restauración FBA UNLP) y el Instituto de Historia del arte argentino y americano (FBA-UNLP). Actualmente es Consejero Académico de la Facultad de Bellas Artes (UNLP).

Eckmeyer, Martín

Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, otorgado por la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Dicta la asignatura *Historia de la Música I*, de la cual es Profesor Titular ordinario, en la FBA de la UNLP. También es Profesor Titular de las asignaturas *Historia Social y Política de las Músicas*, *Historia Social y Política de las Músicas Latinoamericanas y Argentinas*, e *Historia de la Música III*, en la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Es investigador en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) FBA-UNLP. En ese marco ha dirigido y participado de proyectos acreditados sobre la historiografía de la música en Latinoamérica, sus diferentes tradiciones epistemológicas, su relación con la política regional, y su impacto en los imaginarios colectivos y la educación. Es autor de libros y artículos sobre estos temas.

Autores

Dávila Feinstein, Julieta

Licenciada y Profesora de Música con orientación en Guitarra, otorgado por la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Dicta la asignatura *Historia de la Música I*, de la cual es Ayudante Diplomado interino, en la FBA de la UNLP. También es Profesora Titular de las asignaturas *Guitarra Educación (C.F.M.B.)*, *Guitarra Educación 1, 2, 3, 4 y Complementaria*, de las cuales es Profesora Titular Interina, en la F.B.A. de la U.N.L.P., especializándose en arreglos para guitarra y voz en los diferentes niveles educativos. Es investigadora en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) FBA-UNLP. En ese marco ha participado de proyectos Silencios retardados en sonoridades permanentes. De la pretendida unión hemisférica al control institucional de la música latinoamericana en las universidades norteamericanas y Bases Argumentales para hacer Historia de la Música desde Latinoamérica. Es co-autora de artículos sobre estos temas.

Dalponte, Guido

Profesor de Música con orientación en Composición, otorgado por la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Se desempeña como Ayudante Diplomado en la asignatura Historia de la Música I, en la FBA de la UNLP. Fue beneficiario en 2013 de la beca SAE, de la FBA UNLP. También dicta clases y colabora con la producción en la Escuela del Teatro Argentino de La Plata (TAE): Espacio Sonoro (2017) y Operación y Creación de Sonido (2018). Ha participado como colaborador de proyectos acreditados sobre la historiografía de la música en Latinoamérica, sus diferentes tradiciones epistemológicas, su relación con la política regional, y su impacto en los imaginarios colectivos y la educación. Es autor artículos sobre estos temas. También se desarrolla como productor y performer en el campo de la música popular electrónica y del diseño sonoro.

De la Riestra, Pablo

Profesor de *Artes Visuales* recibido en Rosario en 1975. Estudios de *Historia del Arte* en la Universidad de Marburgo (Alemania) en 1982 y en la Universidad de La Plata (1983-85). Doctorado en Historia del Arte por la Universidad de Marburgo 1985-1990. Profesor invitado de la Universidad de São Paulo 1996 y de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Rosario 1996 y 2016. Docente por contratos del Instituto de Historia del Arte europeo de la Universidad de Heidelberg desde 1995 hasta 2008. Docente por contrato de la Universidad de Erlangen-Nuremberg, 2016. Conferencias y cursos en universidades de España (Valadolid y Cáceres), Portugal (Évora), Rio de Janeiro, Museo Arqueológico Nacional de Madrid, Museo Nac. de Bellas Artes de Buenos Aires. Creador del *Museo Digital de Arte nurembergués*. Publicaciones sobre Historia de la Arquitectura en España, Alemania, Suiza, Portugal, Venezuela, Brasil y Argentina.

Lagreca, Lía Inés

Licenciada y Profesora en Historia de las Artes Plásticas por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA – UNLP). Actualmente se desempeña como profesora Adjunta de la asignatura *Historia del Arte III – Edad Media*, para la Carrera de Historia del Arte, con orientación Artes Visuales, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA – UNLP). Ha participado de proyectos de investigación de la temática. Actualmente participa del Proyecto de Extensión *La Edad Media a través del cine. Historia del arte, cultura visual y sociedad*, en relación a las miradas sobre la Edad Media desde el cine. Es autora y co-autora de artículos sobre estos temas.

Maggio, Marianela

Maestra de música con orientación piano, guitarra y flauta, egresada del Centro Polivalente de Arte, Trenque Lauquen. Profesora Superior en Dirección Coral, otorgado por la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. En esta última se desempeña como Ayudante Diplomada en la cátedra de Historia de la Música I. Además es docente de música de nivel inicial y primario en instituciones pertenecientes a la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. Ha participado de proyectos acreditados sobre la historiografía de la música en Latinoamérica y su enseñanza en el grado universitario, incluyendo la producción musical como estrategia didáctica. Es autora de artículos sobre la pedagogía y la didáctica de la historia de la música.

Ruvituso, Federico Luis

Licenciado y Profesor en Historia del Arte con orientación en artes visuales por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA-UNLP). Actualmente cursa la *Maestría en Estética y Teoría del Arte en la Facultad de Bellas Artes (UNLP)* y la *Maestría en Historia del Arte argentino y latinoamericano* en curso en el Instituto de Altos Estudios Sociales, (IdAES-UNSAM). Es becario tipo B de posgrado y realiza tareas de investigación en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA - FBA- UNLP). Miembro del Consejo de redacción de *Armiliar, revista de Historiografía del Arte*, FBA, UNLP. Adscrito graduado a la cátedra de *Historiografía del arte II*, FBA, UNLP (2017-2018). Adscrito a la cátedra de *Historia del Arte III - Edad Media* (2015-2017). Ha publicado artículos en los ámbitos nacional e internacional.

Trebuq, Cecilia

Profesora y Licenciada en Música orientación Dirección Coral, otorgados por la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Es Jefa de Trabajos Prácticos de la asignatura Historia de la Música I y Ayudante de Introducción al Lenguaje Musical Tonal en Música Popular en la FBA de la UNLP. También es Profesora Titular de la asignatura Canto Colectivo II y Jefa de Trabajos Prácticos de las asignaturas Historia Social y Política de

las Músicas, Historia Social y Política de las Músicas Latinoamericanas y Argentinas, e Historia de la Música III, en la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Se desarrolla como directora de grupos vocales dedicados a la música popular. Ha participado de proyectos acreditados sobre la historiografía de la música en Latinoamérica y otros relativos a las formas de producción de cantos colectivos populares en América Latina.

Zucherino, Leticia

Licenciada y Profesora en Música orientación en Dirección Coral, otorgado por la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Es Profesora Adjunta de la asignatura Historia de la Música I, en la FBA de la UNLP. Actualmente cursa el Doctorado en Artes de la FBA de la UNLP. Ha participado en proyectos de investigación sobre historiografía de la música y es investigadora en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) FBA-UNLP. Como directora ha estado a cargo de agrupaciones corales dedicadas a repertorios variados. Participa como fagotista en diversos grupos y orquestas. Se dedica principalmente a la interpretación de música europea y latinoamericana con réplicas de instrumentos históricos: Dulcian, Fagot Barroco, entre otros.

Historia del arte y la música medieval : nuevas perspectivas y enfoques / Daniel Sánchez ... [et al.] ; coordinación general de Daniel Sánchez ; Martín Eckmeyer. - 1a ed . - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2019. Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-1822-2

1. Música Medieval. 2. Historia del Arte. I. Sánchez, Daniel, coord. II. Eckmeyer, Martín, coord.
CDD 780.9

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2019
ISBN 978-950-34-1822-2
© 2019 - Edulp

S
sociales

 Edulp
Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA