

INSTRUMENTOS DE CORDA MEDIEVAIS

INVESTIGACIÓN
RECONSTRUCCIÓN

INSTRUMENTOS DE CORDA MEDIEVAIS



INVESTIGACIÓN
RECONSTRUCCIÓN

Ramón YZQUIERDO PERRÍN
John WRIGHT
Francisco LUENGO
Christian RAULT



DEPUTACIÓN
PROVINCIAL
DE LUGO







Coordinador

Luciano Pérez Díaz

Autores

Ramón Yzquierdo Perrín
John Wright
Francisco Luengo
Christian Rault

Artesáns

Antonio Franco
Carlos Galbán
Germán Arias
Jesús Pérez
Luciano Pérez

Músicos "Por que trobar..."

Director, voz, organistrum e violas: John Wright
Violas: Olivier Cheres
Arpa: François Johnnel
Voz: Equidad Bares
Violas ovais: Francisco Luengo
Citolas: Anello Capuano

Patrocinio

Sociedade Anónima de xestión do plan xacobeo 1993
Deputación Provincial de Lugo

Entidades e persoas colaboradoras

S.A.M.I. Catedral Basílica de Santiago de Compostela
Arcebispo de Santiago de Compostela
Obispado de Lugo
Museo Provincial de Lugo
R.T.V.G.
Alejandro Barral
José López Calo
Pablo Barreiro

Índice de fotografías

páx. 5Conxunto de pezas experimentais para o proceso de investigación.
páx. 7Instrumento-laboratorio
páx. 14Viola..... Pazo de Xelmirez, mod. F. Luengo
páx. 16Organistrum..... Pazo de Xelmirez, mod. Ch. Rault
páx. 17Arpa..... Pazo de Xelmirez, mod. Ch. Rault
páx. 18Citola..... Pazo de Xelmirez, mod. Ch. Rault - J. Wright
páx. 90Citola..... Pazo de Xelmirez, mod. J. Wright
páx. 91Viola..... Pazo de Xelmirez, mod. Ch. Rault
páx. 92Viola..... Pazo de Xelmirez, mod. F. Luengo - Ch. Rault
páx. 93Viola..... Pazo de Xelmirez, mod. Ch. Rault - F. Luengo
páx. 94Viola..... Pazo de Xelmirez, mod. F. Luengo - J. Wright
páx. 150Rota..... Pazo de Xelmirez, mod. Ch. Rault
páx. 151Viola A.11..... Pórtico da Gloria, mod. J. Wright
páx. 152Organistrum A.12-13..... Pórtico da Gloria. (detalle)
páx. 153Organistrum A.12-13..... Pórtico da Gloria, mod. Ch. Rault
páx. 154Viola A.24..... Pórtico da Gloria, mod. J. Wright
páx. 218Viola A.6..... Pórtico da Gloria, mod. F. Luengo
páx. 219Laúde A.9..... Pórtico da Gloria, mod. F. Luengo
páx. 220Cítara A-10..... Pórtico da Gloria, mod. F. Luengo
páx. 221Rota A.5/18..... Pórtico da Gloria, mod. Ch. Rault
páx. 222Arpa A.19..... Pórtico da Gloria, mod. J. Wright

Fotografías

José A. Limeres López
Germán Limeres López
J. L. Pérez Mudarra
Christian Lebon

Traducción

Bibí Bouza Betriu
Epifanio Ramos de Castro
Graham Martin
Paul Higgins
Pilar Pérez Freire
Teresa Ulloa González
Xabier Rodríguez Barrio

Diseño e maquetación

dobleuve · estudio de deseño

Edita

Deputación Provincial de Lugo

Imprime

XXXXXXXXXXXXXX

I.S.B.N.: 84-8192-181-5
Depósito Legal; LU-00-00



The Xelmirez Palace and the "Portico de la Gloria" musical instrument reconstruction project carried out by the Musical Instrument Workshop of Lugo's Provincial Council is drawing to a close. The project, which began in 1993, counted on the coordination of Luciano Pérez and the expertise of Christian Rault, Francisco Luengo, John Wright and Ramon Yzquierdo Perrín.

This research project, sponsored by Lugo's Provincial Council, constitutes a leading international effort and originates in the work carried out by experts from the Provincial Council's own workshops. These craftsmen, since the early nineteen fifties, have progressively improved the quality of their autochthonous instruments and at the same time they have passed on their knowledge through different courses and training schemes, thus leaving their mark all over the country.

The results of this long and arduous research project have been helped by the Pedro Barrie de la Maza foundation. A solid base was established and for the first time a group of sculptors, using stone images of different mediaeval instruments were able to create reproductions with their original sounds. We have also formed an international group of specialist musicians who have not only performed their mediaeval music in several countries but have, at the same time, exhibited the new found knowledge. A compact disk has now been made so the public at large can also enjoy this music.

My thanks and congratulations to all those who have taken part in this great project of recovering both mediaeval music and its instruments so they can be enjoyed by all. On behalf of the Provincial Council in Lugo we feel very proud to have contributed to this achievement.

El proyecto de Reconstrucción de los instrumentos musicales del Palacio de Xelmirez y Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, realizado en el Obradoiro de Instrumentos Musicais de esta Diputación Provincial, llega en estos momentos a su fase final, se trata de realizar una evaluación científica por parte de quienes desde el año 1993 han iniciado este proyecto y que bajo la coordinación de Luciano Pérez han realizado los especialistas, Christian Rault, Francisco Luengo, John Wright y Ramon Yzquierdo Perrin.

Este proceso de investigación llevado a cabo por la Diputación Provincial de Lugo y que constituye un proyecto puntero a nivel Internacional, tiene su origen en la labor desarrollada por los maestros del Obradoiro de la propia Diputación, quienes ya desde los primeros años de la década de los cincuenta vienen progresivamente mejorando la calidad de los instrumentos autóctonos y al mismo tiempo perpetuando sus conocimientos a través de diferentes cursos y enseñanzas a otros artesanos que posteriormente han dejado su impronta en diferentes lugares de nuestra geografía.

Los resultados de esta larga y cualificada investigación se han visto favorecidos por la primera aproximación llevada a cabo en el proyecto de la Fundación Barrie de la Maza, que ha constituido una base sólida para que por primera vez a lo largo de la historia un grupo escultórico como este, con representaciones pétreas de diferentes instrumentos Medievales se hayan podido reproducir con sus sonidos originales, esto mismo ha permitido la constitución de un grupo internacional de músicos especialistas que han trasladado la característica musicalidad medieval por diferentes países, y al mismo tiempo se han podido realizar varias exposiciones de reconocido prestigio así como la realización de un Disco Compacto que permitirá el disfrute de esta música por parte del público en general.

Mi agradecimiento y enhorabuena pues, a todas cuantas personas han colaborado en este magno proyecto cuyo objetivo último consiste en recuperar tanto la música como los instrumentos Medievales y poder así disfrutarla de modo universal, desde esta Diputación nos sentimos sumamente orgullosos por haber podido contribuir a este logro.

O proxecto de Reconstrucción dos instrumentos musicais do Pazo de Xelmírez e Pórtico da Gloria da Catedral de Santiago de Compostela, realizado no Obradoiro de Instrumentos Musicais desta Deputación Provincial, chega nestes momentos á súa fase final, trátase de realizar unha avaliación científica por parte dos que desde o ano 1993 iniciaron este proxecto e que baixo a coordinación de Luciano Pérez realizaron os especialistas, Christian Rault, Francisco Luengo, John Wright e Ramón Yzquierdo Perrin.

Este proceso de investigación levado a cabo pola Deputación Provincial de Lugo e que constitúe un proxecto punteiro a nivel Internacional, ten a súa orixe no labor desenvolvido polos mestres do Obradoiro da propia Deputación, os que xa desde os primeiros anos da década dos cincuenta veñen progresivamente mellorando as técnicas de instrumentos autóctonos e ó mesmo tempo perpetuando os seus coñecementos a través de diferentes cursos e ensinanzas a outros artesáns que posteriormente deixaron a súa pegada en diferentes lugares da nosa xeografía.

Os resultados desta longa e cualificada investigación víronse favorecidos pola primeira aproximación levada a cabo no proxecto da Fundación Barrie de la Maza, que constituíu unha base sólida para que por primeira vez ó longo da historia un grupo escultórico coma este, con representacións pétreas de diferentes instrumentos Medievais, se puidesen reproducir cos seus sons orixinais, isto mesmo permitiu a constitución dun grupo internacional de músicos especialistas que trasladaron a característica musicalidade Medieval por diferentes Países, e ó mesmo tempo puidéronse realizar varias exposicións de recoñecido prestixio así como a realización dun Disco Compacto que permitirá o gozo desta música por parte do público en xeral.

O meu agradecemento e parabéns pois, a todas cantas persoas colaboraron neste magno proxecto cun obxectivo último que consiste en recuperar tanto a música como os instrumentos Medievais e poder así gozala de modo universal, desde esta Deputación sentímonos sumamente orgullosos por ter contribuído a este logro.



The commemoration of the eight centenary of the "Pórtico de la Gloria"^(*) in 1988 was the motive behind the development of Dr. López Calo's⁽¹⁾ project. It would eventually lead to the reconstruction of stone instruments, sponsored by the Pedro Barrie de la Maza foundation and it would also begin the process of making the general public more aware of the recuperation of our cultural past.

Several Galician craftsmen have collaborated in the task, and I have had the honour of participating with them as a consultant on the type of wood to be used and in the coordination of the workshop. We are now more knowledgeable because of the project and it has directed our attentions towards the investigation of other instruments, which, although they can't be considered traditional, have an undeniable link with our past.

There was also a need to recuperate instrument which had fallen into disuse and a new sensibility towards these has now arisen thanks to the development and use of these archetypes.

This achievement is an important milestone in the contribution of Galician craftsmen to our cultural heritage.

The professional knowledge inherited from Paulino Pérez⁽²⁾ and the experience gained by the musical Instrument Workshop⁽³⁾ in the above mentioned project, as well as, in the development of their many activities and undertakings, make up an infrastructure of human and material resources which has aroused the interest and support of several specialists including national and international bodies.

The specialized knowledge of Ramón Yzquierdo Perrín, John Wright, Francisco Luengo and Christian Rault was fundamental in the work of "THE RECONSTRUCTION AND INVESTIGATION OF MEDIAEVAL STRING INSTRUMENTS".

Santiago, Jerusalem and Rome were the most important destinations for pilgrims in the middle ages. "Santiago de Compostela, confluence of peoples" according to its cathedral, the rich culture and heritage of the renewed Survival of the pilgrimage to St. James.

"(...)
"Siendo en Jerusalem degollado
Por la santa Fe su vida dió,
Y después embarcado su cuerpo
Felizmente a Padrón aportó
peregrinos",⁽⁴⁾
(...)"

Having worked on the omnipotent "Portico de la Gloria", it was obvious we should continue our investigations using as our base "The Pedro Barrie de la Maza Foundation": So an annex of this, Gelmirez Palace became the centre of our attention. Its consoles present us with an eighteenth century instrumental ensemble which opens up a line of investigation which leads us to see the instrumental evolution at this period of time. In the same way, the study facilitates some unique characteristics in the interpretation of documents and their transfer to wood.

The musical instrument workshop had become a real "laboratory", moving us between the limits of the necessary and the impossible, rediscovering traditional techniques in the use and handling of the equip-

La conmemoración del octavo centenario del Pórtico de la Gloria en 1988, sienta las bases para el desarrollo del viejo proyecto del Dr. Lopez Calo⁽¹⁾ que culminaría con la reconstrucción en 1990 de los Instrumentos en piedra, patrocinada por la Fundación Pedro Barrié de la Maza, iniciando así el proceso de acercar la recuperación del Patrimonio cultural al público en general.

Este encuentro multidisciplinario en el que han colaborado varios artesanos de Galicia, entre los que he tenido el honor de encontrarme, como asesor en temas de maderas y coordinador del taller; ha inyectado savia nueva, orientando nuestro trabajo hacia otros caminos de investigación en instrumentos, que si bien no pueden ser considerados tradicionales, mantienen una ligazón indiscutible con nuestros ancestros. Por otra parte en la música tradicional existía una necesidad de recuperación de instrumentos caídos en desuso y también una sensibilización frente al resurgir de los arquetipos antiguos de instrumentos en uso evolucionados.

Este hecho marcará un hito importante en la aportación de los artesanos gallegos a la historia de la cultura.

El bagaje profesional heredado de Paulino Pérez⁽²⁾ y la experiencia acumulada por el Obradoiro de Instrumentos Musicais⁽³⁾ en el proyecto anteriormente citado así como en el desarrollo habitual de sus numerosas actividades y colaboraciones, conforman una infraestructura de medios materiales y humanos, que ha suscitado el interés y el apoyo de varios especialistas y organismos Nacionales e Internacionales.

La especialización en áreas concretas de: Ramon Yzquierdo Perrin, John Wright, Francisco Luengo, Christian Rault y la complementariedad de las mismas, resultaron determinantes en este trabajo de «RECONSTRUCCION E INVESTIGACION DE INSTRUMENTOS DE CORDA MEDIEVAIS».

Junto con Jerusalem y Roma, Santiago de Compostela fué el centro de peregrinaje mas importante en la Edad Media «Santiago de Compostela, confluencia de pueblos», según un escritor de la época, conservando en la espléndida realidad de su conjunto catedralicio la riqueza cultural y patrimonial del fenómeno de renovada pervivencia de la peregrinación jacobea.

(...)
"Siendo en Jerusalem degollado
Por la santa Fe su vida dió,
Y después embarcado su cuerpo
Felizmente a Padrón aportó
peregrinos",⁽⁴⁾
(...)"

El hecho de haber trabajado en el conjunto del todopoderoso Pórtico de la Gloria, hacía aconsejable seguir profundizando en la base sólida creada por la Fundación Pedro Barrie de la Maza, extendiéndolo esta vez a un anexo, el Palacio de Gelmirez, convertido en nuestro centro de atención. Sus Ménsulas nos ofrecen un conjunto instrumental del S. XIII, complemento excepcional para poder trazar una línea de investigación que permita mostrar toda la evolución instrumental en este periodo de tiempo, asimismo el estudio comparado de este "corpus" documental facilita unas características únicas en la interpretación de documentos y su transferencia a madera.

El Obradoiro de Instrumentos Musicais, se había convertido así en un verdadero «laboratorio» moviéndonos entre los límites de lo necesario y lo imposible, redescubriendo antiguas técnicas en el empleo y manejo del utillaje, «Tratando de penetrar mas allá de las imágenes que llegaron hasta nosotros, e intentar alcanzar la

* The main entrance/archway into Santiago Cathedral.

1.- Ideologist and Director of the project "RECONSTRUCTION OF THE INSTRUMENTS OF THE PORTICO DE LA GLORIA", and promoter of this work.
2.- Founder, along with the Folklorist, Faustino Santalices, of the Musical Instrument workshop in 1951, under the patronage of Don Antonio Fernández and Lugo's provincial council.
3.- Currently it is part of the Centro de Artesanía y Diseño, and belongs to INLUDES, an autonomous body of the Diputación Provincial de Lugo. It develops several activities in the field of research, promotion and manufacture of musical instruments, including important museum's art collections, documents and bibliographic resources, at public's disposal.
4.- Santiago Taffall Abad. R.A.G. 1918, n.º 129, page 241.5.

1.- Ideólogo y Director del proyecto RECONSTRUCCION DE LOS INSTRUMENTOS DEL PÓRTICO DE LA GLORIA, así como impulsor de este trabajo.
2.- Fundador junto al Folclorista Faustino Santalices, del Obradoiro de Instrumentos Musicais en el año 1951, bajo los auspicios de D. Antonio Fernandez y de la Diputación de Lugo.
3.- En la actualidad forma parte del Centro de Artesanía y Diseño dependiente del INLUDES, Diputación Provincial de Lugo. Sus actividades se desarrollan en el campo de la investigación, difusión y producción de instrumentos musicales contando con importantes fondos museográficos, documentales y bibliográficos de carácter público.
4.- Santiago Taffall Abad. R.A.G. 1918, N.º 129, pp. 241.5.

A conmemoración do oitavo centenario do Pórtico da gloria en 1988, senta as bases para o desenvolvemento do vello proxecto do Dr. López Calo ⁽¹⁾ que culminaría coa reconstrución en 1990 dos Instrumentos en pedra, patrocinada pola Fundación Pedro Barrié de la Maza, iniciando así o proceso de achega-la recuperación do Patrimonio cultural ó público en xeral.

Este encontro multidisciplinario no que colaboraron varios artesáns de Galicia, entre os que tiveron a honra de encontrarme, como asesor en temas de madeiras e coordinador do obradoiro, inxectou enerxía nova, orientando o noso traballo cara a outros camiños de investigación en instrumentos, que se ben non poden ser considerados tradicionais, manteñen unha ligazón indiscutible cos nosos antepasados. Por outra parte na música tradicional existía unha necesidade de recuperación de instrumentos caídos en desuso e tamén unha sensibilización fronte ó rexurdir dos arquetipos antigos de instrumentos en uso evolucionados.

Este feito marcará un fito importante na aportación dos artesáns galegos á historia da cultura.

A bagaxe profesional herdada de Paulino Pérez ⁽²⁾ e a experiencia acumulada polo Obradoiro de Instrumentos Musicais ⁽³⁾ no proxecto anteriormente citado así como no desenvolvemento habitual das súas numerosas actividades e colaboracións, conforman unha infraestrutura de medios materiais e humanos, que suscitou o interese e o apoio de varios especialistas e organismos Nacionais e Internacionais.

A especialización en áreas concretas de: Ramón Izquierdo Perrín, John Wright, Francisco Luengo, Christian Rault e a complementariedade destas, resultaron determinantes neste traballo de «INVESTIGACIÓN E RECONSTRUCCIÓN DE INSTRUMENTOS DE CORDA MEDIEVAIS»

Xunto con Xerusalén e Roma, Santiago de Compostela foi o centro de peregrinaxe máis importante na Idade Media «Santiago de Compostela, confluencia de pobos», segundo un escritor da época, conservando na espléndida realidade do seu conxunto catedralicio a riqueza cultural e patrimonial do fenómeno de renovada pervivencia da peregrinación xacobea.

(...)
"Siendo Xerusalén degollado
por la santa Fe su vida dió,
Y después embarcado su cuerpo
Felizmente a Padrón aportó
Peregrinos", ⁽⁴⁾
(...)

O feito de traballar no conxunto do todopoderoso Pórtico da Gloria, facía aconsellable seguir profundando na base sólida creada pola Fundación Pedro Barrié de la Maza, estendendo esta vez a un anexo, o Pazo de Xelmírez, convertido no noso centro de atención. As súas Ménsulas ofrécennos un conxunto instrumental do S. XIII, complemento excepcional para poder trazar unha liña de investigación que permita mostrar toda a evolución instrumental neste período de tempo, así mesmo o estudio comparado deste "corpus" documental facilita unhas características únicas na interpretación de documentos e a súa transferencia a madeira.

1.- Ideólogo e Director do proxecto RECONSTRUCCIÓN DOS INSTRUMENTOS DO PÓRTICO DA GLORIA, así como impulsor deste traballo.

2.- Fundador xunto co Folclorista, Faustino Santalices, do Obradoiro de Instrumentos Musicais no ano 1951, baixo os auspicios de D. Antonio Fernández e da Deputación de Lugo.

3.- Na actualidade forma parte do Centro de Artesanía e Deseño dependente do INLUDES, Deputación Provincial de Lugo. As súas actividades desenvólense no campo da investigación, difusión e produción de instrumentos musicais contando con importantes fondos museográficos, documentais e bibliográficos de carácter público.

4.- Santiago Tafall Abad. RAG 1918, N° 129, pp. 241.5.

ment, "Trying to see through the images that we were receiving and reach the invisible reality which had inspired them" ⁽⁵⁾. Stimulating the spirit of doubt as our principle philosophy.

The fact that we had some plaster castings of Xelmirez's sculptures ⁽⁶⁾ was significant, because it allowed us to have the necessary information at our finger tips, it also reminds us about the formation of the associations of craftsmen around our cathedrals and in this way it provides a solid base for the craftsmen of the next millennium.

The result has been a unique collection of the replicas of eighteen instruments, being both ergonomic and functional.

In 1994, with the idea of presenting our work to the general public and also making people more aware of the importance of using the instruments, Lugo's provincial council entrusted John Wright with the constitution and direction of a group of musicians specialized in the music of the time "POR QUETROBAR..." ⁽⁷⁾ and that was how the concert took place in Gelmirez Palace, the place that welcomed, in another time, other voices, the voices of the stonemasons who carried the stones, combining their work with these chants, taken from the Royal academy of Galicia, from where these stanzas come:

"Ou, pedra, a, ou,	ou, rola, a, ei,
ei, pedra, ei	ou, pedrita, a, ei,
ei, manda, a, ou,	ou, rola, a, ou,
ei, pedra, a, ou,	ou, pedra, a, ei, ou, a, ei,
ei, fora, a, ou,	ei, empurra, a, ou, ei, pedra, a, ei,"

...

Lugo, Brussels, Paris and Toulouse have witnessed the recognition declared by numerous specialists, essentially at various seminars about L'instrumentarium Médiéval à Corde organized by the Royaumont foundation through the Centre for the Investigation of Mediaeval music of France, where these instruments have been presented, amply debated and listened to at a concert which took place in the old Abbey dining-room.

This inherent capacity for development will allow mediaeval music to find the destiny it deserves. The variety and quantity of the people involved in the work, gives it a greater dimension, synthesizing a potential around a common interest, instruments and their music. On the other hand this work will contribute the first step towards the spreading in our language of the magnificent iconographic repertoire of mediaeval instruments which has been bequeathed to us by our ancestors.

As the coordinator of this project I don't want to finish without giving special thanks to the Ministry of Culture of the Regional Government of Galicia (Xunta de Galicia), the administration of the Holy Year 1993 (Xacobeo 93), and the Provincial Council of Lugo for the necessary financial assistance to carry out the project. I also wish to thank the disinterested collaboration of the following: The Archbishopric of Santiago de Compostela, the Parish Church of San Pedro (Lugo), Galician television (R.T.V.G.), the provincial Museum of Lugo, Professor Don José López Calo, Don Alejandro Barral (director of the Santiago Cathedral museum). And also: Anello Capuano, Antonio Franco, Carlos Galván, Christian Rault, Equidad Barés, Francisco Luengo, Françoise Johnnel, German Arias, Jesús Pérez, John Wright, Olivier Chérés y Ramón Yzquierdo.

As a final thought, I would like to say that the importance of this project is rooted in the thorough study of previous investigations. However this doesn't mean that our work has finished, and as proof of this John Wright has put into practice some successful new designs.

invisible realidad que las inspiraron» ⁽⁸⁾. Estimulando el espíritu de la duda como principio filosófico.

El hecho de haber contado con unos vaciados en escayola de las esculturas de Xelmirez ⁽⁶⁾ ha sido significativo, pues supuso, disponer del documento a pié de obra, que por otra parte recuerda la formación de los gremios de artesanos alrededor de la fábrica de las Catedrales, en este sentido nos proporciona una sólida base para los artesanos del próximo Milenio.

El resultado ha sido una colección única de replicas de 18 instrumentos, tanto desde el punto de vista ergonómico como funcional.

En 1994, con el fin de presentar al gran público el trabajo desarrollado y potenciar el «valor de uso» de los instrumentos, la Diputación provincial de Lugo encomienda a John Wright la constitución y dirección de un grupo de músicos especializados en el repertorio musical de la época. POR QUE TROBAR... ⁽⁷⁾ fue así quien realizó su concierto de presentación en el propio Palacio de Gelmirez, escenario que acogió en su día otras voces, las de los canteros que con esforzada armonía al subir las piedras, combinaban cantos como este recogido en un boletín de la Real Academia Gallega, del que reproducimos unas estrofas :

Ou, pedra, a, ou,	ou, rola, a, ei,
ei, pedra, ei	ou, pedrita, a, ei,
ei, manda, a, ou,	ou, rola, a, ou,
ei, pedra, a, ou,	ou, pedra, a, ei, ou, a, ei,
ei, fora, a, ou,	ei, empurra, a, ou, ei, pedra, a, ei,

...

Posteriormente Lugo, Bruselas, París, Toulouse, han sido testigos del reconocimiento manifestado por parte de numerosos especialistas, fundamentalmente en unas jornadas sobre «L'instrumentarium Médiéval à Corde» organizadas por la fundación Royaumont, a través de ARIMM -Centro de investigación de Músicas Medievales, de Francia, donde estos instrumentos han sido presentados, ampliamente debatidos y escuchados en un concierto celebrado en el antiguo refectorio de la Abadía.

Este potencial permitirá a la música medieval encontrar el destino que merece, pues, la diversidad y cantidad de personas involucradas en este trabajo, le confiere una mayor dimensión, sintetizando un potencial sinérgico en torno a un interés común, los instrumentos y su música. Por otra parte esta obra aportará su granito de arena para la difusión en nuestra lengua del magnífico repertorio iconográfico de instrumentos medievales que nos han legado nuestros antepasados.

Como coordinador de este proyecto no quisiera finalizar sin agradecer especialmente a la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia, la Sociedad Anónima de Xestión do Plan Xacobeo 93 y a la Excm^a Diputación Provincial de Lugo, la aportación económica necesaria para poder llevar a cabo este proyecto. así como la colaboración desinteresada de: Arzobispado de Santiago de Compostela, Iglesia Parroquial de San Pedro (Lugo), R.T.V.G., Museo provincial de Lugo, Prof. D. José López Calo, D. Alejandro Barral (director deL Museo de la S.A.M.I. Catedral de Santiago de Compostela).Y también a: Anello Capuano, Antonio Franco, Carlos Galván, Christian Rault, Equidad Barés, Francisco Luengo, Françoise Johnnel, Germán Arias, Jesús Pérez, John Wright, Olivier Chérés y Ramon Yzquierdo.

Como consideración final decir, que la importancia de este trabajo, radica en la profundización de investigaciones anteriores pero no deja de constituir un proceso todavía abierto, de hecho, ya se han puesto en práctica, nuevos y exitosos diseños de John Wright .

5. John Wright. Taken from the programme of the concert "Porque Trobar...", Gelmirez Palace 1994.

6. Kindly given by Don Alejandro Barral, Director of the Museum S.A.M.I. of Santiago Cathedral.

7. Composed by:
JOHN WRIGHT FRANCISCO LUENGO EQUIDAD BARES
FRANÇOISE JOHANNEL ANELLO CAPUANO OLIVIER CHERES

5. John Wright. Notas al programa del concierto "Porque Trobar.", Palacio de Gelmirez 1994.

6. Amablemente cedidos por D. Alejandro Barral, Director del Museo de la S.A.M.I. Catedral de Santiago de Compostela.

7. Compuesto por:
JOHN WRIGHT FRANCISCO LUENGO EQUIDAD BARES
FRANÇOISE JOHANNEL ANELLO CAPUANO OLIVIER CHERES

O Obradoiro de Instrumentos Musicais, converterase así nun verdadeiro «laboratorio» movéndonos entre os límites do necesario e o imposible, redescubriendo antigas técnicas no emprego e manexo da ferramenta, «Tratando de penetrar máis alá das imaxes que chegaron ata nós, e intentar alcanza-la invisible realidade que as inspiraron»⁽⁵⁾. Estimulando o espírito da dúbida como principio filosófico.

O feito de ter contado cuns baleirados en escaiola das esculturas de Xelmírez⁽⁶⁾ foi significativo, pois supuxo, dispoñer do documento a pé de obra, que por outra parte recorda a formación dos gremios de artesáns arredor da fábrica das Catedrais, neste sentido unha sólida base para os artesáns do próximo Milenio.

O resultado foi unha colección única de réplicas de 18 instrumentos, tanto desde o punto de vista ergonómico como funcional.

En 1994, coa finalidade de presentar ó gran público o traballo desenvolvido e potenciarlo “valor de uso” dos instrumentos, a Deputación provincial de Lugo encomenda a John Wright a constitución e dirección dun grupo de músicos especializados no repertorio musical da época. POR QUE TROBAR...⁽⁷⁾ foi así quen realizou o seu concerto de presentación no propio Pazo de Xelmírez, escenario que acolleu no seu día outras voces, as dos canteiros que con esforzada harmonía ó subi-las pedras, combinaban cantos como este recollido nun boletín da Real Academia Galega, do que reproducimos unhas estrofas :

Ou, pedra, a, ou,	ou, rola, a, ei
ei, pedra, eí	ou, pedrita, a, ei,
ei, manda, a, ou,	ou, rola, a, ou,
ei, pedra, a, ou,	ou, pedra, a, ei, ou, a, ei,
ei, fora, a, ou,	ei, empurra, a, ou, ei, pedra, a, ei,

Posteriormente Lugo, Bruxelas, París, Toulouse, foron testemuñas do recoñecemento manifestado que por parte de numerosos especialistas, fundamentalmente nunha xornada sobre «L’Instrumentarium Médiéval à Corde» organizadas pola fundación Royaumont, a través de ARIMM – Centro de investigación de Músicas Medievais, de Francia, onde estes instrumentos foron presentados e amplamente debatidos e escoitados nun concerto celebrado no antigo refectorio da Abadía.

Este potencial permitirá á música encontra-lo destino que merece, pois, a diversidade e cantidade de persoas involucradas neste traballo, confírelle unha maior dimensión, sintetizando un potencial sinérxico en torno a un interese común, os instrumentos e a súa música. Por outra parte esta obra aportará o seu graniño de area para a difusión na nosa lingua do magnífico repertorio iconográfico de instrumentos medievais que nos legaron os nosos antepasados.

Como coordinador deste proxecto non quixera finalizar sen agradecer especialmente á Consellería de Cultura da Xunta de Galicia, a Sociedade Anónima de Xestión do Plan Xacobeo 93 e á Excm. Deputación Provincial de Lugo, a aportación económica necesaria para poder levar a cabo este proxecto. Así como a colaboración desinteresada de: Arcebispado de Santiago de Compostela, Igrexia Parroquial de San Pedro (Lugo), RTVG, Museo provincial de Lugo, Prof. D. José López Calo, D. Alejandro Barral (director do Museo da SAMI Catedral de Santiago de Compostela). E tamén a: Anello Capuano, Antonio Franco, Carlos Galván,, Christian Rault, Equidad Barés, Francisco Luengo, Françoise Jhannel, Germán Arias, Jesús Pérez, John Wright, Olivier Chérés e Ramón Yzquierdo.

Como consideración final dicir, que a importancia deste traballo, radica na profundación de investigacións anteriores, pero non deixa de constituír un proceso aínda aberto, de feito, xa se puxeron en práctica, novos e exitosos deseños de John Wright.

Luciano Pérez Díaz

5. John Wright. Notas ó programa do concerto, “Porque Trobar...”, pazo de Xelmírez 1994.

6. Amablemente cedidos por D. Alejandro Barral, Director do Museo da S.A.M.I. Catedral de Santiago de Compostela.

7. Composto por:
JOHN WRIGHT FRANCISCO LUENGO EQUIDAD BARÉS
FRANÇOIS JOHANNEL ANELLO CAPUANO OLIVIER CHERÉS



Indice

OS PAZOS ARCEBISPAIS DE SANTIAGO NA HISTORIA E A ARTE

Los palacios arzobispales de Santiago en la Historia y el Arte
The History and Art of the episcopal palaces of Santiago

Ramón Yzquierdo Perrín



DESENVOLVEMENTO DOS DESEÑOS PARA TRABALLAR CON RÉPLICAS DE INSTRUMENTOS MEDIEVAIS

Desarrollo de los diseños para trabajar con réplicas de instrumentos medievales
Design principles developed for working mediaeval replica instruments

John Wright



OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Los instrumentos musicales en la Compostela medieval
The musical instruments in Compostela along the mediaeval times

Francisco Luengo



ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Ensayo sobre un instrumento de música medieval desaparecido
Essai sur un instrument de musique médiéval disparu

Christian Rault











OS PAZOS ARCEBISPAIS DE SANTIAGO NA HISTORIA E A ARTE

Ramón Yzquierdo Perrín

Los palacios arzobispales de Santiago en la Historia y el Arte
The History and Art of the episcopal palaces of Santiago

1. The palace until the XII century:

The discovery of the tomb of St. James during the episcopate of Teodomiro, the Bishop of Iria, marks the beginning of the move away from this episcopal see and its move to Compostela. The proof of this is that this prelate, who died in 847, was buried near the apostolic tomb, around which he had to spend a large part of his final years. However, there was no mention of an episcopal palace in Santiago until the beginning of the X century, in the gift of Bishop Sisnando to the Pinarío monastery and was dated the nineteenth of June, 912. This Palace was southwest of the mausoleum, in the vicinity of the basilica constructed a few years earlier by King Alfonso III, and where the Platerías steps (Silversmith's Square) and the Treasury of the cathedral are to be found. ⁽¹⁾

Nothing new was revealed about the palace until the time of Don Diego Gelmírez, who at the beginning of his episcopate, around the time of the consecration of altars which he performed in 1105, “opportunedly began within the city walls, and more opportunedly, rapidly built a three vaulted palace and a tower”. The chronicler further adds that, shortly after building a refectory for the canons, Gelmírez promised to build “a cloister in the palace square decorated with houses for” them. ⁽²⁾ The references to the canons suggest that this palace was built in the same place as the previous one, and that its construction was largely influenced by work on the Romanesque Cathedral, whose southern facade would have been immediately adjoining.

Gelmírez and The Queen, Doña Urraca (Madam Magpie) must have been in this palace in 1117 when there was an uprising in Compostela. In the narration of The story of Compostela it is said that the Church of Santiago and the “Bishop's Palaces” were besieged, there was fighting within, and when the “conspirators”

1.- LÓPEZ ALSINA, F. La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media. Santiago, 1988. p 141-143. Plano 2. Item.- El marco urbano medieval. Santiago de Compostela. Laracha, 1993. p. 40. Conant, however, believed that “perto da Corticela había un pequeno palacio pertencente aos arcebispos... pero non chegou a nós nengún vestixio. A residencia dos preladados foi o edificio actual”. See CONANT, K.J.- Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela. Santiago, 1983, p. 51.

2.- Historia Compostelana. Translation, introduction and notes by SUÁREZ & CAMPELO. Santiago, 1950. p 61. See FALQUE REY, E. Madrid, 1994. p 110-111.

I. El palacio hasta el siglo XII:

El descubrimiento del sepulcro del apóstol Santiago durante el episcopado de Teodomiro, obispo de Iria, supone el inicio del abandono de esta sede y su traslado a Compostela, buena prueba de ello es que este prelado, muerto en el año 847, fue enterrado cerca de la tumba apostólica, en torno a la que debió de pasar la mayor parte de sus últimos años. Sin embargo hasta los inicios del siglo X no se produce la primera mención relativa a un palacio episcopal en Santiago, lo que ocurre en una donación del obispo Sisnando al monasterio de Pinarío fechada el diecinueve de junio del año 912. Tal palacio se situaba al suroeste del mausoleo, en las inmediaciones de la basílica levantada pocos años antes por el rey Alfonso III, probablemente en donde hoy se encuentra la escalinata de la Plaza de Platerías y el edificio del Tesoro de la catedral ⁽¹⁾.

Desde entonces nada se vuelve a saber del palacio hasta tiempos de don Diego Gelmírez, quien al comienzo de su episcopado, en torno a la consagración de altares que efectúa en 1105, “dentro de los muros de la ciudad oportunamente comenzó y más oportunamente con gran celeridad llevó a cabo un palacio de triple bóveda con su torre”, añade el cronista que prometió a los canónigos, a quienes acababa de construir un refectorio, hacerles “en la plaza del palacio un claustro adornado con casas para “ellos” ⁽²⁾. Las referencias a la canónica llevan a pensar que este palacio se alzaba en el mismo lugar que el anterior y su construcción tal vez estaba forzada por las obras de la catedral románica, cuya fachada sur estaría inmediata.

En este palacio debían de encontrarse Gelmírez y la reina doña Urraca cuando se sublevaron los compostelanos en 1117. En la narración de la Historia Compostelana se dice que la iglesia de Santiago y los “palacios del obispo” son sitiados, se combate en ellos, y al prenderle fuego a la catedral los “conjurados” la

1.- LÓPEZ ALSINA, F.- La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media. Santiago, 1988. Pp. 141-143. Plano 2. Idem.- El marco urbano medieval. Santiago de Compostela. Laracha, 1993. P. 40. Conant, sin embargo, creía que “perto da Corticela había un pequeno palacio pertencente aos arcebispos... pero non chegou a nós nengún vestixio. A residencia dos preladados foi o edificio actual”. Véase CONANT, K.J.- Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela. Santiago, 1983, p. 51.

2.- Historia Compostelana. Traducción, introducción y notas por SUÁREZ Y CAMPELO. Santiago, 1950. P. 61. Véase también la edición de FALQUE REY, E. Madrid, 1994. Pp. 110-111.

1. O pazo ata o século XII:

O descubrimento do sepulcro do apóstolo Santiago durante o episcopado de Teodomiro, bispo de Iria, supón o inicio do abandono desta sede e o seu traslado a Compostela, boa proba diso é que este prelado, morto no ano 847, foi enterrado preto da tumba apostólica, en torno á que debeu de pasá-la maior parte dos seus últimos anos. Sen embargo ata os inicios do século X non se produce a primeira mención relativa a un pazo episcopal en Santiago, o que ocorre nunha doazón do bispo Sisnando ó mosteiro de Pinarío datada o dezano-ve de xuño do ano 912. Tal pazo situábase ó sudoeste do mausoleo, nas inmediacións da basílica levantada poucos anos antes polo rei Alfonso III, probablemente onde hoxe se atopa a escalinata da Praza de Praterías e o edificio do Tesouro da catedral ⁽¹⁾.

Desde entón nada se volve saber do pazo ata tempos de don Diego Xelmírez, quen ó comezo do seu episcopado, en torno á consagración de altares que efectúa en 1105, “dentro de los muros de la ciudad oportunamente comenzó y más oportunamente con gran celeridad llevó a cabo un palacio de triple bóveda con su torre”, engade o cronista que prometeu ós cóengos, ós que acababa de construír un refectorio, facerlles “en la plaza del palacio un claustro adornado con casas para ellos” ⁽²⁾. As referencias á canónica levan pensar que este pazo se alzaba no mesmo lugar que o anterior e a súa construción tal vez estaba forzada polas obras da catedral románica, cunha fachada sur que estaría inmediata.

Neste pazo debían de encontrarse Xelmírez e a raíña dona Urraca cando se sublevaron os composteláns en 1117. Na narración da Historia Compostelana dise que a igrexa de Santiago e os “palacios del obispo” son cercados, hai loita neles, e ó prenderlle lume á catedral os

OS PAZOS ARCEBISPAS DE SANTIAGO NA
HISTORIA E A ARTE
Ramón Yzquierdo Perrín



1.- LÓPEZ ALSINA, F.- La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media. Santiago, 1988. Plano 2, Pp. 141-143. Santiago, 1988. Idem.- El marco urbano medieval. Santiago de Compostela. Laracha, 1993. P.40. Conant, sen embargo, pensaba que “perto da Corticela había un pequeno palacio pertencente aos arcebispos... pero non chegou a nós ningún vestixio. A residencia dos preladados foi o edificio actual”. Véxase CONANT, KJ.- Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela. Santiago, 1983, p. 51.

2.- Historia Compostelana. Traducción, introducción e notas por SUÁREZ e CAMPELO. Santiago, 1950. P. 61. Véxase tamén a edición de FALQUE REY, E. Madrid, 1994. Pp. 110-111.

set fire to the cathedral, the queen and the prelate took refuge in the bell tower. ⁽³⁾ The attackers gained access to the upper section of the church, they entered and ransacked the episcopal palace and they began to attack the bell tower, which caught fire. In the end, they released Doña Urraca, who was ill-treated and injured; Gelmírez escaped in disguise, and “passing through the church of glorious Santiago” hid in the chapel ⁽⁴⁾. It thus appears that the palace was not situated in the northern section, which is where the chapel was built, but in the southern section, on the other side of the cathedral transept.

The bishop’s house must have suffered considerable damage because when the revolt had ended the prelate had to order the “reconstruction of his palaces”. Gelmírez took advantage of this calamitous situation and his elevation to archbishop to begin constructing a new mansion around the year 1120 “since the palace where he was living in Compostela was not perfect enough, to gather kings, consuls and others travelled from afar, it would be better to have a suitable palace, and even one fit for a king, as befitted an archbishop of Santiago and a legate of the Holy Roman Catholic Church.

And therefore he built a palace next to Santiago Church that was tall and spacious, suitably regal and adequate to receive a large number of princes and other people, as was necessary. He also ordered the building of a very deep excellently conceived well in a corner of the same palace... since it was normal for royal palaces to have water that could be drawn speedily for multiple purposes. And since the Santiago church’s choir loft was a long way from this palace and it was very uncomfortable to go there and back, continually having to go up and down steps, he built a chapel above the porch, dedicating it to the saints whose altars had been in the towers of the wall erected by Bishop Cresconio, and had been destroyed to build the Cathedral’s naves. Thus a new urbanistic approach began, which led to the cathedral being sur-

reina y el prelado se refugian en la torre de las campanas ⁽³⁾. Los atacantes acceden a la parte alta de la iglesia, entran y desvalijan el palacio episcopal y se disponen a asaltar la torre de las campanas, a la que llegan las llamas. Al fin dejan salir a doña Urraca, que es vejada y herida; Gelmírez escapa disfrazado, y “atravesando por la iglesia del glorioso Santiago” se esconde en la Corticela ⁽⁴⁾. Parece, pues, que el palacio se encontraba no en la zona norte, que es donde se levanta la Corticela, sino en la sur, al otro lado del crucero catedralicio.

La casa del obispo debió de sufrir enormes destrozos y ruina ya que cuando se termina la revuelta el prelado ha de mandar “reconstruir sus palacios”. Esta calamitosa situación y su elevación al arzobispado fueron aprovechadas por Gelmírez para, alrededor de 1120, comenzar la construcción de una nueva mansión “puesto que el palacio en el que vivía en Compostela no era suficientemente idóneo, y allí se reunían reyes, cónsules, y otras personalidades, que acudían de todas partes a la ciudad de Compostela, convenía tener un palacio adecuado e incluso propio de un rey, como correspondía a un arzobispo de Santiago y legado de la santa iglesia romana.

Y así construyó un palacio junto a la iglesia de Santiago, amplio y elevado, apropiado y regio, suficiente para acoger, como conviene, a un gran número de príncipes y de gentes. También ordenó edificar en un ángulo del mismo palacio un pozo de gran profundidad con admirable técnica... Pues es costumbre que en los palacios reales se tenga agua que pueda ser extraída con prontitud para múltiples usos. Y puesto que el coro de la iglesia de Santiago estaba lejos de este palacio y era muy incómodo ir allí y volver, bajando y subiendo continuamente, construyó arriba, sobre el pórtico, su capilla”, dedicándola a los santos cuyos altares estaban en las torres de la cerca levantada por el obispo Cresconio, destruida para levantar las naves de la catedral. De este modo se iniciaba un nuevo planteamiento urbanístico que llevó a rodear la catedral de plazas que los siglos siguientes termina-

3.- The location of this tower has given rise to different hypotheses, one of the most interesting being Conant’s (1956). Which accompanies a detailed drawing. It can be seen CARRO OTERO, J. El arquitecto Conant y la catedral de Santiago “El Correo Gallego”, 25/12/94. p. 42.

4.- Historia Compostelana. Edit. cit. p. 220-223 and 272-275, respectively.

3.- La localización de esta torre ha originado diferentes hipótesis, siendo una de las más sugerentes la publicada por Conant en 1956 en el “Journal of the Society of Architectural Historians” que acompaña de un expresivo dibujo. Puede verse una reproducción de éste en CARRO OTERO, J.- El arquitecto Conant y la Catedral de Santiago. “El Correo Gallego”, 25- diciembre-1994. P.42.

4.- Historia Compostelana. Ediciones cit. Pp. 220-223; y 272-275, respectivamente.

“conjurados”, a raíña e o prelado refuxiáanse na torre das campás ⁽³⁾. Os atacantes acceden á parte alta da igrexa, entran e desvalixan o pazo episcopal e dispóñense asalta-la torre das campás, á que chegan as lapas. Á fin deixan saír a dona Urraca, que é vexada e ferida; Xelmírez escapa disfrazado, e “atravesando por la iglesia del glorioso Santiago”, se oculta na Corticela ⁽⁴⁾. Parece, pois, que o pazo non se atopaba na zona norte que é onde se levanta a Corticela, senón na sur á outra beira do cruceiro catedralicio.

A casa do bispo debeu de sufrir enormes desfeitas e ruína xa que cando remata a revolta o prelado mandará “reconstruír sus palacios”. Esta calamitosa situación e a súa elevación ó arcebispado foron aproveitadas por Xelmírez para, cara ó 1120, comeza-la construción dunha nova mansión “puesto que el palacio en el que vivía en Compostela no era suficientemente idóneo, y allí se reunían reyes, cónsules, y otras personalidades, que acudían de todas partes a la ciudad de Compostela, convenía tener un palacio adecuado e incluso propio de un rey, como correspondía a un arzobispo de Santiago y legado de la santa iglesia romana.

Y así construyó un palacio junto a la iglesia de Santiago, amplio y elevado, apropiado y regio, suficiente para acoger, como conviene, a un gran número de príncipes y de gentes. También ordenó edificar en un ángulo del mismo palacio un pozo de gran profundidad con admirable técnica... Pues es costumbre que en los palacios reales se tenga agua que pueda ser extraída con prontitud para múltiples usos. Y puesto que el coro de la iglesia de Santiago estaba lejos de este palacio y era muy incómodo ir allí y volver, bajando y subiendo continuamente, construyó arriba, sobre el pórtico, su capilla”, dedicándoa ós santos que tiñan os seus altares nas torres da cerca levantada polo bispo Cresconio, destruída para levanta-las naves da catedral. Deste xeito iniciábase unha nova presentación urbanística que levou a rodea-la catedral de prazas que os séculos

OS PAZOS ARCEBISPALIS DE SANTIAGO NA
HISTORIA E A ARTE
Ramón Yzquierdo Perrín



3.- A localización desta torre orixinou diferentes hipóteses, sendo unha das máis suxerentes a publicada por Conant en 1956 no “Journal of the Society of Architectural Historians” que acompaña dun expresivo debuxo. Pode verse unha reprodución deste en CARRO OTERO, J.- El arquitecto Conant y la Catedral de Santiago. “El Correo Gallego”, 25-diciembre-1994. P. 42.

4.- Historia Compostelana.- Edicións cits. Pp. 220-223; e 272-275, respectivamente.

rounded by squares, which the following centuries were to shape⁽⁵⁾. Maybe the “scola gramaticorum” was installed in an annexe to this palace, for in the Calixtino it says that the last of the smaller doors of the apostle’s Basilica belongs to the “Grammarians’ Schools” which also gives entry to the archbishop’s palace⁽⁶⁾.

Although called Gelmírez Palace, it is difficult to be certain if anything remains of this initial building stage because of the numerous modifications that have taken place over the centuries⁽⁷⁾. According to Lámpez⁽⁸⁾ only part of the walls and the kitchen remain (Fig.1), classing the kitchen as a “very curious example”.... perhaps unique in Spain ... (around about) the beginning of the 12th century. The hearth cover, the barrel vault with a hole in the centre for the smoke to escape, which is supported by columns with simple capitals and projected corbels, a door with a round arch, located on the left, and some food cupboards all dated back to the same period. The facade, however, especially its mullioned windows. In other words, a part of the body of the palace was built at that time parallel to the cathedral wall, and, like the palace, this would have had buttresses joined by arches. (Fig. 34)

On the tenth of August, 1136, and towards the end of his life, Gelmírez suffered a fresh attack on this palace, when servants and clergymen alerted him to flee from his attackers, who after failing to knock down “the palace’s lower door”, “smashed down the upper doors with double-edged axes and swords” from

ron de perfilar⁽⁹⁾. Quizá la “scola gramaticorum” estuvo instalada en dependencias de este palacio, por lo que en el Calixtino se lee que la última de las puertas menores de la basílica del apóstol es la “de la Escuela de Gramáticos, que también ofrece acceso al palacio arzobispal”⁽⁶⁾.

Aunque se denomina Palacio de Gelmírez es difícil precisar si queda algo de esta inicial etapa constructiva por las numerosas modificaciones experimentadas a lo largo de los siglos⁽⁷⁾. Para Lampérez⁽⁸⁾ del palacio gelmiriano sólo quedarían parte de sus muros y la cocina (Fig. 1), a la que califica de “curiosísimo ejemplar...., acaso único en España... [fchable] en los comienzos del siglo XII”. De entonces dataría la campana del hogar, bóveda de cañón con agujero central para la evacuación de humos, que soportan columnas con sencillos capiteles y voladas ménsulas, una puerta con arco de medio punto, situada a la izquierda, y unas alacenas. La fachada, sin embargo, es posterior, en especial su ajimezada ventana. Es decir, entonces se construyó una parte del cuerpo del palacio paralelo al muro de la catedral, y, como éste, tendría contrafuertes unidos por arcos (Fig. 34).

En este palacio sufrió Gelmírez un nuevo asalto al final de su vida, el diez de agosto de 1136, cuando fue alertado por criados y clérigos para que huyera de sus atacantes, quienes al no conseguir derribar “la puerta inferior del palacio”, desde la tribuna de la catedral “rompieron con hachas de doble filo y con espadas

5.- Historia Compostelana.- Edit SUÁREZ & CAMPELO. p 287-288. FALQUE REY, E. p 345-346. LÓPEZ ALSINA, F.- El marco urbano... cit p 44. Some sentences of La Compostelana referring to the Episcopal Palace are quoted by Filgueira Valverde J. Historias de Compostela. Santiago 1970, p 50.

6.- Liber Sancti Iacobi. Codex calixtinus. Translation by MORALEJO, A.; TORRES, C. & FEO, J. Santiago, 1951. p 557. According to Moralejo this door was opened in the north nave of the Romanesque cathedral, where today its half moon arch can still be seen and also a “pantry type door” It can be seen on the wale of the 4th stretch of this nave, counting from the crossing. Conant (op. cit. p. 52) even thought that this door “had been conceived as the entrance to the palace courtyard”.

7.- In the final years of the XIX century, Murguía alluded to the many reforms which took place in the estimable “episcopio” of Compostela throughout the centuries. His opinion contrasts with that of his contemporary, Alvarez de la Braña for whom the palace “retains nothing which is worthy of special interest”. MURGUÍA, M.- Galicia. Barcelona 1888. (Facsimil 1981) p 528-531. ALVAREZ DE LA BRAÑA, R. Guía del viajero en Santiago- León, 1885 p.42.

8.- LAMPÉREZ & ROMEA, V. El antiguo palacio Episcopal de Santiago de Compostela. B.S.E.E. XXI. Madrid 1913 p 21-22. This article is still of interest. Consult also by the same author: Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII. T.I. Madrid, 1922. (Facsimil 1993), p 405 and 519-527.

5.- Historia Compostelana. Edición de SUÁREZ Y CAMPELO. Pp. 287-288. De FALQUE REY, E. Pp. 345-346. . LÓPEZ ALSINA, F.- El marco urbano... cit. P. 44. Algunas frases de la Compostelana relativas al palacio episcopal las recoge FILGUEIRA VALVERDE, J.- Historias de Compostela. Santiago, 1970. P. 50.

6.- Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus. Traducción de MORALEJO, A.; TORRES, C.; Y FEO, J. Santiago, 1951. P. 557 y nota de la misma p. Según Moralejo esta puerta se abría en la nave lateral norte de la catedral románica viéndose todavía su arco de medio punto y en ésta “una puerta como de una alacena”. Véase en el muro del cuarto tramo de dicha nave, contado a partir del crucero. Conant (ob. cit. p. 52) incluso pensaba que esta puerta “estaba pensada como acceso ao patio do palacio”.

7.- En los últimos años del siglo XIX Murguía aludió a las muchas reformas sufridas por el valioso “episcopio” compostelano a lo largo de los siglos. Su opinión contrasta con la de su coetáneo Alvarez de la Braña, para quien el palacio “no conserva nada que merezca especial mención”. MURGUÍA, M.- Galicia. Barcelona, 1888. (Facsimil de 1981) Pp. 528-531. ALVAREZ DE LA BRAÑA, R.- Guía del viajero en Santiago. León, 1885. P. 42.

8.- LAMPÉREZ Y ROMEA, V.- El antiguo Palacio Episcopal de Santiago de Compostela. B.S.E.E. Año XXI. Madrid, 1913. Pp. 21-22. Este artículo, a pesar de los años transcurridos desde su publicación, sigue teniendo interés. Del mismo autor véase: Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII. T.I. Madrid, 1922. (Facsimil de 1993). Pp. 405 y 519-527, entre otras.



seguintes terminaron de perfilar⁽⁵⁾. Quizais a “scola, gramaticorum” estivo instalada en dependencias deste pazo, polo que no Calixtino lese que a última das portas menores da basílica do apóstolo é a “de la Escuela de Gramáticos, que también ofrece acceso al palacio arzobispal”⁽⁶⁾.

Aínda que se denomina Pazo de Xelmírez é difícil precisar se queda algo desta inicial etapa constructiva polas numerosas modificacións experimentadas ó longo dos séculos⁽⁷⁾. Para Lampérez⁽⁸⁾ do pazo xelmirián só quedarían parte dos seus muros e a cocina (Fig. 1), á que cualifica de “curiosísimo ejemplar..., acaso único en España... [fechable] en los comienzos del siglo XII”. Dese tempo sería a campá do fogar, bóveda de canón con buraco central para a evacuación de fumes que soportan columnas con sinxelos capiteis e voadas ménsulas, unha porta con arco de medio punto, situada á esquerda, e uns armarios. A fachada, sen embargo, é posterior, en especial a súa fiestra con mainel. É dicir que entón construíuse unha parte do corpo do pazo paralelo ó muro da catedral, e, como este, tería contrafortes unidos por arcos (Fig. 34).

Neste pazo sufriu Xelmírez un novo asalto ó final da súa vida, o dez de agosto de 1136, cando foi alertado por criados e cregos para que fuxira dos seus atacantes, os que ó non conseguir derribar “la puerta inferior del palacio”, desde a tribuna da catedral “rompieron con hachas de doble filo y con espadas las puer-



Pazo de Xelmírez:

Fig. 1. Cocina. Fig. 2. Vestibulo da planta baixa (Arquivo Yzquierdo).

Palacio de Gelmirez: Fig. 1. Cocina. Fig. 2. Vestibulo de la planta baja. Gelmirez Palace: Fig. 1. Kitchen. Fig. 2. Lower Floor vestibule



5. Historia Compostelana.- Edición de FALQUE REY, E. Pp. 345-346. Edición de SUÁREZ e CAMPELO. Pp. 287-288. LÓPEZ ALSINA, F.- El marco urbano... cit. P. 44. Algunhas frases da Compostelana relativas ó pazo episcopal recólleas FILGUEIRA VALVERDE, J.- Historias de Compostela. Santiago, 1970. P. 50.
6. Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus. Traducción de MORALEJO, A.; TORRES, C.; e FEO, J. Santiago, 1951. P. 557 e nota da mesma p. Segundo Moralejo esta porta abríase na nave lateral norte da catedral románica véndose aínda o seu arco de medio punto e nesta “una puerta como de una alacena”. Véxase no muro do cuarto tramo da dita nave, contado a partir do cruceiro. Conant (ob. cit. p. 52) incluso pensaba que esta porta “estaba pensada como acceso ao patio do palacio”.
7. Nos últimos anos do século XIX Murguía aludiu ás moitas reformas sufridas polo valioso “episcopio” compostelán ó longo dos séculos. A súa opinión contrasta coa do seu coetáneo Álvarez de la Braña, para quen o pazo “no conserva nada que merezca especial mención”. MURGUÍA, M.- Galicia. Barcelona, 1888. (Facsímil de 1981) Pp. 528-531. ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, R.- Guía del viajero en Santiago. León, 1885. P. 42.
8. LAMPÉREZ e ROMEA, V.- El antiguo Palacio Episcopal de Santiago de Compostela. B.S.E.E., Ano XXI. Madrid, 1913. Pp. 21-22. Este artigo, a pesar dos moitos anos transcorridos desde a súa publicación, segue tendo interese. Do mesmo autor véxase: Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII. T. I. Madrid, 1922. (Facsímil de 1993). Pp. 405 e 519-527, entre outras.

the Cathedral gallery, “and when they came down to the lower galleries the upper floors resounded from the great weight and crowd”, from here they saw the archbishop fleeing through the courtyard that was between the palace and the cathedral, and although they pelted him with stones, he managed to shelter behind the main altar screen. After such an unexpected escape some of the attackers “went down to the archbishop’s chamber and snatched his vestments” however the damage could not have been that serious because when the rebels withdrew, the people of Compostela “took the archbishop to the ecclesiastical court”⁽⁹⁾.

Perhaps this attack on the palace made some people think about new constructions in the year 1200, during the episcopate of Pedro Suárez de Deza and about which nothing is known nor remains. López Ferreirós mistaken assumption that The Palace Arch, through which the street of Azabachería leads onto Obradoiro Square, was this archbishop’s idea, comes from attributing the building of the palace’s main living quarter, and especially the refectory, to Gelmírez. “This spacious room ... undoubtedly dates back to a much earlier period, perhaps to the time of Gelmírez ... \in theory ... it should have had a wood coffered ceiling; and in the era of Juan Arias, an artist, the extensive vault stretched out above it held up by thick cross ribs which were supported by fifteen corbels which are fixed to the walls”⁽¹⁰⁾.

II. Archbishop Juan Arias’ Palace

The new concept of a palace introduced in gothic times, its urban value, and the desire to stimulate the shaping of what would become Obradoiro square, were to bring about a significant enlargement of the Gelmírez Palace during Juan Arias’ episcopate (1238-1266). According to Erlande-Brandenburg, a lot of prelates from gothic times needed to demonstrate their power, so that “every bishop that renovated his cathe-

las puertas superiores..., y al bajar a las galerías, así resonaron los pisos superiores por el gran peso y muchedumbre”, desde aquí vieron huir por el patio que quedaba entre el palacio y la catedral al arzobispo y, aunque lo apedrean, consigue refugiarse tras las rejas del altar mayor. Ante tan inesperada huida algunos asaltantes “bajando al aposento del arzobispo, arrebataron sus vestidos”, sin embargo los destrozos no debieron de ser importantes ya que al retirarse los sediciosos, los compostelanos “llevaron honoríficamente al arzobispo a su curia”⁽⁹⁾.

Quizá este asalto al palacio llevó a algunos a pensar en nuevas obras al filo del 1200, durante el episcopado de don Pedro Suárez de Deza, de las que se carece de noticias y restos. La errónea suposición de López Ferreiro de que el Arco de Palacio, por el que la calle de la Azabachería desemboca en la Plaza del Obradoiro, se debe a este arzobispo tiene su origen en atribuir a Gelmírez la construcción de las principales estancias del palacio, en particular el refectorio: “Este espacioso salón... data sin duda de tiempos mucho más antiguos, quizás del tiempo de Gelmírez... En un principio... debió estar cubierto por artesonado de madera; más en tiempo de D. Juan Arias, un artista... tendió encima la extensa bóveda sostenida por gruesas nervaduras que se apoyan sobre quince ménsulas empuotradas en los muros”⁽¹⁰⁾.

II. El palacio del arzobispo don Juan Arias

La nueva concepción del palacio introducida por el gótico, su valor urbanístico, y el deseo de impulsar la configuración de una futura plaza, la del Obradoiro, van a conducir, durante el episcopado de don Juan Arias (1238-1266), a efectuar una importante ampliación del palacio gelmiriano. Muchos prelatos de época gótica, según Erlande-Brandenburg, necesitan manifestar su poder, por lo que “todo obispo que renova-

9.- Historia Compostelana. Edit SUÁREZ & CAMPELO cit. p 497-501. FALQUE REY, E.- cit. p 578-583.

10.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago. T.V. Santiago, 1902. Pp. 196-197.

9.- Historia Compostelana. Edición de SUÁREZ e CAMPELO cit. Pp. 497-501. FALQUE REY, E.- cit. Pp. 578-583.

10.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago. T.V. Santiago, 1902. Pp. 196-197.

tas superiores..., y al bajar a las galerías, así resonaron los pisos superiores por el gran peso y muchedumbre”, desde aquí viron fuxir polo patio que quedaba entre o pazo e a catedral ó arcebispo e, aínda que o apedran, consegue refuxiarse tralas reixas do altar maior. Ante tan inesperada fuxida algúns asaltantes “bajando al aposento del arzobispo, arrebataron sus vestidos”, sen embargo os destrozos non deberon de ser importantes xa que ó retirarse os sediciosos, os composteláns “llevaron honoríficamente al arzobispo a su curia”⁽⁹⁾.

Quizais este asalto ó pazo levou a algúns a pensar en novas obras cara ó 1200, durante o episcopado de don Pedro Suárez de Deza, das que se carece de noticias e restos. A errónea suposición de López Ferreiro de que o Arco de Pazo, polo que a rúa da Acibechería desemboca na Praza do Obradoiro, débese a este arcebispo, ten a súa orixe en atribuír a Xelmírez a construción das principais estancias do pazo, en particular o refectorio. “Este espacioso salón... data sen duda de tempos mucho más antiguos, quizás del tiempo de Gelmírez... En un principio... debió estar cubierto por artesonado de madera; más en tiempo de D. Juan Arias, un artista... tendió encima la extensa bóveda sostenida por gruesas nervaduras que se apoyan sobre quince ménsulas empotradas en los muros”⁽¹⁰⁾.

II. O pazo do arcebispo don Juan Arias

A nova concepción do pazo introducida polo gótico, o seu valor urbanístico, e o desexo de impulsar a configuración da futura praza do Obradoiro van conducir, durante o episcopado de don Juan Arias (1238-1266), a efectuar unha importante ampliación do pazo de Xelmírez. Moitos prelados de época gótica, segundo Erlande-Brandenburg, necesitan manifesta-lo seu poder, polo que “todo obispo que renovaba su catedral

OS PAZOS ARCEBISPALIS DE SANTIAGO NA
HISTORIA E A ARTE
Ramón Yzquierdo Perrín



9.- Historia Compostelana. Edición de SUÁREZ e CAMPELO cit. Pp. 497-501. FALQUÉ REY, E.- edición cit. Pp. 578-583.

10.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago. T.V. Santiago, 1902. Pp. 196-197.

dral was inclined to do the same to this residence” as this had to represent his spiritual and temporal power⁽¹¹⁾. Don Juan Arias remodelled the romanic cathedral by building the cloister and initiating an administrative centre that, had it been finished, would not only have completely changed the cathedral’s appearance but also the city’s planning, Quintana Square, for example, would not have existed⁽¹²⁾. On the other hand, friction with the bourgeois and Santiago’s town council warned against carelessness on matters relating to rule and temporal power⁽¹³⁾, to which end possessing a suitable residence proved helpful.

The episcopal palaces that were built at this time in the main French sees, shared three essential features, besides the bedrooms and the bishop’s chamber. The first feature was the existence of a chapel for the prelate’s exclusive use. This, on the one hand was a clear sign of the cathedral chapter’s growing power and of the separation of the former and the latter; but it also put the bishop on the same level as the king and the most important lords who also had private chapels at their disposal.

The second feature is the most interesting for this study. It concerns a room with two floors, of considerable dimensions, and which was designed for a diversity of purposes. Its model would have been that built in the episcopal palace of Paris by Maurice de Sully. If, as in Santiago, its facade lined up with the cathedral’s gable end, then so much the better. This type of room⁽¹⁴⁾ is almost identical to the one in Compostela: “The lower floor is based on an identical design: vaults ... which fall back onto a line of supports, thus giving

ba su catedral era propenso a hacer lo mismo en su residencia” ya que ésta ha de representar su poder espiritual y temporal⁽¹¹⁾. Don Juan Arias remodeló la catedral románica con la construcción del claustro e inició una cabecera que, de haberse concluido, hubiera cambiado por completo no sólo el aspecto de la catedral sino también el urbanismo de la ciudad ya que, por ejemplo, la Plaza de la Quintana no existiría⁽¹²⁾. Por otra parte las fricciones con los burgueses y el Concejo de Santiago aconsejaban no descuidar las cuestiones relativas al señorío y poder temporal⁽¹³⁾, a lo que ayudaba la posesión de una adecuada residencia.

Los palacios episcopales que entonces se levantaban en las principales sedes francesas contaban, además de con las habitaciones o cámara del obispo, con tres elementos esenciales. El primero era la existencia de una capilla para uso exclusivo del prelado. Su presencia era, por una parte, un claro signo del creciente poder del cabildo de la catedral y de la separación entre éste y aquél; pero también equiparaba al obispo con el rey y los más importantes señores que, igualmente, disponían de capillas particulares.

El segundo elemento es el más interesante para este estudio. Se trata de una sala de doble planta, de considerables dimensiones, que se destinaba a diversos fines. Su modelo sería la construida en el palacio episcopal de Paris por Maurice de Sully. Si, como ocurría en Santiago, su fachada se alineaba con el hastial catedralicio tanto mejor. La sala-tipo⁽¹⁴⁾ casi coincide puntualmente con la de Compostela: “La planta baja es concebida según un diseño idéntico: bóvedas... que recaen sobre una fila de soportes, dando lugar así a

11.- ERLANDE-BRANDENBURG, A.- La catedral. Madrid, 1993. p 249-250

12.- See YZQUIERDO PERRÍN, R. about the cloisters and “cabecera” Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago. B.E.S.F.S. N.10. Santiago, 1989. p 15 and ss. PUENTE MÍGUEZ, J.A.- La catedral gótica de Santiago: un proyecto frustrado de D. Juan Arias (1238-1266)

13.- See LÓPEZ FERREIRO, A.- Fueros municipales de Santiago y de su tierra. Madrid, 1975 p 197 and ss. PÉREZ RODRÍGUEZ, F.J.- El Dominio del Cabildo Catedral de Santiago de Compostela en la Edad Media (Siglos XII-XIV). Santiago, 1994. p 100 and ss. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M.- El arzobispo de Santiago: una instancia de poder en la Edad Media. (1150-1400). Sada 1996.

14.- ERLANDE-BRANDENBURG, A.- Ob. cit. Pp. 259-261. If the French origin of the ground plan is not considered, this turns out to be comprehensible, even to Lampérez, who could not find a similar one among the numerous Spanish buildings he describes in his exhaustive Arquitectura... cit. P.518.

11.- ERLANDE-BRANDENBURG, A.- La catedral. Madrid, 1993. Pp. 249-250.

12.- Sobre el claustro y la cabecera véanse: YZQUIERDO PERRÍN, R.- Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago. B.E.S.F.S. N.º. 10. Santiago, 1989. Pp. 15 y ss. PUENTE MÍGUEZ, J. A.- La catedral gótica de Santiago: Un proyecto frustrado de D. Juan Arias (1238-1266). “Compostellanum”, V. XXX. Santiago, 1985. Pp. 245 y ss.

13.- Véanse al respecto LÓPEZ FERREIRO, A.- Fueros municipales de Santiago y de su tierra. Madrid, 1975. Pp. 197 y ss. PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J.- El Dominio del Cabildo Catedral de Santiago de Compostela en la Edad Media (Siglos XII-XIV). Santiago, 1994. Pp. 100 y ss. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M.- El arzobispo de Santiago: una instancia de poder en la Edad Media. (1150-1400). Sada, 1996.

14.- ERLANDE-BRANDENBURG, A.- Ob. cit. Pp. 259-261. Al no tener en cuenta el origen francés de la planta ésta ha resultado siempre inexplicable, incluso a Lampérez, que no encuentra otra similar entre los numerosos edificios españoles que estudia en su amplia Arquitectura... cit. P.518.

era propenso a hacer lo mismo en su residencia” xa que esta representará o seu poder espiritual e temporal ⁽¹¹⁾. Don Juan Arias remodelou a catedral románica coa construción do claustro e iniciou una cabeceira que, de concluírse, cambiaría por completo non só o aspecto da catedral senón tamén o urbanismo da cidade, por exemplo, a Praza da Quintana non existiría ⁽¹²⁾. Por outra parte as friccións cos burgueses e o Concello de Santiago aconsellaban non descoida-las cuestións relativas ó señorío e poder temporal ⁽¹³⁾, ó que axudaba a posesión dunha axeitada residencia.

Os pazos episcopais que entón se levantaban nas principais sedes francesas contaban, ademais das habitacións ou cámara do bispo, con tres elementos esenciais. O primeiro era a existencia dunha capela para uso exclusivo do prelado. A súa presenza era, por unha parte, un claro signo do crecente poder do cabido da catedral e da separación entre este e aquel; pero tamén equiparaba ó bispo co rei e os máis importantes señores que, igualmente, dispoñían de capelas particulares.

O segundo elemento é o máis interesante para este estudio. Trátase dunha sala de dobre planta, de considerables dimensións, que se destinaba a diversos fins. O seu modelo sería a construída no pazo episcopal de París por Maurice de Sully. Se, como ocorría en Santiago, a súa fachada aliñabase co frontispicio catedralicio, tanto mellor. A sala-tipo ⁽¹⁴⁾ case coincide puntualmente coa de Compostela: “La planta baja es concebida según un diseño idéntico: bóvedas... que recaen sobre una fila de soportes, dando lugar así a dos naves. En cambio el primer piso tiene una nave única,... abovedada con ojivas”, a súa iluminación

OS PAZOS ARCEBISPAIS DE SANTIAGO NA
HISTORIA E A ARTE
Ramón Yzquierdo Perrín



11.- ERLANDE-BRANDENBURG, A.- La catedral. Madrid, 1993. Pp. 249-250.

12.- Sobre o claustro e a cabeceira véxanse: YZQUIERDO PERRÍN, R.- Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago. B.E.S.F.S. No. 10. Santiago, 1989. Pp. 15 y ss. PUENTE MÍGUEZ, J.A.- La catedral gótica de Santiago: Un proyecto frustrado de D. Juan Arias (1238-1266). “Compostellanum”, V. XXX. Santiago, 1985. Pp. 245 e ss.

13.- Véxanse ó respecto LÓPEZ FERREIRO, A.- Fueros municipales de Santiago y de su tierra. Madrid, 1975. Pp. 197 e ss. PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J.- El Dominio del Cabildo Catedral de Santiago de Compostela en la Edad Media (Siglos XXII-XIV). Santiago, 1994. Pp. 100 e ss. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M.- El arzobispo de Santiago: una instancia de poder en la Edad Media. (1150-1400). Sada 1996.

14.- ERLANDE-BRANDENBURG, A.- Ob. cit. Pp.259-261. Ó non ter en conta a orixe francesa desta planta resultou sempre inexplicable, mesmo a Lampérez, que non atopa outra similar entre os numerosos edificios españois que estudia na súa ampla Arquitectura... cit. P.518.

rise to two naves, whereas the first floor has only one nave, cross-vaulted," being lighted through open windows on the walls. Each room had its own function, the most noble ones being reserved for the higher floor which would usually have been between twenty and thirty metres long.

The third essential feature of every gothic episcopal palace was the presence of a tower which was "visual proof of the bishop's temporal power", which had almost always disappeared. Such a tower, often already initiated in the XII century, was not only of a defensive nature, but also usually served as the prelate's residence, especially in times of conflict ⁽¹⁵⁾.

The building of the rooms with a north-south orientation means that, where they join the kitchen and its service rooms that extend towards the east, the floor of the mediaeval palace as a whole adopts a form similar to a T, although the levels of each building are different due to the natural slope of the ground towards the west, and maybe also because of the different manners in which they were constructed. (Figs. 3, 4, 5 & 6). There was a tower between both buildings and you could see some of its remains on the south facade. They have been altered a lot by various reforms of this part of the palace's south wall, which, explain moreover the peculiar superimposed round arches, behind which the narrow stairway to the kitchen, upper room and strong buttresses were built, particularly the first of these,. Perhaps the juxtaposition of these two constructive stages, both the one initiated by Gelmírez from 1120 and the one added to it by Juan Arias more than a century later, led to the mention in some documents like the one copied onto Tomb C from Santiago Cathedral's Archives, of the "archbishop's large palace" ⁽¹⁶⁾.

The lower part of the body of the palace, built during Juan Arias's episcopate is divided into two naves and three rooms. The rooms on the sides are covered with four-ribbed cross vaults, the ribs of which, in the south hall (Fig 2), are supported by slim columns which are fixed to the wall of the old western facade which is crowned by capitals of leaves. These are repeated in the groups of three columns which rise from a high base in the middle and on the eastern side, reminiscent of solutions used in the mediaeval cloister

dos naves. En cambio el primer piso tiene una nave única,... abovedada con ojivas", su iluminación se efectúa a través de ventanas abiertas en los muros. Cada salón tenía su función, reservándose las más nobles para la planta superior, su longitud suele oscilar entre los veinte y los treinta metros.

El tercer elemento esencial a todo palacio episcopal gótico era la presencia de una torre, "afirmación visual del poder temporal del obispo", por lo que casi siempre ha desaparecido. Esta torre, con frecuencia iniciada ya en el siglo XII, tenía no sólo un carácter defensivo, sino también solía servir de residencia al prelado, en especial en los momentos más conflictivos ⁽¹⁵⁾.

La construcción de los salones con una orientación norte-sur hace que, al unirse a la cocina y dependencias que se extienden hacia el este, el conjunto de la planta del palacio episcopal compostelano adopte una forma similar a una T, aunque en cada cuerpo los niveles son distintos por el declive natural del terreno hacia el oeste y, quizá también, por las diversas campañas constructivas en que se levantaron (Figs. 3, 4, 5 y 6). Entre ambos cuerpos se alzaba una torre a la que podrían corresponder ciertos vestigios visibles en la fachada sur y muy alterados por reformas varias, que, además, justifican la singular superposición de arcos de medio punto tras los que se construyó la estrecha escalera de acceso a la cocina y salón superior y los recios contrafuertes, en particular el primero, de esta parte del muro. Tal vez la yuxtaposición de estas dos etapas constructivas, la erigida por Gelmírez a partir de 1120 y la añadida por don Juan Arias mas de un siglo después, fue lo que permitió hablar en algunos documentos, por ejemplo en uno copiado en el Tumbo C del Archivo de la Catedral de Santiago, del "palacio grande del arzobispo" ⁽¹⁶⁾.

La parte inferior del cuerpo del palacio construido durante el episcopado de don Juan Arias se divide en dos naves y tres locales. Los de los extremos se cubren con bóvedas de crucería cuatripartita cuyos abocelados nervios se apoyan, en el vestíbulo sur (Fig. 2), en esbeltas columnas arrimadas al muro de la antigua fachada occidental que rematan capiteles de hojas. Estos se repiten en los grupos de tres columnas que sobre alto basamento se levantan al medio y límite oriental de la estancia, recordando soluciones utiliza-

15.- ERLANDE-BRANDENBURG, A.- Ob. cit. p. 261-262.

16.- LOPEZ FERREIRO, A.- Historia...T.V cit. p. 196-197.

15.- ERLANDE-BRANDENBURG, A.- Ob. cit. Pp. 261-262.

16.- Citado por LOPEZ FERREIRO, A.- Historia...T.V cit. Pp. 196-197.

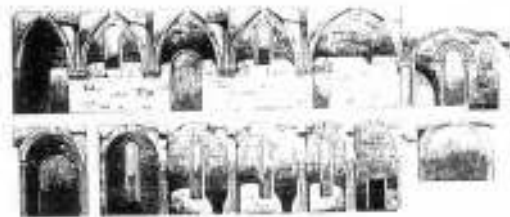
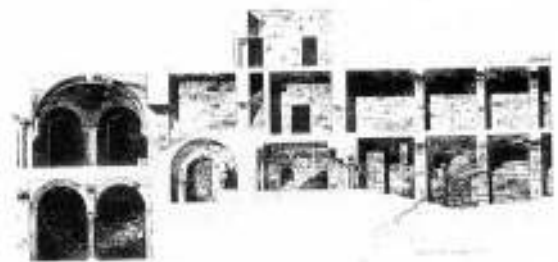
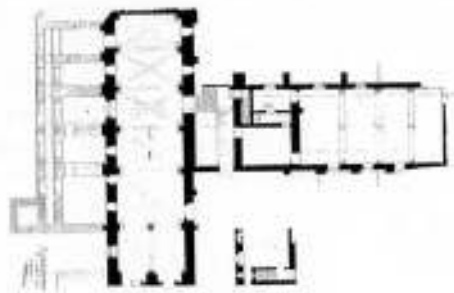
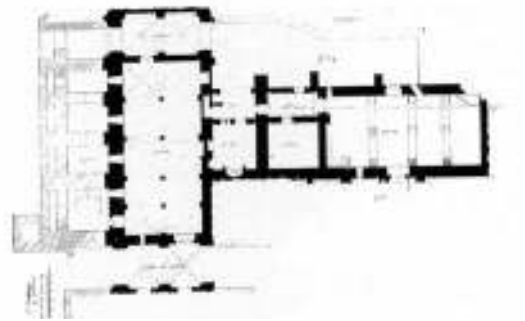


faise por medio de fiestras abertas nos muros. Cada salón tiña a súa función, reservándose as máis nobres para a planta superior, a súa lonxitude soe oscilar entre os vinte e os trinta metros.

O terceiro elemento esencial a todo pazo episcopal gótico era a presenza dunha torre, “afirmación visual del poder temporal del obispo”, polo que case sempre desapareceu. Esta torre, con frecuencia iniciada xa no século XII, tiña non só un carácter defensivo, senón tamén adoitaba servir de residencia ó prelado, en especial nos momentos máis conflictivos ⁽¹⁵⁾.

A construción dos salóns cunha orientación norte-sur fai que, ó se unir á cociña e dependencias que se estenden cara ó este, o conxunto da planta do pazo medieval adopte unha forma similar a un T, aínda que en cada corpo os niveis son distintos pola pendente natural do terreo cara ó oeste e, quizais tamén, polas diversas campañas constructivas en que se levantaron (Figs. 3, 4, 5 e 6). Entrámbolos dous corpos alzábase unha torre á que poderían corresponder certos vestixios visibles na fachada sur. Atópanse moi alterados por reformas varias, que, ademais, xustifican a singular superposición de arcos de medio punto tralos que se construíu a estreita escaleira de acceso á cociña e salón superior e rexos contrafortes, en particular o primeiro, desta parte do muro sur do pazo. Probablemente a xustaposición destas dúas etapas constructivas, a erixida por Xelmírez a partir de 1120 e a engadida por don Juan Arias máis dun século despois, foi o que permitiu falar nalgúns documentos, por exemplo nun copiado no Tumbo C do Arquivo da Catedral de Santiago, do “palacio grande del arzobispo” ⁽¹⁶⁾.

A parte inferior do corpo do pazo construído durante o episcopado de don Juan Arias divídese en dúas naves e tres locais. Os dos seus extremos cóbrense con bóvedas de crucería cuadrupartita cuns abocelados nervios que se apoian, no vestíbulo sur (Fig. 2), en esveltas columnas arrimadas ó muro da antiga fachada occidental que rematan capiteis de follas. Estes



Pazo de Xelmírez: Fig. 3. Planta do piso inferior: Fig. 4. Planta do piso superior. Fig. 5. Sección transversal do corpo construído por don Juan Arias e lonxitudinal do resto. Fig. 6. Sección lonxitudinal dos salóns de don Juan Arias, segundo Vicente Lampérez.

Palacio de Gelmírez: Fig. 3. Planta del piso inferior: Fig. 4. Planta del piso superior: Fig. 5. Sección transversal del cuerpo construído por don Juan Arias y lonxitudinal del resto. Fig. 6. Sección longitudinal de los salones de don Juan Arias.

Gelmírez Palace: Fig. 3) Lower floor: Fig. 4. Upper floor Fig. 5. Transversal section of construction of Don Juan Arias and longitudinal of rest. Fig. 6. Longitudinal section of the room of Juan Arias.

15.- ERLANDE-BRANDENBIRG, A. cit. Pp. 261-262.

16.- Citado por LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago, TV. Santiago, 1902, Pp. 196-197.

of the cathedral which was built at that time. Capitals and keystones, richly decorated with vegetables, are evidence of their authors' tendencies to the Mateo style: fleshy leaves, pearled scrolls and axis, as well as carved points in the trepan are their main features. From this hallway which perhaps always had the same function, you enter the living room and the small irregular courtyard that exists between the palace and the cathedral.

Through this part, passing under the ribbed vaults of the northern wing you reach the street of Azabachería which, through an unusual alley called the Palace Arch (Fig. 7), leads out into Obradoiro Square. This development reveals the urban function that the building has played since mediaeval times. Today, the transverse arches are supported by engaged pillars and the vaults' arches by capital-corbels. The presence of two lowered arches which cover a lintel in the north wall gave López Ferreiro⁽¹⁷⁾ to believe that this part transversely extended to the point where the floor could be drawn in the shape of a T. Although this observation is not certified, his search for a relationship between French palaces like those at Angers and Reims and the palace at Compostela is so.

The central section, which one could gain access to from both wings through single doors, the northern one having a five-sided lintel, as one also could through a third narrow door at the end of the eastern side, forms a spacious living room which is almost twenty metres long, more than eight metres wide and six metres high, which consists of two naves supported by slim four columned beams, carved out of granite blocks and with glazing bar between the shafts which helps to stylize them (Fig. 8). The invocation of the Portico of Glory's mullioned construction seems clear. They crown the four-sided capital columns with curved motifs on the front corners like typical "crochets". Some leaves show a trimmed profile, sometimes a certain amount of trepan which creates a greater chiaroscuro effect. Some skewed cymas are positioned on the capitals, a style that is repeated on the upper part of the side wall pilasters.

17.- LÓPEZ FERREIRO, A. Historia... T.V cit. p. 197. The Canon Joaquín de Aunón also refers to the existence of the street under the Palace Arch in 1525 "the fourth ... is away from the palace and with the public thoroughfare in the middle". RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Las fortalezas de la mitra compostelana y los "irmandiños". Pleito Tabera-Fonseca. T. II. Santiago, 1984. P. 296.

das en el claustro medieval de la catedral, construido por entonces. Capiteles y claves, con suculenta ornamentación vegetal, evidencian la filiación mateana de sus autores: hojas carnosas, cintas y ejes perlados, así como puntos tallados al trépano son sus principales rasgos. Desde este zaguán, tal vez siempre tuvo esta función, se pasa al salón y al irregular y pequeño patio existente entre el palacio y la catedral.

Por su parte el extremo norte deja paso bajo sus bóvedas nervadas a la calle de la Azabachería que a través de este peculiar pasadizo, el Arco de Palacio (Fig. 7), desemboca en la Plaza del Obradoiro. Esta solución pone de manifiesto la función urbanística que desde el medievo ha desempeñado el edificio. Ahora los arcos fajones se apoyan en pilastras; y los de las bóvedas, en estilizados capiteles-ménsula. La presencia de dos arcos rebajados que cobijan un dintel en el muro norte hizo creer a López Ferreiro⁽¹⁷⁾ que esta parte se prolongaba de manera transversal hasta dibujar una planta en forma de T. Aunque tal apreciación no es acertada, sí era correcta su búsqueda de una relación del palacio compostelano con otros franceses, como los de Angers y Reims.

El tramo central, al que se podía acceder desde ambos extremos a través de sencillas puertas, de las que la norte tiene un dintel pentagonal, así como por una tercera, angosta, abierta al final del lado oriental, forma un amplio salón de casi veinte metros de largo, más de ocho de ancho y seis de alto, que se articula en dos naves mediante esbeltos haces de cuatro columnas, labradas en bloques graníticos y con baquetillas entre los fustes, que contribuyen a estilizarlos (Fig. 8). La evocación de la factura del parteluz del Pórtico de la Gloria parece clara. Rematan las columnas cuadrúples capiteles de hojas vueltas al frente en las esquinas como los típicos "crochets". Algunas hojas muestran un perfil recortado, en ocasiones con cierto trépano que potencia los efectos de claroscuro. Sobre los capiteles se colocaron unos cimacios en bisel, corte repetido en la parte superior de las pilastras de los muros laterales.

17.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T.V cit. P. 197, nota 2. Alude también a la existencia de la calle bajo el Arco de Palacio el canónigo Joaquín de Aunón en la declaración que efectuó hacia 1525: el "cuarto biejo... estaba apartado del palacio y la calle pública en medio". RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Las fortalezas de la mitra compostelana y los "irmandiños". Pleito Tabera-Fonseca. T. II. Santiago, 1984. P. 296.



repítense nos grupos de tres columnas que sobre alta base se levantan ó medio e límite oriental da estancia, recordando solucións utilizadas no claustro medieval da catedral, construído por aquel tempo. Capiteis e claves, con sucudenta ornamentación vexetal, evidencian a filiación “mateana” dos seus autores: follas carnosas, cintas e eixes perlados, así como puntos tallados ó trépano son os seus principais trazos. Desde este portal, quizais sempre tivo esta función, pásase ó salón e ó irregular e pequeno patio existente entre o pazo e a catedral.

Pola súa parte o extremo norte deixa paso baixo as súas bóvedas nervadas á rúa da Acibecheira que a través deste peculiar pasadizo, o Arco de Pazo (Fig. 7), desemboca na Praza do Obradoiro. Esta solución pon de manifesto a función urbanística que desde o medievo desempeñou o edificio. Agora os arcos faixóns apóianse en pilastras; e os das bóvedas, en estilizados capiteis-ménsula. A presenza de dous arcos rebaixados que acubillan un lintel no muro norte fixo crer a López Ferreiro⁽¹⁷⁾ que esta parte prolongabase de maneira transversal ata debuxar unha planta en forma de T. Aínda que tal apreciación non é acertada, era correcta a súa busca dunha relación do pazo compostelán con outros franceses, como os de Angers e Reims.

O tramo central, ó que se podía acceder desde ámbolos dous extremos a través de sinxelas portas, das que a norte ten un lintel pentagonal, así como por unha terceira, angosta, aberta ó final do lado oriental, forma un amplo salón de case vinte metros de longo, máis de oito de ancho e seis de alto, que se articula en dúas nave mediante esveltos grupos de catro columnas labradas en bloques graníticos e con baquetas entre os fustes, que contribúen a estilizalos (Fig. 8). A evocación da factura do parteluz do Pórtico da Gloria parece clara. Rematan as columnas cuádruples capiteis de follas voltas á fronte nas esquinas como os típicos “crochets”. Algunhas follas mostran un perfil recortado, en ocasións con certo trépano que potencia os efectos de clarescuro. Sobre os capiteis colocáronse uns cimacios en bisel, corte repetido na parte superior das pilastras dos muros laterais.



Pazo de Xelmírez:

Fig. 7. Arco de Pazo. Fig. 8. Salón da planta baixa. (Arquivo Yzquierdo).

Palacio de Gelmírez: Fig. 7. Arco de Palacio. Fig. 8. Salón de la planta baja.

Gelmírez Palace: Fig. 7. Palace Arch. Fig. 8. Lower floor hall.



17.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia de... Santiago T.V cit. P. 197, nota 2. Alude tamén á existencia da rúa baixo o Arco de Pazo o cónego Joaquín de Aunón na declaración que efectuou cara ó 1525: o “quarto biejo... estaba apartado del palacio y la calle pública en medio”. Véxase RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Las fortalezas de la mitra compostelana y los “imandifios”. Pleito Tabera-Fonseca. T. II. Santiago, 1984. P. 296.

The semi-circular transverse arches and barrel vaults are positioned onto these columns and pilasters, forming a rectangular section, some of which have gone out of shape due to readjustments to the building, especially the heavy subsidence to the western wall. These support the groin vaults which cover each of the ten sections which the living room is divided into. In the walls there are damaged windows which used to light up the interior, but the extra rooms added onto the western side and other alterations have considerably changed the original natural light that this particular hall benefited from, so that nowadays it is dark. There is a chimney in the central section of the eastern wall, which is possibly mediaeval but was redesigned during the restorations that began in the palace in 1943⁽¹⁸⁾. Although we don't know the final purpose of this room, and it undoubtedly had diverse uses over the centuries, it has sometimes been called "The Arms Room". However, it is also believed to have been used to entertain various archbishop's guests, amongst other things.

The large upper hall (Figs. 9 and 10) has always attracted the greatest interest⁽¹⁹⁾. It consists of a very spacious room with a solitary nave, apart from at the far end which keeps the two naves from the ground floor. A number of large, lowered arches, moulded with toros and half stems and one further decorated with small roses and other vegetable motifs as they approach the northern wall, divide the room into five sections of varying length to which we must add the section with two naves at the far end. Such moulding and motifs are similar to those displayed on some of the wedge stones in the cathedral's demolished mediaeval cloister, which as already mentioned was also built during the time of archbishop Juan Arias. Each section of the room is

En estas columnas y pilastras cargan los semicirculares arcos fajones y formeros, de sección rectangular, de los que algunos están deformados por los reajustes experimentados por el edificio, en especial por la fuerte inclinación experimentada por el muro occidental. En tales arcos se apoyan las bóvedas de aristas que cubren cada uno de los diez tramos en que se divide el salón. En los muros se rasgan ventanas que iluminaban el interior, pero las dependencias añadidas al oeste y otras reformas han alterado de manera considerable la inicial luz de este singular salón que, hoy, resulta oscuro. En el tramo central del muro oriental se encuentra una chimenea, posiblemente de origen medieval, rehecha durante las restauraciones comenzadas en el palacio en 1943⁽¹⁸⁾. Aunque la finalidad de la estancia no se conoce y, sin duda, se utilizó para usos diversos a lo largo de los siglos, a veces se ha denominado "Sala de Armas", sin embargo también se cree que sirvió de marco a las audiencias de determinados arzobispos y de lugar en el que se distribuían limosnas, entre otros fines.

El gran salón superior (Figs. 9 y 10), al que también se han asignado diferentes funciones⁽¹⁹⁾, ha conitado siempre el mayor interés. Se trata de un amplísimo aposento de nave única, salvo en la cabecera que mantiene las dos naves de la planta baja. Unos grandes arcos rebajados, moldurados con bocelos y medias cañas que aumentan su ornamentación con rosetas y otros motivos fitomorfos a medida que se acercan al testero norte, lo dividen en cinco tramos, de desigual longitud, a los que hay que añadir el de doble nave de la cabecera. Tales molduras y motivos son similares a los que ostentan algunas dovelas procedentes del derruido claustro medieval de la catedral, construido también en tiempos del arzobispo don Juan Arias, como ya se dijo. Cada tramo del salón se cubre

18.- This work was carried out in 1943, 1947, 1950-1951, 1953 and 1955-57. No accompanying report was published. The architects were Luis Menéndez Pidal and Francisco Pons Sorolla and the investment was 778.473,24 pts. This was made possible because the Gelmírez Palace was declared a National Monument on 3/6/31 the process having started in 1921 when Celestino Sánchez Rivera reported to the Real Academia de San Fernando as curator of national monuments. The hall of the lower floor was restored in 1955 by Fundación Lázaro Galdiano and there is a commemorative stone. See: 20 years of renovation of monuments in Spain. In more recent years the palace has been renovated again - we will refer later to this.

19.- In old Palaces there were few large halls and they had different uses. This was probably used "for synods and ecclesiastic meetings and banquets", LAMPÉREZ & ROMEA, V.- *Arquitectura...* cit. Pp. 363, 385 & 401-402.

18.- Estas obras, de las que no se publicó la correspondiente memoria, se realizaron en los años 1943, 1947, 1950-1951, 1953 y 1955-1957. Fueron sus arquitectos Luis Menéndez Pidal y Francisco Pons Sorolla, invirtiéndose en ellas 778.473,24 pts. Estas intervenciones fueron posibles por haber sido declarado el palacio de Gelmírez Monumento Nacional el tres de junio de 1931, el expediente se había iniciado en 1921 cuando Celestino Sánchez Rivera elevó un informe al respecto a la Real Academia de San Fernando en su calidad de conservador de los monumentos nacionales. El salón de la planta baja, según recuerda una lápida colocada en su muro sur; fue restaurado en 1955 por la Fundación Lázaro Galdiano Véanse: Veinte años de restauración monumental de España. Catálogo de la exposición. Madrid, 1958. P. 48. SÁNCHEZ RIVERA, C.- *Notas compostelanas*. Santiago, s.a. P. 36. En años posteriores el palacio ha sido objeto de nuevas restauraciones a las que más adelante aludiré.

19.- Ya que en los palacios de entonces los grandes salones eran escasos parece que servían para diferentes usos. Este se utilizaría, probablemente, "para sínodos y reuniones eclesiásticas y para banquetes", según LAMPÉREZ Y ROMEA, V.- *Arquitectura...* cit. Pp. 363, 385 y 401-402.



Nestas columnas e pilastras cargan os semicirculares arcos faixóns e formeiros, de sección rectangular, dos que algúns están deformados polas readaptacións experimentados polo edificio. Neles apóianse as bóvedas de arestas que cobren cada un dos dez tramos en que se divide o salón. Nos muros ábrense fiestras que iluminan o interior, pero as dependencias engadidas ó oeste e outras reformas alteraron de xeito considerable a inicial luz deste singular salón, que hoxe resulta escuro. No tramo central do muro oriental atópase unha cheminea, posiblemente medieval pero refeita durante as restauracións comezadas en 1943 ⁽¹⁸⁾. Aínda que a finalidade da estancia non se coñece e, sen dúbida, utilizouse para usos diversos ó longo dos séculos, ás veces donominouse “Sala de Armas”, sen embargo tamén se cre que serviu de marco ás audiencias de determinados arcebispos, entre outros fins.

O gran salón superior (Figs. 9 e 10) ó que tamén se lle asignaron diferentes funcións ⁽¹⁹⁾, espertou, sempre, o maior interese. Trátase dun amplísimo apousento de nave única, excepto na cabeceira que mantén as dúas naves da planta baixa. Uns grandes arcos rebaxados, moldurados con boceis e medias canas que aumentan a súa ornamentación con rosetas e outros motivos fitomorfos a medida que se achegan ó testeiro norte, o divíden en cinco tramos, de desigual lonxitude, ós que hai que engadi-lo de dobre nave da cabeceira. Estas molduras e motivos son similares ós que ostentan algunhas doelas procedentes do derruído claustro medieval da catedral, construído tamén en tempos do arcebispo don Juan Arias, como antes se dixo. Cada tramo do salón cúbrese con bóveda de crucería cuadripartita con nervios que se apoian, ó igual que os arcos, en ménsulas



Salón da planta alta do Pazo de Xelmírez visto cara ó norte (Fig. 9), e cara ó sur (Fig. 10). (Arquivo Yzquierdo).

Salón de la planta alta del Palacio de Gelmírez visto hacia el norte (Fig. 9), y hacia el sur (Fig. 10).

Gelmírez Palace upper floor hall seen from the north (Fig. 9) and south (Fig. 10).



18.- Estas obras, das que non se publicou a correspondente memoria, se realizaron nos anos 1943, 1947, 1950-1951, 1953 e 1955-1957. Foron os seus arquitectos Luis Menéndez Pidal e Francisco Pons Sorolla. O total do investimento foi de 778.473, 24 pts. Estas intervencións foron posibles por ser declarado o pazo de Xelmírez, Monumento Nacional o 3de xuño de 1931, o expediente iniciábase en 1921 cando Celestino Sánchez Rivera mandou un informe ó respecto á Real Academia de San Fernando na súa calidade de conservador dos monumentos nacionais. O salón da planta baixa, segundo o recorda unha lápida colocada no seu muro sur, foi restaurado en 1955 pola Fundación Lázaro Galdiano. Véxase: Veinte años de restauración monumental de España. Catálogo de la exposición. Madrid, 1958. P. 48. SÁNCHEZ RIVERA C.- Notas compostelanas. Santiago, s.a. P. 36. Nos anos posteriores o pazo foi obxecto de novas restauracións das que máis adiante falarei.

19.- Posto que daquela nos pazos os grandes salóns eran escasos parece que servían para diferentes usos. Este probablemente se utilizara, “para sínodos y reuniones eclesiásticas y para banquetes”, segundo LAMPÉREZ e ROMEA, V.- Arquitectura... cit. Pp. 363, 385 e 401-402.

covered with cross ribbed vaults, the four ribs of which, like the arches, are supported by corbels which are spread evenly along the longer sides and centre of the wall. In Lampérez's opinion⁽²⁰⁾, apart from at the far end, "the vaults are daringly launched from one wall to the other, covering the entire breadth of the room. They are cross vaulted, and very low which is striking in that it was unusual at that time, unless there was a particular reason for it... in this case it was probably not wanting to exceed the level that the other body of the palace already had". The vaults of the two naves at the far end of the room are lower than the rest, which is why it was necessary to build a small wall over the extrados of the arches which can be entered from the hall.

These arches, decorated with small spiralling roses, intrados and outlined by a semicircle of curled up leaves which rest on the strange head of an animal, are supported along with the belt and barrel of its vaults, carved in thick toros and with horseshoe "de arquis" garlands on a solid cylindrical pillar which is topped with a simple impost. If the described decorative motifs originated from those used by Master Mateo, his workshop and followers, the support according to López Ferreiro⁽²¹⁾ was far from being circular, since "it was formed... by three human figures, linked together by their arms in the same way as the three mermaids" of the bases of Compostela Cathedral's pulpits, and it is exactly the episcopal palace pillar which would have inspired this one. The repairs and extensions carried out on it in the middle of the XVIII century made it advisable to reinforce it, as it also had to support from that time a part of the new service rooms, which turned it into the modern day cylindrical pillar.

The vaults' keystones are circular at the far end and in the first section, whereas the rest tend to be hexagonal-shaped, a system which is repeated in others of the mediaeval cathedral cloister referred to. Up to and including the third section, they are decorated with diverse leaves in different layouts starting from

con bóveda de crucería cuatripartita cuyos nervios se apoyan, al igual que los arcos, en ménsulas adecuadas distribuidas a lo largo de los lados mayores y en el centro del testero. En opinión de Lampérez⁽²⁰⁾ excepto en la cabecera "las bóvedas se lanzan atrevidamente de uno a otro muro, salvando toda la latitud de la sala. Son de crucería, muy rebajadas, lo que debe llamar la atención por no ser usual en la época, a no pedirlo alguna circunstancia... Probablemente lo fue aquí la de no sobrepasar el nivel que ya tenía el otro cuerpo del palacio". Las bóvedas de las dos naves de la cabecera son más bajas que las demás, lo que hace necesario elevar un pequeño muro sobre el trasdós de los arcos que les dan acceso desde el salón.

Estos arcos, decorados con rosetas en sus roscas e intradós y perfilados por un semicírculo con hojas rizadas que cargan sobre una curiosa cabeza de animal, se apoyan, al igual que el fajón de sus bóvedas y las crucerías de éstas, labradas en grueso bocel con festón de arquitos de herradura, en un recio pilar cilíndrico que remata con una sencilla imposta. Si los motivos ornamentales reseñados tienen su origen en los utilizados por el Maestro Mateo, su taller y seguidores, el soporte, según López Ferreiro⁽²¹⁾ distaba mucho de ser circular, ya que "estaba formado... por tres figuras humanas, enlazadas entre sí por los brazos a la manera que lo están las tres sirenas" de los basamentos de los púlpitos de la catedral compostelana que, precisamente, se habrían inspirado en este pilar del palacio episcopal. Las reformas y ampliaciones realizadas en él a mediados del siglo XVIII hicieron aconsejable su reforzamiento, al tener que soportar desde entonces una parte de las nuevas dependencias, convirtiéndolo en el cilíndrico pilar actual.

Las claves de las bóvedas son circulares en la cabecera y primer tramo, y con tendencia a formas exagonales las demás, esquema que reiteran otras del aludido claustro catedralicio medieval. Se ornamentan, hasta la del tercer tramo inclusive, con hojas diversas en diferentes disposiciones a partir de un botón central. Las de los dos últimos, sin embargo, se decoran con ángeles astróforos de carácter apocalíptico que

20.- LAMPÉREZ & ROMEA,V.- Art. cit. Pp. 27-28.

21.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T.V cit. p 201-202. The information supplied by this writer has been repeated by most of those who have written about this room. SÁNCHEZ RIVERA, C. Ob. cit. p 32 and 33 until p 36 focuses on the corbels of the room.

20.- LAMPÉREZ Y ROMEA, V.- Art. cit. Pp. 27-28.

21.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T.V cit. Pp. 201-202. El dato aportado por este autor ha sido repetido por la práctica totalidad de los que se han ocupado de este salón, entre otros por LAMPÉREZ Y ROMEA, V.- Art. cit. P. 28. SÁNCHEZ RIVERA, C.- Ob. cit. Pp. 32 y 33, hasta la 36 se ocupa de las ménsulas del salón.



axeitadas distribuídas ó longo dos lados maiores e no centro do testeiro. En opinión de Lampérez ⁽²⁰⁾ excepto na cabeceira “las bóvedas se lanzan atrevidamente de uno a otro muro, salvando toda la latitud de la sala. Son de crucería, muy rebajadas, lo que debe llamar la atención por no ser usual en la época, a no pedirlo alguna circunstancia... Probablemente lo fue aquí la de no sobrepasar el nivel que ya tenía el otro cuerpo del palacio”. As bóvedas das dúas naves da cabeceira son máis baixas que as demais, o que fai necesario elevar un pequeno muro sobre o extradorso dos arcos que lles dan acceso desde o salón.

Estes arcos, decorados con rosetas nas súas roscas e intradorso e perfilados por un semicírculo con follas rizadas que cargan sobre unha curiosa cabeza de animal, apóianse, ó igual que o faixón das súas bóvedas e as crucerías destas, labradas en groso bocel con festón de arquiños de ferradura, nun rexo piar cilíndrico que remata cunha sinxela imposta. Se os motivos ornamentais reseñados teñen a súa orixe nos utilizados polo Mestre Mateo, o seu obradoiro e seguidores, o soporte, segundo López Ferreiro ⁽²¹⁾ distaba moito de ser circular, xa que “estaba formado... por tres figuras humanas, enlazadas entre sí por los brazos a la manera que lo están las tres sirenas” das bases dos púlpitos da catedral compostelá que, precisamente, se inspirarían neste piar do pazo episcopal. As reformas e ampliacións realizadas nel a mediados do século XVIII fixeron aconsellable o seu reforzamento, ó ter que soportar desde entón unha parte das novas dependencias, converténdoo no cilíndrico piar actual.

As claves das bóvedas son circulares na cabeceira e primeiro tramo, e con tendencia a formas hexagonais as demais, esquema que reiteran outras do aludido claustro catedralicio medieval. Ornáméntanse, ata a do terceiro tramo inclusive, con follas diversas en diferentes disposicións a partir dun botón central. As dos dous últimos, sen embargo, decóranse con anxos astróforos de carácter apocalíptico que portan nas súas mans un crecente lunar, o do cuar-



Claves de bóvedas do salón do Pazo de Xelmírez con anxos astróforos con crecente lunar (Fig. 11) e con flamexante sol (Fig. 12). (Arquivo Yzquierdo).

Claves de bóvedas del salón del Palacio Gelmírez con ángeles astróforos con crecente lunar (Fig. 11) y con llameante sol (Fig. 12).

hall vaults of Gelmírez Palace with heavenly angels and waxing moon (Fig. 11) and blazing sun (Fig. 12).



20.- LAMPÉREZ e ROMEA, V.- Art. cit. Pp. 27-28.

21.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia de... Santiago, T.V cit. Pp. 201-202. O dato aportado por este autor foi repetido pola práctica totalidade dos que se ocuparon deste salón, entre outros por LAMPÉREZ Y ROMEA, V.- Art. cit. P.28. SÁNCHEZ RIVERA, C.- Ob. cit. Pp. 32 e 33, ata a 36 ocúpase das ménsulas do salón.

the central bud. The last two, however, are decorated with heavenly angels of an apocalyptic nature who are bearing a crescent moon in their hands in the fourth section (Fig. 1) and a blazing sun in the fifth. (Fig. 2). Both are crossing their legs so as to better meet the piece's limits, with their wings spread out and smiling faces, particularly the last one who also has long curly hair and clothes which, partly reveal his body in the fourth section.

The first time that heavenly angels were used in Santiago was in two vault keystones of the Portico of Glory crypt, being repeated in the large central arch of the former western facade of the cathedral. It is, then, a theme introduced by Master Mateo and used by his followers. Its presence in these episcopal palace vaults probably reinforced the iconographic programme developed in the corbels. Both keystones also decorate their northern and southerly sides, one with figures that resemble an eagle with folded wings on the sun keystone; and on the moon keystone a human bust that seems to jut out from such an excellent viewing position.

For López Ferreiro ⁽²²⁾ this hall, which was thought to have been built before Juan Arias's episcopate, was originally covered with a wooden roof, which meant that there was no need for excessively thick or robust walls. The aforementioned archbishop ordered the building of the vaults, which caused structural problems which meant that solid buttresses were put in to add extra support and to prevent its inevitable collapse. We think of Master Pedro Boneth as a possible designer of such daring vaults, because he was responsible for work on the cathedral and, as such, enjoyed the prelates trust. "From his surname he appears to be French or a native of France" which would explain his loyalty to the French models that we have already referred to.

The proportions of the hall are large. It stretches for thirty two metres above the Palace Arch, which Azabachería passes through, and above the lower hall. Thus it covers the whole length of this architectural body. Its width, however is the same as that of the lower room.

portan en sus manos un creciente lunar, el del cuarto tramo (Fig. 11); y un llameante sol, el del quinto (Fig. 12). Ambos doblan sus piernas para ceñirse mejor al perímetro de la pieza, tienen las alas desplegadas, rostros sonrientes, en particular el último, acaracolada melena y ropas que, en parte, traslucen su cuerpo en el del cuarto.

La primera vez que se emplearon en Santiago ángeles astróforos fue en dos claves de bóvedas de la cripta del Pórtico de la Gloria, reiterándose en el gran arco central de la desaparecida fachada occidental de la catedral. Es, pues, un tema introducido por el Maestro Mateo y utilizado por sus seguidores. Su presencia en estas bóvedas del palacio episcopal probablemente reforzaba el programa iconográfico desarrollado en las ménsulas. Ambas claves decoran también sus extremos norte y sur, uno de ellos con una roseta; el otro con figuras que en la clave del sol corresponde a un águila de alas plegadas; en la de la luna, a un busto humano que parece asomarse desde tan privilegiado observatorio.

Para López Ferreiro ⁽²²⁾ este salón, cuya construcción cree anterior al episcopado de don Juan Arias, estuvo, en un principio, cubierto por una techumbre de madera, lo que hacía innecesarios unos muros excesivamente gruesos ni robustos. Dicho arzobispo mandó construir las bóvedas, lo que originó problemas constructivos que obligaron a adosarle recios contrafuertes para evitar su segura ruina. Como posible autor de tan atrevidas bóvedas piensa en el maestro Pedro Boneth, que lo era de las obras de la catedral y, por lo tanto, gozaba de la confianza del prelado. "Por el apellido parece francés u oriundo de Francia", lo que explicaría la fidelidad a los modelos franceses anteriormente aludidos.

El salón tiene unas grandes dimensiones que rebasan los treinta y dos metros de largo, ya que se prolonga por encima del Arco de Palacio, bajo el que pasa la calle de la Azabachería, y sobre el vestíbulo inferior abarcando así la totalidad de la longitud de este cuerpo arquitectónico. Su anchura es, sin embargo, la misma que la de la sala inferior.

22.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia...TV cit p 196-197, and 201-201. Generally attributed to Pedro Boneth. The idea of the subsequent construction of the vaults, as well as the problems they generated is shared by CONANT, K. J.- ob. cit. p. 52.

22.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia...TV cit. Pp. 196-197, y 201-202. La atribución de las bóvedas a Pedro Boneth ha sido generalmente aceptada. La idea de una posterior construcción de las bóvedas, así como los problemas constructivos que generaron es compartida por CONANT, K. J.- ob. cit. p. 52.



to tramo (Fig. 1); e un flamexante sol, o do quinto (Fig. 2). Ámbolos dous dobran as súas pernas para cingirse mellor ó perímetro da peza, teñen as ás despregadas, rostros sorridentes, en particular o último, encaracolada melena e roupas que, en parte, translocen o seu corpo no cuarto.

A primeira vez que se empregaron en Santiago anxos astróforos foi en dúas claves de bóvedas da cripta do Pórtico da Gloria, reiterándose na do gran arco central da desaparecida fachada occidental da catedral. É, pois, un tema introducido polo Mestre Mateo e utilizado polos seus seguidores. A súa presenza nestas bóvedas do pazo episcopal probablemente reforzaba o programa iconográfico desenvolvido nas ménsulas. Ámbalas dúas claves decoran tamén os seus extremos norte e sur, un deles cunha roseta; o outro con figuras que na clave do sol corresponde a unha aguia de ás pregadas; na da lúa, a un busto humano que parece asomarse desde tan privilexiado observatorio.

Para López Ferreiro⁽²²⁾ este salón, do que se cre que a súa construción foi anterior ó episcopado de don Juan Arias, estivo, nun principio, cuberto por unha teitume de madeira, o que facía innecesarios uns muros excesivamente grosos nin robustos. O dito arcebispo mandou construí-las bóvedas, o que orixinou problemas constructivos que obrigaron a pegarlle rexos contrafortes para evita-la súa segura ruína. Como posible autor de tan atrevidas bóvedas pensa no mestre Pedro Boneth, que o era das obras da catedral e, polo tanto, gozaba da confianza do prelado. “Por el apellido parece francés u oriúndo de Francia”, o que explicaría a fidelidade ós modelos franceses anteriormente aludidos.

O salón ten unhas grandes dimensións que reborndan os trinta e dous metros de longo, xa que se prolonga por encima do Arco do Pazo, baixo o que pasa a rúa da Acibechería, e sobre o vestíbulo inferior abranguendo así a totalidade da lonxitude deste corpo arquitectónico. O seu ancho é, sen embargo, a mesmo que o da sala inferior.



Ménsulas no muro norte do salón do Pazo de Xelmírez:

Fig. 13. No centro. Fig. 14. No ángulo noroeste. Fig. 15. No noreste. (Arquivo Yzquierdo).

Ménsulas en el muro norte del salón del Palacio de Gelmírez: Fig. 13. En el centro. Fig. 14. En el ángulo noroeste. Fig. 15. En el noreste.

Corbels in north wall of the Gelmírez palace hall: Fig. 13. In the centre. Fig. 14. In the north-west corner. Fig. 15. In the north-east.



22.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia de... Santiago.T.V cit. Pp. 196-197, e 201-202. A atribución das bóvedas a Pedro Boneth foi xeralmente aceptada. A idea dunha posterior construción das bóvedas, así como os problemas constructivos que xeraron é compartida por CONANT, KJ.- ob. cit. p. 52.

The corbels which support the vaults' arches and ribs are in the middle of the far end of the room and on the side walls, and are bigger than those found in the corners. These are mainly adorned with scenes relating to a banquet, livened up by musicians playing different instruments, and completed by angels with scrolls and other figures. The design usually begins from the corbel situated in the middle of the northern far end of the room (Fig. 13), with a standing figure, with his hands outstretched in front of his body as if he were praying, which has been interpreted as being a priest. There are two servants on either side: the one on the left is holding a vessel in his hands, which is almost completely shrouded by a garment which is draped over his shoulder; and the one on the right is holding a type of covered soup tureen. All three figures are standing and are wearing something on their feet, the left servant's bare right leg is crossed over his left one; the other is wearing a short cape on his back; and the priest is wearing long garments which reach his feet, while his companions' garments stop halfway down their legs. All three are beardless and have short hair.

In the corner where the northern and western walls meet, a capital-corbel has been built to support one of the vault's ribs (Fig. 14). It is adorned with curled up leaves which have a brimmed outline through the trepan and they are joined to long stems which with their undulations are elegantly and naturally entwined. The vegetable motifs are repeated on the lower part. The author's training in Master Mateo's workshop or that of his immediate successor is evident. The cyma's decoration is of the same origin with ringed palmettes similar to others on the Portico of Glory itself.

The first of the corbels on the western wall shows a person (Fig. 16) sitting at a table covered with a tablecloth, who is being waited on by four servants: one is taking the lid off some type of soup tureen which the master and one of the servants are holding by the base; and on the other side of the table, another servant seems to be slicing a large round loaf of bread. On both side sections of this corbel, which is less prominent than the central one, you can see two more kneeling servants, the one on the left is holding a larger soup tureen than the aforementioned one; the other one, whose hands are veiled, is offering a pastie, judging from the pastry design on top. The corbel opposite which is also possibly the same author's work, is the only other one in the entire room which also shows a pastie with the same decoration, the removing of a lid from a plate or soup tureen, and a servant with loaves; the table and the tablecloth which cover it are also similar.

Las ménsulas en las que se apoyan los arcos y nervios de las bóvedas se disponen en el centro de la cabecera y a lo largo de los muros laterales del salón, siendo de menores proporciones las de los ángulos. En ellas predominan las escenas relativas a un banquete, amenizado por músicos que hacen sonar diferentes instrumentos, y completado por ángeles con cartelas y algunos otros personajes. Suele comenzarse el recorrido por la ménsula situada en el centro de la cabecera norte (Fig. 13) en la que se ve a una figura en pie, con las manos extendidas ante el cuerpo, como si estuviera orando, que se ha interpretado como un sacerdote. Lo flanquean dos criados: el de la izquierda agarra con sus manos una vasija, casi por completo velada por un paño que le cae desde el hombro; el de la derecha, porta una especie de sopera tapada. Las tres figuras están en pie y calzadas, el sirviente izquierdo cruza su desnuda pierna derecha sobre la izquierda; el otro, lleva a la espalda una capa corta; y el sacerdote viste amplias ropas que le llegan hasta los pies, mientras a sus acompañantes sólo le alcanzan a media pierna. Los tres son lampiños y tienen el cabello corto.

En el ángulo formado por los muros norte y occidental se ha dispuesto un capitel-ménsula para sostener un nervio de la bóveda (Fig. 14). Se decora con estilizadas hojas, vueltas sobre sí, de recortado perfil que realzan puntos de trépano, y van unidas a largos tallos que forman un elegante y sobrio entrelazo con sus ondulaciones. Los motivos vegetales se reiteran en su parte inferior. La formación de su autor en el taller del Maestro Mateo o de sus inmediatos sucesores es manifiesta. El mismo origen tiene la decoración del cimacio, a base de palmetas anilladas parecidas a otras del propio Pórtico de la Gloria.

Las ménsulas del muro occidental muestran, la primera (Fig. 16), a un personaje sentado a la mesa, cubierta por un mantel, que es atendido por cuatro criados: uno destapa una especie de sopera que agarran por la base el señor y el sirviente; al otro lado de la mesa un nuevo doméstico parece estar cortando una hogaza de pan. En las piezas laterales de esta ménsula, de menor vuelo que la central, se labraron dos sirvientes genuflexos: el de la izquierda porta una sopera mayor que la anterior; el otro, con las manos veladas, presenta una empanada, a juzgar por los adornos de masa de su parte superior. La ménsula situada enfrente, quizá obra del mismo artista, es la única en todo el salón que repite la presencia de una empanada con los mismos adornos, el destapar el plato o sopera, y a un criado con panes; también la mesa y mantel que la cubre son análogos.



As ménsulas nas que se apoian os arcos e nervios das bóvedas dispóñense no centro da cabeceira e ó longo dos muros laterais do salón, sendo de menores proporcións as dos ángulos. Nelas predominan as escenas relativas a un banquete, amenizado por músicos que fan soar diferentes instrumentos, e completado por anxos con cartelas e algúns outros personaxes. Acostuma comezarse o percorrido pola ménsula situada no centro da cabeceira norte (Fig. 13) na que se ve a unha figura en pé, coas mans estendidas ante o corpo como se estivera orando, que se interpretou como un sacerdote. O flanquean dous criados: o da esquerda agarra coas súas mans unha vasilla, case por completo velada por un pano que lle cae desde o ombro; o da dereita, porta unha especie de sopeira tapada. As tres figuras están en pé e calzadas, o servente esquerdo cruza a súa espida perna dereita sobre a esquerda; o outro, leva ó lombo unha capa curta; e o sacerdote viste amplas roupas que lle chegan ata os pés, mentres os seus acompañantes só lle alcanzan a media perna. Os tres son imberbes e teñen o cabelo curto.

No ángulo formado polos muros norte e occidental dispúxose un capitel-ménsula para sostener un nervio da bóveda (Fig. 14). Decórase con estilizadas follas voltas sobre si, teñen recortado perfil realzado por puntos de trépano, e van unidas a longos talos que forman un elegante e sobrio entrelazo coas súas ondulacións. Os motivos vexetais reitéranse na súa parte inferior. A formación do seu autor no obradoiro do Mestre Mateo ou dos seus inmediatos sucesores é evidente. A mesma orixe ten a decoración do cimacio, con palmetas aneladas parecidas a outras do propio Pórtico da Gloria.

As ménsulas do muro occidental mostran, a primeira (Fig. 16), a un personaxe sentado á mesa, cuberta por un mantel, que é atendido por catro criados: un destapa unha especie de sopeira que agarran pola base o señor e o servente; ó outro lado da mesa un novo doméstico parece estar cortando un molete de pan. Nas pezas laterais desta ménsula, de menor voo que a central, labraronse dous serventes máis agora xenuflesos, o da esquerda porta unha sopeira maior que a anterior; o outro, coas mans veladas, presenta unha empanada, a xulgar polos adornos de masa da súa parte superior. A ménsula situada enfronte, quizais obra do mesmo artista, é a única en todo o salón que repite a presenza dunha empanada con estes adornos, o destapa-lo prato ou sopeira, e a un criado con pans; tamén a mesa e o mantel que a cubre son semellantes.



Ménsulas no muro occidental do salón do Pazo de Xelmírez: primeira (Fig. 16) e segunda (Fig. 17). (Arquivo Yzquierdo).

Ménsulas en el muro occidental del salón del Palacio Gelmírez: primera (Fig. 16) y segunda (Fig. 17).

Corbels in the western wall of the Gelmírez Palace hall: first (Fig. 16) and second (Fig. 17).



On the second corbel on the western wall (Fig. 17) a guest is washing his hands, and a servant is holding a pretty water jug, while another servant who has no head is offering him a towel which is laid out over the table. At the ends a further two kneeling servants are holding some soup tureens like those in the first corbel. They are wearing footwear and their clothing and hairstyles are the same as in the first corbel, none of them having a beard. The corbel opposite is very different and shows musicians.

On the third console the sculptures, layout and the artist who worked on it are all different. In the centre, where there is no table, there are two figures who are sitting down and playing a organistrum. They are wearing clothes with decorated borders, and jewelled crowns sit on their heads. On the left a third musician is playing an oval fiddle with a bow which is resting on his legs; and the person sitting on the right has no arms. These side figures are partly covered by a series of arches, a pattern which is repeated and extends to the heads of the corbel's central figures, which are the only ones that are arranged in this way in the whole room.

The next repisa on the western wall (Fig. 18) is decorated with three angels with outstretched wings and halos above their heads in front of which there are a further number of consoles. According to López Ferreiro's interpretation⁽²³⁾ on one is written: VIR FIDELIS / CORONABITVR IN CELIS (The faithful man will be crowned in heaven); on another you can read: QVOT TIBI NON VIS FIERI / ALTERI NE FACIAS (Do not do to others what you would not have done unto you); and he states that the third "is so worn that it is barely legible". The borders of the clothing are patterned and the figure on the left with curly hair has a hint of a slight smile on his face. Another angel with a scroll appears on the final support on this side.

On the fifth western corbel (Fig. 19) there is a return to the scenes of a banquet, although this time it concerns a couple wearing crowns. They are seated at a table below from under which their shoes poke out, they are holding hands and with the other, the man on the right is holding some type of bread or pastie, his companion has in front of her a plate with a variety of food, and her barely visible right deformed arm seems to be folded over her chest. To the right of the

En la segunda ménsula del muro occidental (Fig. 17) el comensal se lava las manos. Un criado maneja un bonito aguamanil; otro, decapitado, le ofrece una toalla que extiende sobre la mesa. En los extremos otros dos sirvientes genuflexos portan unas soperas como las de la primera ménsula. Están calzados y sus ropas y cabellos también coinciden con los de ésta, careciendo todos de barba. La repisa situada enfrente es muy diferente y presenta músicos.

En la tercera consola cambia la temática, los personajes, la disposición y el artista que la labró. En el centro, del que ha desaparecido la mesa, se han dispuesto dos figuras sentadas que hacen música con un organistrum. Visten ropas de bordes decorados y coronas con gemas ciñen sus cabezas. A la izquierda un tercer músico toca, con un arco, una fídula oval que apoya en sus piernas; al personaje sentado a la derecha le faltan los brazos. Estas figuras laterales están cobijadas, en parte, por unos arcos, disposición que se repite y extiende a las cabezas de las centrales en la ménsula que con ella forma pareja, siendo las únicas de todo el salón con tal ordenamiento.

La siguiente repisa del muro occidental (Fig. 18) se ornamenta con tres ángeles de alas desplegadas y cabezas aureoladas que extienden ante sí otras tantas cartelas. Según lectura de López Ferreiro⁽²³⁾ en una dice: VIR FIDELIS / CORONABITVR IN CELIS (El varón fiel será coronado en el cielo); en otra se lee: QVOT TIBI NON VIS FIERI / ALTERI NE FACIAS (Lo que no quieras para ti no se lo hagas a otro); la tercera afirma que "está tan gastada, que apenas puede leerse". Sus ropas tienen los bordes adornados, el rostro del de la izquierda esboza una leve sonrisa, y su cabello está rizado. Un nuevo ángel con cartela se labró en el último soporte de este lado.

En la quinta ménsula occidental (Fig. 19) se vuelve a las escenas de banquete, aunque ahora se trata de una pareja coronada. Están sentados a una mesa bajo la que asoman sus calzados pies, se cogen una de sus manos y con la otra, el de la derecha, agarra una especie de pan o empanada, su compañero tiene ante sí un plato con diversas viandas y parece que doblaba su mutilado brazo derecho sobre el pecho. A la diestra de los comensales un ángel lector apoya el libro abierto

23.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia...T.V cit. p 201 and note 1 the same p.

23.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia...T.V cit. P.201 y nota 1 de la misma p.



Na segunda ménsula do muro occidental (Fig. 17) o comensal lávase as mans. Un criado manexa un bonito lavamáns; outro, decapitado, ofrécelle unha toalla que estende riba da mesa. Nos extremos outros dous serventes xenuflesos portan unhas sopeiras como as da primeira ménsula. Están calzados e as súas roupas e cabelos tamén coinciden cos desta, carecendo todos de barba. A repisa situada enfronte é moi diferente e presenta músicos.

Na terceira consola cambia a temática, os personaxes, a disposición e o artista que a labrou. No centro, do que desapareceu a mesa, dispuxéronse dúas figuras sentadas que fan música cun organistrum. Visten roupas de bordos decorados e coroas con xemas cinguen as súas cabezas. Á esquerda un terceiro músico toca, cun arco, unha fídula oval, que apoia nas súas pernas; ó personaxe sentado á dereita fáltnlle os brazos. Estas figuras laterais están acubilladas, en parte, por uns arcos disposición que se repite e estende ás cabezas das centrais na ménsula que con ela forma parella, sendo as únicas de todo o salón con tal ordenamento.

A seguinte repisa do muro occidental (Fig. 18) ornáméntase con tres anxos de ás despregadas e cabezas aureoladas que estenden ante si outras tantas cartelas. Segundo lectura de López Ferreiro⁽²³⁾ nunha di: VIR FIDELIS / CORONABITVR IN CELIS (O varón fiel será coroado no ceo): QVOT TIBI NON VIS FIERI / ALTERI NE FACIAS (O que non queiras para ti non llo fagas a outro); a terceira afirma que “está tan gastada, que apenas puede leerse”. As súas roupas teñen os bordos adornados, o rostro do da esquerda ten un leve sorriso, e o seu cabelo está rizado. Un novo anxo con cartela labrouse no último soporte deste lado.

Na quinta ménsula occidental (Fig. 19) vólvese ás escenas de banquete, aínda que se trata dunha parella coroadada. Están sentados a unha mesa baixo a que asoman os seus calzados pés, cóllense unha das súas mans e coa outra, o da dereita, agarra unha especie de pan ou empanada, o seu compañeiro ten ante si un prato de diversas viandas e parece que dobraba o seu mutilado brazo dereito sobre o peito. Á destra dos comensais un anxo lector apoia



Ménsulas no muro occidental do salón do Pazo de Xelmírez: cuarta (Fig. 18) e quinta (Fig. 19). (Arquivo Yzquierdo).

Ménsulas en el muro occidental del salón del Palacio Gelmírez: cuarta (Fig. 18) y quinta (Fig. 19).

Corbels in the western wall of the Gelmírez Palace hall: fourth (Fig. 18) and fifth (Fig. 19).



23.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia...T.V. cit. P.201 e nota 1 da mesma p.

diners an angel is reading a book which is laid open on his/her knees. On the left a bearded soldier wearing a coat of mail and a helmet on his head, is protecting his chest with a shield and a broken sword which he has driven into a four-legged beast, perhaps a bear he is fighting. The beast is rearing up on its back legs while placing one of its front legs on the warrior's shield. Although some think of him as a tamer or a soldier doing the bear dance, it's more likely that they are fighting; or perhaps as the sword's blade has been broken, maybe this interpretation is less likely.

In the wall to the south of this room, together with the tower on the cathedral's facade which you reach passing through a bland, rear door, a pilaster has been built, along with two other lower ones on either side. Above these there are a number of corbels which are smaller than those previously described and are only adorned with one figure. On the one on the western side (Fig. 20) we see an angel with outspread wings, a smiling face and wavy hair who is holding in his hands a philactery crossed in front of his body. There is a young boy opposite (Fig. 21) who also has hair in ringlets and who is sitting on his legs holding a book open with his right hand and placing his left hand on his chest. The low neck of his cloak is lined with pearls.

On the eastern wall of this magnificent room in the Archbishop's Palace in Compostela, the corbels which support the arches and ribs of their vaults are decorated with other scenes from the themes already looked at. Thus, in the middle of the first one which extends north from its most southerly point, we see a person with a curly beard who is wearing a crown, who is the only figure, together with the soldier on the opposite corbel wearing one. He is holding a flask in this left hand and touching its belly with his right. He is wearing a tunic and a cloak fastened with a pin on his right shoulder. He might represent a king. He is accompanied by a musician on either side who are also wearing crowns but beardless and without cloaks; the one on the left has an oval fiddle in his hands; and the one on the right is playing a psalterio.

Musicians with different instruments in their hands are further evident in the following three corbels: The first of these, which is the second one on this eastern wall, shows four seated musicians, the two in the middle are wearing crowns on their heads and they are holding sculpted fiddles which we are seeing for the first time in this room. There are two more musicians on either side: The one on the viewer's left is holding a vertical pear-shaped fiddle which, in the expert's opin-

sobre sus rodillas. A la izquierda un soldado, barbado, vestido con cota de malla y con casco en la cabeza, se protege el pecho con un escudo y se defiende con una espada, rota, que ha clavado en un fiero cuadrúpedo, quizá un oso, con el que combate. La bestia se apoya sobre sus patas traseras y tiene una de las delanteras en el escudo del guerrero. Aunque a veces se ha interpretado como un domador o un soldado que hace danzar a un oso parece, más bien, un combate entre ambos; quizá al haberse roto la hoja de la espada esta lectura es menos clara.

En el muro que cierra por el sur este salón, compartido con la torre de la fachada catedralicia con la que se comunica por anodina y muy posterior puerta, se levanta al medio una pilastra y otras dos, más bajas, en los extremos. Estas tienen como remate unas ménsulas más pequeñas que las anteriores y decoradas con una sola figura. La del lado oeste (Fig. 20) presenta un ángel de alas extendidas, sonriente rostro y acaracolado cabello que sostiene con las manos una filacteria cruzada ante su cuerpo. Enfrente (Fig. 21) un adolescente, también de ensortijado pelo, sentado sobre sus piernas, sostiene con su diestra un libro abierto, y coloca la mano izquierda sobre su pecho. El escote de su manto está perlado.

En el muro oriental de este magnífico salón del palacio arzobispal compostelano las ménsulas que soportan los arcos y nervios de sus bóvedas se decoran con otras escenas de los temas vistos. Así la primera, partiendo de su extremo sur hacia el norte, tiene en el centro un personaje coronado y con rizada barba, única figura que junto con el soldado de la repisa de enfrente la luce, que sostiene con su mano izquierda una redoma cuya panza toca con la diestra. Viste túnica y manto abrochado con una fíbula sobre su hombro derecho. Podría representar a un rey. A los lados se han labrado dos músicos, también coronados, pero imberbes y sin manto. El de la izquierda tiene en sus manos una fídula oval; el de la derecha, tañe un salterio.

Los músicos con diferentes instrumentos en sus manos se reiteran en las tres ménsulas siguientes. La primera, segunda de las de este muro oriental, muestra a cuatro músicos sentados, los dos del centro tienen coronas en sus cabezas y portan fídulas entalladas que tienen en este salón una de sus primeras representaciones. A los lados se sitúan otros dos músicos de los que el de la izquierda del espectador sostiene en sus manos una fídula periforme que, en opinión de los



o libro aberto sobre os seus xeonllos. Á esquerda un soldado, barbado, vestido con cota de malla e con casco na cabeza, protéxese o peito cun escudo e deféndese cunha espada, rota, que cravou nun fero cuadrúpede, quizais un oso, co que pelexa. A besta apóiase sobre as súas patas traseiras e ten unha das dianteiras no escudo do guerreiro. Aínda que ás veces interpretoise como un domador ou un soldado que fai danzar a un oso parece máis ben unha loita entrámbolos dous; quizais ó romperse a folla da espada esta lectura é menos clara.

No muro que pecha polo sur este salón, compartido coa torre da fachada catedralicia coa que se comunica por anódina e moi superior porta, levántase ó medio unha pilastra, e outras dúas máis baixas nos extremos. Estas teñen como remate unhas ménsulas máis pequenas que as anteriores e decoradas cunha soa figura. A do lado oeste (Fig. 20) presenta un anxo de ás estendidas, sorridente rostro e encaracolado cabelo que sostén coas mans unha filacteria cruzada ante o seu corpo. Enfronte (Fig. 21) un adolescente, tamén de ensarillado cabelo, sentado sobre as súas pernas, sostén coa súa destra un libro aberto, e coloca a man esquerda sobre o seu peito. O escote do seu manto está perlado.

No muro oriental deste magnífico salón do pazo arcebispal compostelán as ménsulas que soportan os arcos e nervios das súas bóvedas decóranse con outras escenas dos temas vistos. Así a primeira, partindo do seu extremo sur cara ó norte, ten no centro un personaxe coroado e con rizada barba, única figura que xunto co soldado da repisa de enfronte a loce, que sostén coa súa man esquerda unha redoma cunha panza que toca coa destra. Viste túnica e manto abrochado cunha fíbula sobre o seu ombro dereito. Podería representar a un rei. Ós lados labraronse dous músicos tamén coroados pero imberbes e sen manto; o da esquerda ten nas súas mans unha fídula oval; o da dereita, tange un psalterio.

Os músicos con diferentes instrumentos nas súas mans reiteranse nas tres ménsulas seguintes. A primeira delas, segunda das deste muro oriental, mostra a catro músicos sentados, os dous do centro teñen coroas nas súas cabezas e portan fídulas axustadas que teñen neste salón unha das primeiras representacións. Ós lados sitúanse outros dous músicos dos que o da esquerda do espectador sostén nas súas mans



Ménsulas no extremo oeste (Fig. 20) e este (Fig. 21) do muro sur do salón do Pazo de Xelmírez e décima no muro oriental (Fig. 22). (Arquivo Yzquierdo).

Ménsulas en el extremo oeste (Fig. 20) y este (Fig. 21) del muro sur del salón del Palacio de Gelmírez, y décima en el muro oriental (Fig. 22).

Corbels at the western end (Fig. 20) and eastern end (Fig. 21) of the south wall of the Gelmírez Palace hall and tenth in the west wall (Fig. 22).



ion, is “one of the Gelmírez Palace’s⁽²⁴⁾ most mysterious instruments”; the figure who completes this repisa is also playing a rare instrument: a citola, which, like the pear-shaped fiddle, seems to date back to the XIII century, and as such their appearance here is quite early.

In the centre of the following corbel (Fig. 22) we again see the seated, crowned couple, although here they do not have a musical instrument in their hands. The upper border of the work has been reduced in a concave fashion to accommodate their heads which, joined to the arches which cover the shoulders of the two figures on the side, resembles that of the opposite repisa, as I have already pointed out. The person wearing a crown to the viewer’s left has a broken left arm and is holding a long dagger or short sword in his right hand so that its blade is resting on his chest; the other person has lost the best part of his right hand, although it is possible that he was also holding a shorter dagger. His other arm is extended along this thigh with his hand placed on his knee. To the left of this pair we see a servant sitting on a low chair which makes him cross his feet. He is displaying a circular beaded object in his left hand which he is touching with the index finger of his right hand; while the servant on the other side is holding another citola with both hands.

The penultimate corbel of the eastern wall (Fig. 23) is somewhat different to the previous ones, despite also being decorated with images of musicians. Instead of four people we now only see three, and they are now standing instead of sitting. They have footwear and are wearing knee-length tunics, features that we can also see on the repisa on the wall of the room. The musician in the centre, who is wearing a cap, is holding a harp which isn’t very clearly represented, and which contrasts with the accuracy of the previous instruments. The same can be said of the fiddle which the musician on the left is holding. Finally, the musician on the right is blowing into a double flute, an instrument that we don’t see on the Portico of Glory, but do in other Galician architecture connected to the work of Master Mateo, as for example can be seen on the archivolt of the main door of San Lorenzo of Carboeiro and on The Elders of the Portico of Paradise at Ourense cathedral.

24.- Reconstrucción e investigación. Instrumentos de corda medievals. Lugo, 1994, p. 16.

expertos, es “uno de los instrumentos más misteriosos presentes en el Palacio de Gelmírez”⁽²⁴⁾; el que completa esta repisa toca también un instrumento poco frecuente: una citola que, como el anterior, parece haber surgido en el siglo XIII, por lo que tienen aquí una temprana representación.

En la ménsula siguiente (Fig. 22) vuelve a aparecer en el centro la pareja sentada y coronada, aunque ahora sin instrumento musical en sus manos. Para albergar sus cabezas se ha recortado de manera cóncava el borde superior de la pieza, lo que unido a los arcos que cobijan los hombros de las dos figuras laterales recuerda la solución adoptada en la repisa de enfrente, como entonces señalé. El personaje con corona situado a la izquierda del espectador tiene roto su brazo izquierdo, y con la mano derecha sujeta un largo puñal o espada corta desenvainada cuya punta apoya sobre el pecho; su compañero ha perdido la mayor parte de la mano diestra, aunque es posible que sostuviera también un puñal más corto e igualmente desaparecido, el otro brazo lo extiende a lo largo del muslo y descansa la mano sobre su rodilla. A la izquierda de la pareja un criado, sentado en silla baja que le obliga a cruzar los pies, tiene en su mano izquierda un objeto circular gallonado que señala y toca con el dedo índice de la mano derecha; el situado en el otro extremo, mantiene con ambas manos una nueva citola.

En la penúltima ménsula del muro oriental (Fig. 23) de este salón se producen varios cambios con respecto a las anteriores, a pesar de representar, también, a músicos. Los cuatro anteriores se reducen a tres; en vez de sentados, están de pie, calzados y visten túnicas hasta media pierna, peculiaridades que recuerdan las de la repisa del testero del salón. El músico del centro, que cubre la cabeza con un gorro, lleva un arpa no demasiado bien representada, lo que contrasta con la fidelidad de los instrumentos anteriores. Lo mismo puede decirse de la fídula que porta el músico de la izquierda; finalmente, el de la derecha, sopla en una doble flauta, instrumento no empleado en el Pórtico de la Gloria, pero sí en otras obras de Galicia relacionadas con el arte del Maestro Mateo, por ejemplo se ve en una de las arquivoltas de la puerta principal de San Lorenzo de Carboeiro y en los Ancianos del Pórtico del Paraiso de la catedral de Ourense.

24.- Reconstrucción e investigación. Instrumentos de corda medievals. Lugo, 1994, p. 16.



unha fídula periforme que, en opinión dos expertos, é “un dos instrumentos máis misteriosos presentes no Pazo de Xelmírez”⁽²⁴⁾; quen completa esta repisa toca tamén un instrumento pouco frecuente: unha citola, que como o anterior parece xurdir no século XIII, é dicir que ten aquí unha temperá representación.

Na ménsula seguinte (Fig. 22) volve aparecer no centro a parella sentada e coroada, aínda que agora sen instrumento musical nas súas mans. Para albergar-las súas cabezas recortouse de maneira cóncava o bordo superior da peza, o que unido ós arcos que acubillan os ombros das dúas figuras laterais recorda a solución adoptada na repisa de enfronte, como entón sinalai. O personaxe con coroa situado á esquerda do espectador ten roto o seu brazo esquerdo, e coa man dereita suxeita un longo puñal ou espada curta desenvaiñada, a cal punta apoia sobre o peito; o outro perdeu a maior parte da man destra, aínda que é posible que sostivera tamén un puñal máis curto e igualmente desaparecido, o outro brazo esténdeo ó longo da coxa e descansa a man sobre a seu xeonllo. Á esquerda da parella un criado, sentado na cadeira baixa que lle obriga a cruza-los pés, ten na súa man esquerda un obxecto circular galo-nado que sinala e toca co dedo índice da man dereita; o situado no outro extremo, mantén con ámbalas dúas mans unha nova cítola.

Na penúltima ménsula do muro oriental (Fig. 23) deste salón prodúcense varios cambios con respecto ás anteriores, a pesar de representar tamén, a músicos. Os catro anteriores reducíronse a tres; en vez de sentados, pasaron a estar de pé, calzados e a vestir túnicas ata media perna, peculiaridades que lembran as da repisa do testeiro do salón. O músico do centro, que cubre a cabeza cun gorro, leva unha arpa non demasiado ben representada, o que contrasta coa fidelidade dos instrumentos anteriores. O mesmo pode dicirse da fídula que porta o músico da esquerda; finalmente, o da dereita, sopra nunha dobre frauta, instrumento non empregado no Pórtico da Gloria, pero si noutras obras de Galicia relacionadas coa arte do Mestre Mateo, por exemplo vese nunha das arquivoltas da porta principal de San Lourenzo de Carboeiro e nos Anciáns do Pórtico do Paraíso da catedral de Ourense.



Ménsulas décimo primeira (Fig. 23) e décimo segunda (Fig. 24) no muro oriental do salón do Pazo de Xelmírez. (Arquivo Yzquierdo).

Ménsulas decimoprimerá (Fig. 23) y decimosegunda (Fig. 24) en el muro oriental del salón del Palacio de Gelmírez.

Corbels eleven (Fig. 23) and twelve (Fig. 24) in the west wall of the Gelmírez Palace hall.



24.- Reconstrucción e investigación. Instrumentos de corda medievais. Lugo, 1994, p. 16.

The corbel which completes our journey around the room (Fig. 24) does not show any musicians. Instead we are again shown diners, but this time they aren't wearing crowns on their heads and they have already been served. The one on the left is taking the lid off the soup tureen type dish that we have already seen opposite; the other is holding a pastie in his hand, like the one which has already been described where the strips of pastry and the rounding off of the edges are easily distinguished. The food has been served onto a plate. We again see servants kneeling on either side, as on all the other repisas of the series: the one on the left is holding a pile of four loaves of bread in both hands while the other one has a jug and is poised to serve the wine.

Finally, on the corner formed by the north and east walls a capital-corbel serves as a support for the corresponding vault rib. (Fig. 15). In addition to the vegetable elements on the north-eastern side, we can also see dragons whose heads have been partly mutilated facing each other. Again we see the cyma with its ringed palmettes. The exquisite nature of the carving is once again evidence of the author's Mateus training. This is revealed by the corbels' rich and varied cymas which are always decorated with plants with undulating stems and palmettes of varying design. There is an abundance of trepan, axis and pearl rings on their leaves and stems; the most gothic being on the central corbels which, as you will remember, were, due to other details also different from the rest. It is evident then that various masters who base themselves on assumptions close to the work of Master Mateo have been involved in the carving of these pieces which have gradually evolved towards a more gothic appearance.

The link with "mateano" art is also evident in the way in which the vaults are decorated, particularly those at the far end of the room, and works that we see in the doors, windows and other parts of the same room, all of which I will shortly describe in more detail. The lintel of the door leading from the kitchen and the geminate window in the kitchen are also of the same origin. Comparing these aspects of the archbishop's palace with others from the cathedral's old mediaeval cloister and, to a lesser extent with the chapel doorway and Saint Mary of Sar's cloister, offers us some pleasing coincidences and gives us a greater insight into the artistic atmosphere that has been developed through the work that archbishop Juan Arias undertook. All this therefore leads us to place date of the large dining room in Santiago's Episcopal Palace's in the second third of the XIII century.

La ménsula que cierra el recorrido alrededor del salón (Fig. 24) abandona a los músicos y vuelve a presentar a los comensales, ahora sin coronas en sus cabezas y ya servidos. El de la izquierda destapa la especie de sopera, vista enfrente; el otro, sujeta con las manos una empanada, como la reseñada, en la que se distingue con facilidad el adorno de tiras de masa y el cierre del borde, el alimento ha sido colocado sobre un plato. A los lados se reiteran los criados genuflexos vistos en las demás repisas de la serie: el de la izquierda agarra con ambas manos una pila de cuatro panes; el otro, sostiene un cántaro y está presto a escanciar el vino.

Finalmente, en el ángulo formado por los muros norte y este un capitel-ménsula sirve de sosten al correspondiente nervio de la bóveda (Fig. 15). A los elementos vegetales reseñados en el colocado en el extremo noroeste se añaden ahora sendos dragones afrontados cuyas cabezas están, en parte, mutiladas. Su cimacio repite las palmetas anilladas. La exquisitez de la labra evidencia, una vez más, la formación mateana de su autor. Este mismo origen revelan los ricos y variados cimacios, siempre con decoración vegetal a base de tallos ondulantes y palmetas con diversas soluciones, de las ménsulas. En sus hojas y tallos abunda el trépano, ejes y anillos perlados; las más goticistas corresponden a las ménsulas centrales que, como se recordará, se diferenciaban de las demás también por otros detalles. Está claro, pues, que en la labra de estas piezas intervinieron diferentes maestros que parten de presupuestos cercanos al arte del Maestro Mateo y que evolucionan hacia formas cada vez más góticas.

La vinculación al arte mateano se refuerza con la decoración de las bóvedas, en particular las de la cabecera, y piezas empleadas en las puertas, ventanas y otras del propio salón de las que en seguida me ocuparé, al mismo origen apuntan el dintel de la puerta de acceso desde la cocina y ventana geminada de ésta. El estudio comparado de estos elementos del palacio arzobispal con otros del desaparecido claustro medieval de la catedral y, en menor medida, con la portada de la Corticela, y claustro de Santa María de Sar depararía elocuentes coincidencias y ayudaría a conocer mejor el círculo artístico generado en las obras emprendidas por el arzobispo don Juan Arias. Todo lleva, pues, a fijar la cronología del gran refectorio del palacio episcopal de Santiago en el segundo tercio del siglo XIII.

A ménsula que pecha o percorrido arredor do salón (Fig. 24) abandona ós músicos e volve presentar ós comensais, agora sen coroas nas súas cabezas e xa servidos. O da esquerda destapa a especie de sopeira, vista xa enfronte; o outro, suxeita coas mans unha empanada, como a antes reseñada, na que se distingue con facilidade o adorno de tiras de masa e o peche do bordo, o alimento foi colocado sobre un prato. Ós lados reiteranse os criados xenuflesos vistos nas demais repisas da serie, o da esquerda agarra con ámbalas dúas mans unha pía de catro pans; o outro, sostén un cántaro e está disposto a escancia-lo viño.

Finalmente, no ángulo formado polos muros norte e este un capitel-ménsula serve de sostén ó correspondente nervio da bóveda (Fig. 15). Ós elementos vexetais reseñados no colocado no extremo noroeste, engáden-se agora senllos dragóns afrontados das que as cabezas están en parte mutiladas. O seu cimacio repite as palmatorias aneladas, a exquisitez da labra evidencia, unha vez máis a formación “mateana” do seu autor. Esta mesma orixe revelan os ricos e variados cimacios, sempre con decoración vexetal a base de talos ondulantes e palmatorias con diversas solucións, das ménsulas. Nas súas follas e talos abunda o trépano, eixes e aneis perlados; as máis goticistas corresponden ás ménsulas centrais que, como se lembrará, se diferencian das demais tamén por outros detalles. Está claro, pois, que na labra de todas estas pezas interviñeron diferentes mestres que parten de presupostos próximos á arte do Mestre Mateo e que van evolucionando cara a formas cada vez máis góticas.

A vinculación á arte “mateana” refórzase coa decoración das bóvedas, en particular as da cabeceira, e pezas empregadas nas portas, fiestras e outras do propio salón das que a continuación me ocuparei, á mesma orixe apuntan o lintel da porta de acceso desde a cociña e fiestra xeminada desta. O estudio comparado destes elementos do pazo arcebispal con outros do desaparecido claustro medieval da catedral e, en menor medida, coa portada da Corticela, e claustro de Santa María de Sar depararía elocuentes coincidencias e axudaría a coñecer mellor o círculo artístico xerado nas obras emprendidas polo arcebispo don Juan Arias. Todo leva, pois, a fixa-la cronoloxía do gran refectorio do pazo episcopal de Santiago no segundo tercio do século XIII.

OS PAZOS ARCEBISPALIS DE SANTIAGO NA
HISTORIA E A ARTE
Ramón Yzquierdo Perrín



Different interpretations have been given to the unusual rendering of the corbels. For López Ferreiro ⁽²⁵⁾ they undoubtedly show that the room was the archbishop's dining room in which on certain solemn occasions a ritual banquet was held, which was a common occurrence in Santiago and at which kings and other people of note were in attendance. Lampérez ⁽²⁶⁾, on the other hand, observes that “ the corbels depict a mediaeval celebration complete with kings and other important people, the blessing of the event and the food, the preparation of the service... food... musical entertainment and later minstrels... the angels bring to the minds of those present the principles of faith and charity”. Perhaps for this depiction as a regal banquet Sánchez Cantón ⁽²⁷⁾ speculated that it could be the wedding banquet of Alfonso IX of Leon and Doña Berenguela, which would pose chronological problems and has led some to think of it as a celebration arranged for the pilgrimage of King Fernando III and Beatriz of Suabia.

Professor Moralejo ⁽²⁸⁾ makes a very different interpretation of these unique corbels in that he insists that “the secular tone of the representational programme is only superficial. The profane diners and minstrels are joined by other musicians inspired by the apocalyptic Elders of the Pórtico and it is to an angel that the edifying reading which accompanies the meal is entrusted. Both inscriptions present moral maxims - The key is to be found in the figure of the priest who blesses the food. In his words, entrusted to a now lost cartouche the reference to the “celestial banquet” should not be left out... thus establishing a correlation between the sacred and profane aspects of the programme the images express the importance of the acts and material everyday realities. The earthly diners are the occasion to evoke the celestial feast and the music of the minstrels and troubadors extends into that which accompanies the mystical Lamb weddings”. In this context, the presence of the heavenly angels on the keystones is of particular importance.

Recently the iconographic programme of the upper part of the Gelmírez Palace has been referred to

De las insólitas representaciones de las ménsulas se han realizado diferentes interpretaciones. Para López Ferreiro ⁽²⁵⁾ serían muestra inequívoca de que el salón era el “refectorio arzobispal, en el que en ciertas solemnidades se celebraba el banquete de rito”, frecuente en Santiago cuando acudían los reyes y otros personajes. Lampérez ⁽²⁶⁾, por su parte, estima que “las ménsulas son la completa representación de una fiesta medioeval, a la que concurren Reyes y personajes de nota, bendición de la concurrencia y de las viandas, preparación del servicio,... comida... y divertimientos de música y de juglares después... los ángeles recuerdan al concurso los principios de fe y de caridad”. Quizá por esta interpretación como fiesta regia Sánchez Cantón ⁽²⁷⁾ “conjetura que se trate de la representación de un banquete nupcial de Alfonso IX de León” y doña Berenguela, lo que plantea ciertos problemas cronológicos y llevó a algunos a pensar en una celebración organizada con motivo de la peregrinación del rey Fernando III y Beatriz de Suabia.

Por su parte el profesor Moralejo ⁽²⁸⁾ hace de tan singulares ménsulas una interpretación muy diferente ya que piensa que “el tono secular del programa figurativo es... sólo aparente. A la presencia profana de comensales y juglares se añade la de otros músicos inspirados en los Ancianos apocalípticos del Pórtico, y es a un ángel a quien se confía la lectura edificante que acompaña la refección. Sendas inscripciones... introducen máximas morales... La clave del programa ha de encontrarse en la figura del clérigo que bendice las viandas... En sus palabras, confiadas a una cartela hoy borrada, no habría de faltar la referencia al “banquete celestial”, ... estableciendo así una correlación entre los planos sacro y profano en que se despliega el programa... las imágenes se presentan como expresión de la trascendencia de los actos y realidades materiales y cotidianas. Los convites terrenales son ocasión para evocar el ágape celeste, y la música de juglares y trovadores... se trasciende en la que acompaña las místicas bodas del Cordero”. En este contexto la presencia de los ángeles astróforos en las claves cobra especial relevancia.

Recientemente el programa iconográfico del salón superior del palacio de Gelmírez ha sido objeto de una

25.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia ...T.V. cit p 200-201.

26.- LAMPÉREZ & ROMEA, V.- art. cit. p. 29-30. Arquitectura cit. p 519-527.

27.- Quoted by FILGUEIRA VALVERDE, J.- Santiago de Compostela. Guía de sus monumentos e itinerarios. Santiago, 1950. p 85

28.- MORALEJO ÁLVAREZ, S.- Refectorio del Palacio Arzobispal. O Pórtico da Gloria e o seu Tempo. Catálogo da exposición. Santiago, 1988. p 51 and 182.

25.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia...T.V. cit. Pp. 200-201.

26.- LAMPÉREZ Y ROMEA, V.- Art. cit. Pp. 29-30. Arquitectura... cit. Pp. 519-527.

27.- Citado por FILGUEIRA VALVERDE, J.- Santiago de Compostela. Guía de sus monumentos e itinerarios. Santiago, 1950. P. 85.

28.- MORALEJO ÁLVAREZ, S.- Refectorio del Palacio Arzobispal. O Pórtico da Gloria e o seu Tempo. Catálogo da exposición. Santiago, 1988. Pp. 51 y 182, versiones gallega y española, respectivamente.

Das insólitas representacións das ménsulas realizáronse diferentes interpretacións. Para López Ferreiro ⁽²⁵⁾ serían mostra inequívoca de que o salón era o “refectorio arzobispal, en el que en ciertas solemnidades se celebraba el banquete de rito”, frecuente en Santiago a onde acudían os reis e outros personaxes. Lampérez ⁽²⁶⁾, pola súa parte, estima que “las ménsulas son la completa representación de una fiesta medieval, a la que concurren Reyes y personajes de nota, bendición de la concurrencia y de las viandas, preparación del servicio,... comida... e divertimientos de música y de juglares después...los ángeles recuerdan al concurso los principios de fe y de caridad”. Quizais por esta interpretación como festa rexia Sánchez Cantón ⁽²⁷⁾ “conjetura que se trate de la representación de un banquete nupcial de Alfonso IX de León” e dona Berenguela, o que ocasionaría certos problemas cronolóxicos e levou a algúns a pensar nunha celebración organizada con motivo da peregrinación do rei Fernando III e Beatriz de Suabia.

Pola súa parte o profesor Moralejo ⁽²⁸⁾ fai de tan singulares ménsulas unha interpretación moi diferente xa que pensa que “el tono secular del programa figurativo es ... solo aparente. A la presencia profana de comensales y juglares se añade la de otros músicos inspirados en los Ancianos apocalípticos del Pórtico, y es un ángel a quien se confía la lectura edificante que acompaña la refección. Sendas inscripciones... introducen máximas morales... La clave del programa ha de encontrarse en la figura del clérigo que bendice las viandas... En sus palabras, confiadas a una cartela hoy borrada, no habría de faltar la referencia al “banquete celestial”... estableciendo así una correlación entre los planos sacro y profano en que se despliega el programa... las imágenes se presentan como expresión de la trascendencia de los actos y realidades materiales y cotidianas. Los convites terrenales son ocasión para evocar el ágape celeste, y la música de juglares y trovadores... se trasciende en la que acompaña las místicas bodas del Cordero”. Neste contexto a presenza dos anxos astróforos nas claves cobra especial relevancia.

Recentemente o programa iconográfico do salón superior do pazo de Xelmírez foi obxecto dunha

OS PAZOS ARCEBISPAIS DE SANTIAGO NA
HISTORIA E A ARTE
Ramón Yzquierdo Perrín



25.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T.V. cit. Pp. 200-201.

26.- LAMPÉREZ e ROMEA, V.- Art. cit. Pp. 29-30. Arquitectura... cit. Pp. 519-527.

27.- Citado por FILGUEIRA VALVERDE, J.- Santiago de Compostela. Guía de sus monumentos e itinerarios. Santiago. 1950. P. 85.

28.- MORALEJO ÁLVAREZ, S.- Refectorio del Palacio Arzobispal. O Pórtico da Gloria e o seu Tempo. Catálogo da exposición. Santiago, 1988. Pp. 51 e 182, versións galega e española, respectivamente.

by Profesor Nuñez for whom "it forms part of a theoretical universe which becomes a reference point for the highest existing principles and also a theological/political content whose doctrine refers to what must be the correspondence of kings with the work of Christ on Earth: his Church" a doctrine reflected in "Partida II" of the wise king, a work written at the same time as the corbels and which is based on the Setenario, amongst other things. That is, the basic idea expressed in the columns of the episcopal hall in Compostela was that "kings must obey the laws of the Church, because Christian Society so demands" ⁽²⁹⁾.

The lighting of the room was produced by openings in all the walls except the southern one, as it coincides with that of the tower of the western facade of the cathedral. In the northern end of the room there are remains of 3 large rectangular windows and another round window over the Palace Arch, also greatly deteriorated. On the intrados of the embrasure of this window great overturned leaves have been crafted with numerous trepan points while other vegetable motifs are repeated throughout the room.

In the northern wall of the room and in the first two stretches of the western wall there are other windows which contain flowing arches allowing all the light to enter. These windows are divided into three rectangular holes inside (Fig. 25) which were four in the first eastern window, and on the outside (today service rooms of the archbishop's palace) ⁽³⁰⁾ had trefoil arches crafted in monolithic lintels which are supported by elegant pillars moulded frontally into delicate columns: in addition to the fingers shaping the arches, rose motifs with a prominent centre point have been carved. A similar decoration is to be found in the kitchen window and leads to, the outside facade of the chancel which no longer exists and was built by Master Mateo and his workshop in the central nave of Santiago Cathedral ⁽³¹⁾. The flowing arch, smooth on the inside, on the outside is richly decorated with

monografía por parte del profesor Nuñez, para quien dicho programa "es parte de un universo teórico que se convierte en referente de los principios más elevados del existir, como también de un contenido teológico-político cuyos datos doctrinales atienden a lo que habrá de ser la correspondencia de los reyes con la obra de Cristo en la tierra: su Iglesia", planteamientos que recoge la Partida II del rey sabio, obra contemporánea de estas ménsulas, que se apoyaba, entre otros tratados, en el Setenario. Es decir que la idea básica expuesta en los soportes del salón episcopal compostelano era que "los reyes están obligados a asumir las leyes de la Iglesia, puesto que así lo exige la sociedad cristiana" ⁽²⁹⁾.

La iluminación del salón se realizaba a través de vanos abiertos en todos sus muros, salvo en el sur por coincidir con el de la torre de la fachada occidental de la catedral. En el extremo norte del salón quedan restos de tres grandes ventanas rectangulares, más otra con arco de medio punto abierta sobre el Arco de Palacio y también muy alterada. En el intradós del abocinado derrame de ésta se han labrado grandes hojas radiales vueltas sobre sí y con numerosos puntos de trépano, otros motivos vegetales se repiten en la chambrana.

En el muro norte del salón y en los dos primeros tramos del oriental se abren otras tantas ventanas que cobijan arcos de descarga, lo que permite que abarquen la totalidad de su luz. Estas ventanas se dividen en tres huecos rectangulares por el interior (Fig. 25) que fueron cuatro en la primera del este, y hacia el exterior, -hoy dependencias del palacio arzobispal ⁽³⁰⁾-, tenían arcos trebolados labrados en dinteles monolíticos que se apoyaban en elegantes pilares moldurados en sus frentes como finísimas columnas; además de las baquetas que perfilaban los arcos en sus enjutas se labraron rosetas con botón central. Una decoración parecida se encuentra en la ventana de la cocina y remite, en último término, a las fachadas exteriores del desaparecido coro construido por el Maestro Mateo y su taller en la nave central de la catedral de Santiago ⁽³¹⁾. Por su parte el arco de descarga, liso hacia el salón, tenía hacia afuera una rica decoración vegetal al igual

29.- NUÑEZ RODRÍGUEZ, M. El Refectorio del Palacio de Gelmírez. El espejo moral de un espacio para yantar. Santiago, 1996.

30.- Perhaps these are the "recently damaged" windows which Murguía refers to.- cit. p 531.

31.-OTERO TÚÑEZ, R. & YZQUIERDO PERRÍN, R.- El coro del Maestro Mateo. La Coruña, 1990. YZQUIERDO PERRÍN, R.- El proyecto de reconstrucción del coro del Maestro Mateo. En torno a la escultura. Santiago, 1996. p 11-44.

29.- NUÑEZ RODRÍGUEZ, M.- El Refectorio del Palacio de Gelmírez. El espejo moral de un espacio para yantar. Santiago, 1996. Las citas textuales se encuentran en las Pp. 16-19.

30.- Quizá son estas las ventanas "maltratadas recientemente" a las que alude MURGUÍA, M.- Ob. cit. P.531 .

31.- Sobre este coro consúltese OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R.- El coro del Maestro Mateo. La Coruña, 1990. YZQUIERDO PERRÍN, R.- El proyecto de reconstrucción del coro del Maestro Mateo. En torno a la escultura. Santiago, 1996. Pp. 11-44.



monografía por parte do profesor Núñez, para quen o devandito programa “es parte de un universo teórico que se convierte en referente de los principios más elevados del existir, como también de un contenido teológico-político cuyos datos doctrinales atienden a lo que habrá de ser la correspondencia de los reyes con la obra de Cristo en la tierra: su Iglesia”, planteamientos que recoge la Partida II del rey sabio, obra contemporánea de estas ménsulas, que se apoyaba, entre otros tratados, en el Setenario. Es decir que la idea básica expuesta en los soportes del salón episcopal compostelano era expuesta en los soportes del salón episcopal compostelano era que “los reyes están obligados a asumir las leyes de la Iglesia, puesto que así lo exige la sociedad cristiana”⁽²⁹⁾.

A iluminación do salón realizábase a través de vans abertos en tódolos seus muros, salvo no sur por coincidir co da torre da fachada occidental da catedral. No extremo norte do salón quedan restos de tres grandes fiestras rectangulares, e outra con arco de medio punto aberta sobre o Arco de Palacio e tamén moi alterada. No intradorso da abucinada caída desta labráronse grandes follas radiais voltas sobre si e con numerosos puntos de trépano, outros motivos vexetais repítense na chambrana.

No muro norte do salón e nos dous primeiros tramos do muro oriental ábreanse outras tantas fiestras que acollen arcos de descarga, o que permite que abrangan a totalidade da súa luz. Estas fiestras divídense en tres ocos rectangulares polo interior, (Fig. 25) foron catro na primeira do leste, que cara ó exterior, -hoxe dependencias do actual pazo arcebispal⁽³⁰⁾, tiñan arcos en forma de trevo labrados en linteis monolíticos que se apoiaban en elegantes piares moldurados nas súas frontes como finísimas columnas; ademais das baquetas que perfilaban os arcos nas súas pendentés labráronse rosetas con botón central. Unha decoración parecida atópase na fiestra da cociña e remite, en último termo, ás fachadas exteriores do desaparecido coro construído polo Mestre Mateo e o seu obradoiro na nave central da catedral de Santiago⁽³¹⁾. Pola súa parte o arco de descarga, liso cara ó salón, tiña cara



Salón do Pazo de Xelmírez:
Fig. 25. Ventá norte. Fig. 26. Lintel no muro occidental.
(Arquivo Yzquierdo).

Salón del Palacio de Gelmírez:
Fig. 25. Ventana norte. Fig. 26. Dintel en el muro occidental.

Gelmírez Palace drawing room:
Fig. 25. North window. Fig. 26. West wall lintel.



29.- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.- El Refectorio del Palacio de Gelmírez. El espejo moral de un espacio para yantar. Santiago, 1996. As citas textuais están nas Pp. 16-19.

30.- Quizais son estas as ventás “maltratadas recentemente” ás que alude MURGUÍA, M. Ob. cit. P.531.

31.- Sobre este coro consúltense OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R.- El coro del Maestro Mateo. A Coruña, 1990.32.- Véxase unha fotografía destas ventás en MÁIZ ELEIZEGUI, L.- El apóstol Santiago y el arte jacobeo. Madrid, 1953. Lam. sen numeración entre as Pp. 262-263.33.- LAMPÉREZ e ROMEA, V.- Art. cit. Pp. 30-31

vegetable motifs as in the opening in the wall slopes opening up a circular window⁽³²⁾.

The greater length at its head meant that the western wall window had four openings instead of three, and most of the middle was lost, perhaps when a small anachronistic geminate window, with ogee arches, was installed on restoration. The mediaeval base preserved in this opening shows a rich decoration of trepan leaves and stunted profile making it unique in Galicia.

The mediaeval windows of the last two open stretches of the western wall are no more than high openings etched with crenel inwards, crowned by round arches and lacking any kind of decoration. The greater decorative richness of the northern half of the room seems to affect the openings and lighting. The two middle stretches do not have windows because of the renovations and restoration caused by the construction of episcopal palace service rooms.

On the western wall greater alterations have been necessary as a number of refinements have been added and a new facade has been built, the mediaeval facade remaining as an interior wall. There is an outstanding lintel immediately inside (Fig. 26) next to the second room decorated with splendid leaves in the Mateo style in the front and the lintel and not lacking fine pearled rosaries or trepanned points also used in the little brackets supporting them. Today this lintel crowns the way in to a little dark room inside the wall which could have been an "alacena" (small room). In stretches three and five, windows are cut into a semicircular arch and crenel inwards. They come out at the height of the corbel's cymas and finish a little under the vault.

In stretches four and six there are other doors. Towards the room they open in a smooth round arch; outwards, the first one (Fig. 27) has a toro shaped arch and profiled in semicircle with little radial leaves which goes down onto a column supported on each side by capitals with vegetable motifs of a "crochet"

que su chambrana; entre este arco y los huecos se aligera el muro abriendo un óculo⁽³²⁾.

La mayor longitud de la cabecera permitió que la ventana abierta en su muro oriental tuviera cuatro huecos en vez de tres, si bien se perdió la mayor parte de los centrales, colocándose, quizá cuando se restauró, una pequeña y anacrónica ventana geminada con arcos conopiales. El soporte medieval que se conserva en este vano, de difícil visión, muestra una rica decoración de hojas con trépano y recortado perfil que lo hacen único en Galicia.

Las ventanas medievales de los dos últimos tramos abiertas en el muro oriental no son más que unos altos huecos rasgados con derrame hacia el interior, coronados por arcos de medio punto, y carentes de todo motivo ornamental. Es decir que la mayor riqueza decorativa de la mitad norte del salón afecta también a sus vanos e iluminación. Los dos tramos intermedios carecen de ventanas por las reformas y restauraciones sufridas al construirse ciertas dependencias del palacio episcopal.

Por lo que respecta al muro occidental las alteraciones han sido mayores al adosársele una serie de estancias y ser necesario construir una nueva fachada, quedando la medieval como un peculiar muro interior. En el tramo inmediato a la cabecera destaca un magnífico dintel (Fig. 26), colocado junto a la segunda ménsula, decorado con espléndidas hojas de claro estilo mateano en su frente y dintel, en ellas no faltan los rosarios de finas perlas ni los puntos trepanados que también se emplean en las pequeñas mochetas que lo sostienen. Este dintel corona la entrada a una pequeña cámara ciega practicada en el espesor del muro que pudo haber sido una alacena. En los tramos tercero y quinto se rasgan sendas ventanas bajo arco semicircular y derrame hacia el interior. Arrancan a la altura de los cimacios de las ménsulas y rematan un poco más abajo del cierre de las bóvedas.

En los tramos cuarto y sexto se abren otras tantas puertas. Hacia el salón presentan un arco de medio punto liso; hacia afuera, la primera (Fig. 27), tiene un arco semicircular abocelado, perfilado

32.- See a photo of these windows in MÁIZ ELEIZEGUI, L.- El apóstol Santiago y el arte jacobeo. Madrid, 1953. Illustrations not numbered between.

32.- Véase una fotografía de estas ventanas en MÁIZ ELEIZEGUI, L.- El apóstol Santiago y el arte jacobeo. Madrid, 1953. Lam. sin numeración entre las Pp. 262-263.



a fóra unha rica decoración vexetal ó igual que a súa chambrana; entre este arco e os ocos alixeirase o valado abrindo un óculo⁽³²⁾.

A maior lonxitude da cabeceira permitiu que a fiestra aberta no seu muro oriental tivera catro ocos en vez de tres, se ben se perdeu a maior parte dos centrais, colocándose, quizais cando se restaurou, unha pequena e anocrónica fiestra xemorada con arcos conopiais. O soporte medieval que se conserva neste van mostra unha rica decoración de follas con trépano e recortado perfil que o fan único en Galicia.

As fiestras medievais dos dous últimos tramos abertas no muro oriental non son máis que uns altos ocos esgazados con caída cara ó interior, coroados por arcos de medio punto e carentes de todo motivo ornamental. É dicir que a maior riqueza decorativa da metade norte do salón parece afectar tamén ós seus vans e iluminación. Os dous tramos intermedios carecen de fiestras polas reformas e restauracións sufridas ó construírse certas dependencias do pazo episcopal.

Polo que respecta ó muro occidental as alteracións foron maiores ó xuntárselle unha serie de estancias e ser necesario construír unha nova fachada, quedando a medieval como un peculiar muro interior. No tramo inmediato á cabeceira destaca un magnífico lintel, (Fig. 26), colocado xunto á segunda ménsula, decorado con espléndidas follas de claro estilo mateán na súa fronte e lintel, nelas non faltan os rosarios de finas perlas nin os puntos trepanados que tamén se empregan nas pequenas mochetas que o sosteñen. Este lintel coroa a entrada a unha pequena cámara cega practicada no espesor do muro que puido ser unha despensa. Nos tramos terceiro e quinto ráchanse candansúas fiestras baixo arco semicircular e caída cara ó interior. Arrancan á altura dos cimacios das ménsulas e rematan un pouco máis abaixo do peche das bóvedas.

Nos tramos cuarto e sexto ábreanse outras tantas portas. Cara ó salón presentan un arco de medio punto liso; cara a fóra, a primeira (Fig. 27), ten un arco semicircular abocelado, perfilado por chambrana con follas radiais, que se apea nunha columna



Portas no muro occidental do salón do Pazo de Xelmírez: no seu cuarto tramo (Figs. 27 e 28), e no sexto (Fig. 29).
(Arquivo Yzquierdo).

Puertas en el muro occidental del salón del Palacio de Gelmírez: en su cuarto tramo (Figs. 27 y 28), y en el sexto (Fig. 29).

Doors in western wall of Gelmírez Palace: in the fourth stretch (Figs. 27 & 28), and in the sixth (Fig. 29).



32.- Véxase unha fotografía destas ventás en MÁIZ ELEIZEGUI, L.- El apóstol Santiago y el arte jacobeo. Madrid, 1953. Lam. sen numeración entre as Pp. 262-263.

type similar to those of the cathedral's mediaeval cloister: the cymas have vegetable decoration and once more reaffirm this formal and stylistic relation between the palace and the cloister. The smooth tympanum rests on corbels on which sedentary human figures are carved (Fig. 28) a style belonging to that of the Matean Masters of the hall corbels. The lintel of the other door, lacking archivolt is based on brackets with angels holding folded cartouches in front of them (Fig. 29) There is no lack of relationship with Mateo style formulas here. Today both doors give access to the part added before the lost mediaeval facade and with Lampérez⁽³³⁾ we can also ask where they led. For him "their existence makes the existence of another place essential on this side, although the general situation of the building and the windows which light the room do not allow that there might be another place... perhaps there was a continuous gallery on this side, or something similar to a balcony".

The spacious hall, richly iconographic and decorated contrasts with the narrow winding stairway. From the kitchen a narrow winding stairway gives access to a large refectory⁽³⁴⁾. At the bottom there is an interesting lintel with strange decoration (Fig. 30). A band with diminutive pearls outlines it and describes a kind of trefoil arch at the bottom with two circles higher up, which complete the decoration of this piece with rose and other vegetable motifs. This interesting lintel, unique in Galician mediaeval art, is supported by simple corbels and could be related to the Mudejar motifs used in the archivolts of the old facade of the Portico of Glory. The Islamic origin of the motif is obvious and others of the same origin were widespread in Galicia in the latter centuries of the Middle Ages⁽³⁵⁾. The "ajimezada" (coupled arched window) of the south wall of the kitchen (Fig. 31) already referred to, has small moulded arches cut in

por chambrana con hojitas radiales, que se apea en una columna acodillada a cada lado con capiteles vegetales de tipo "crochet" similares a algunos procedentes del claustro medieval de la catedral; los cimacios tienen ornamentación vegetal y reafirman, de nuevo, la relación formal y estilística entre el palacio y el claustro. El tímpano, liso, descansa sobre ménsulas en las que se labraron figuras humanas sedentes (Fig. 28) cuyo estilo corresponde al de los maestros mateanos de las ménsulas del salón. Por su parte el dintel de la otra puerta, carente de arquivolta, se apoya en mochetas con ángeles que sostienen cartelas cruzadas ante su cuerpo (Fig. 29). La vinculación a fórmulas mateanas tampoco falta en estas piezas. Hoy ambas puertas dan acceso a la parte añadida ante la fachada medieval y con Lampérez⁽³³⁾ cabe preguntarse a dónde conducían. Para él "su existencia hace indispensable la de otro local en este lado... [aunque] la disposición general del edificio y las ventanas que dieron luz al salón desmienten la posibilidad de ese otro local... [quizá] lo que habría de ese lado era una galería corrida", o algo similar a una logia.

Frente a la amplia espacialidad del salón, su riqueza iconográfica y magnífica decoración contrasta la angosta y empinada escalera que, desde la cocina y otras estancias, permite acceder al gran refectorio⁽³⁴⁾. Al comienzo de ella se encuentra un interesante dintel con una curiosa decoración (Fig. 30). Una cinta con diminutas perlas lo perfila, dibuja una especie de arco trebolado en su mitad inferior y dos círculos más arriba, completan su ornamentación unas rosetas y otros motivos vegetales. Tan singular dintel, único en el arte medieval gallego, se apea en sencillas ménsulas y cabe relacionarlo con los motivos de ascendencia mudéjar utilizados en las arquivoltas de la desaparecida portada del Pórtico de la Gloria. El origen islámico del motivo es manifiesto, y otros de igual procedencia alcanzaron cierta difusión en la Galicia de los últimos siglos medievales⁽³⁵⁾. La ajimezada ventana del muro sur de la cocina (Fig. 31), antes aludida, presenta sus pequeños y moldurados arcos de medio punto recorta-

33.- LAMPÉREZ & ROMEA, V.- Art. cit. p. 30-31.

34.- Según LAMPÉREZ & ROMEA, V.- Arquitectura ... cit. p. 372. "In Gothic and Castilian mudéjar architecture stairways were not monumental: they were narrow and insignificant in part of the walls. As an example he quotes the Palace in Compostela."

35.- See YZQUIERDO PERRÍN, R.- La decoración de estrellas de ocho puntas en el arte medieval gallego. T.M.A.H.D., T. IV. Tui, 1986. p. 173 and ss. Rasgos islámicos en el arte compostelano. Santiago-Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio. Santiago, 1997. p. 435.

33.- LAMPÉREZ Y ROMEA, V.- Art. cit. Pp. 30-31.

34.- Según LAMPÉREZ Y ROMEA, V.- Arquitectura... cit. P. 372 "En las arquitecturas góticas y mudéjares castellanas las escaleras no tuvieron ningún carácter monumental: eran estrechas, insignificantes... las más metidas en los muros", como ejemplo cita, precisamente, esta del palacio compostelano.

35.- Sobre tales motivos véase YZQUIERDO PERRÍN, R.- La decoración de estrellas de ocho puntas en el arte medieval gallego. T.M.A.H.D., T. IV. Tui, 1986. Pp. 137 y ss. Rasgos islámicos en el arte compostelano. Santiago-Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio. Santiago, 1997. P. 435.



acodillada a cada lado, con capiteis vexetais de tipo “crochet” similares a algúns procedentes do claustro medieval da catedral; os cimacios teñen ornamentación vexetal e reafirman, de novo, a relación formal e estilística entre o pazo e o claustro. O tímpano, liso, descansa sobre ménsulas nas que se labraron figuras humanas sedentes, (Fig. 28). O seu estilo corresponde ó dos mestres mateáns das ménsulas do salón. Pola súa parte o lintel da outra porta, carente de arquivolta, apoiase en mochetas con anxos que sosteñen cartelas cruzadas ante o seu corpo (Fig. 29). A vinculación a fórmulas mateáns tampouco falta nestas pezas. Hoxe ámbalas dúas portas dan acceso á parte engadida ante a fachada medieval e con Lampérez⁽³³⁾ cabe preguntarse a onde conducían. Para el “su existencia hace indispensable la de otro local en este lado...(aunque) la disposición general del edificio y las ventanas que dieron luz al salón desmienten la posibilidad de ese otro local... (quizá) lo que habría de ese lado era una galería corrida”, ou algo similar a unha loxa.

Fronte á ampla especialidade do salón, a súa riqueza iconográfica e magnífica decoración contrasta coa angosta e empinada escaleira que, desde a cociña unha estreita e empinada escaleira dá tamén acceso a este gran refectorio⁽³⁴⁾. Ó comezo dela atópase un interesante lintel cunha curiosa decoración (Fig. 30). Unha cinta con diminutas perlas perfílao, debuxa unha especie de arco con forma de trevo na súa metade inferior e dous círculos máis arriba, completan a ornamentación desta peza unhas rosetas e outros motivos vexetais. Tan singular lintel, único na arte medieval galega, apéase en sinxelas ménsulas e cabe relacionalo cos motivos de ascendencia mudéjar utilizados nas arquivoltas da desaparecida portada do Pórtico da Gloria. A orixe islámica do motivo é manifesto e outros de igual procedencia alcanzaron certa difusión na Galicia dos últimos séculos medievais⁽³⁵⁾. A fiestra con mainel do muro sur da cociña (Fig. 31), antes aludida, presenta os seus pequenos e moldurados arcos de medio punto recortados nun alongado perpiaño e con rosetas



Pazo de Xelmírez:
Fig. 30. Lintel na escaleira da cociña ó salón. Fig. 31. Ventá da cociña. Fig. 32. Corredor trala fachada á Praza do Obradoiro (Arquivo Yzquierdo).

Palacio de Gelmírez:
Fig. 30. Dintel en la escalera de la cocina al salón. Fig. 31. Ventana de la cocina. Fig. 32. Pasillo tras la fachada a la Plaza del Obradoiro.

Gelmírez Palace:
Fig. 30. Lintel on drawing room kitchen stairway. Fig. 31. Kitchen window. Fig. 32. Passage behind the facade of Obradoiro square.



33.- LAMPÉREZ e ROMEA, V.- Art. cit. Pp. 30-31

34.- Segundo LAMPÉREZ e ROMEA, V.- Arquitectura... cit. P. 372 “En las arquitecturas góticas y mudéjares castellanas las escaleras no tuvieron ningún carácter monumental: eran estrechas e insignificantes... las más metidas en los muros”, como exemplo cita, precisamente, esta do pazo compostelán.

35.- Sobre estes motivos véxase YZQUIERDO PERRÍN, R.- La decoración de estrellas de ocho puntas en el arte medieval gallego. TAMHD, T. IV Tui, 1986. Pp. 137 e ss. Rasgos islámicos en le arte compostelano. Santiago-Al-Andadus. Diálogos artísticos para un milenio. Santiago. 1997. P. 435.

tapering dressed stone with rose shaped forms⁽³⁶⁾; on top of the stone there are a number of semicircular arches. The relation between this piece and others from the old stone choir in Santiago cathedral has already been noted⁽³⁷⁾.

The western facade of this body of the former episcopal palace of Santiago was in line with that of the cathedral, as we have mentioned, and remains inside the present buildings, (Fig. 32) which have undergone a number of additions and modifications, the development of which is difficult to define. The origin may be in the need to raise buttresses to resist the thrust of the dining room vaults and in the work done to repair the damage caused by the uprisings of the XV century. When Canon Vega y Verdugo did his famous drawing of the principal cathedral facade in the middle of XVII century⁽³⁸⁾, that of the episcopal palace (Fig. 36) was practically as now, as since then it has only undergone minor modifications.

III. The archbishop's palace in the XIV and XV centuries

In the first third of the XIV century the social situation in Santiago became considerably complicated, as we can see from the problems faced by the Archbishop Don Berenguel de Landoria who "ordered a strong tower to be built at the front of the bishop's palace to defend the palace and the church, that would be practical and habitable, at the same time as being beautiful, strong and of value"⁽³⁹⁾. Perhaps it is this difficult to place the tower that some later commentaries refer to the bishop as having lived in, above all at especially critical

36.- Similar pieces have been reused in other Palace walls and can be seen in the present offices of the diocesi.

37.- OTERO TÚÑEZ, R. EYZQUIERDO PERRÍN, R.- Ob. cit p 178 and 180, fig. 240.

38.- This work began in the times of Archbishop Don Alonso de Fonseca. See LÓPEZ & LÓPEZ, R. Santiago de Compostela. Guía del peregrino y del turista. Santiago, (s.a), 5th edit p 65

39.- Hechos de Don Berenguel de landoria, Arzobispo de Santiago.

Introd.edit. crit and transl. DÍAZ & DÍAZ, M.C. & OTROS. Santiago, 1983 p 161. LÓPEZ FERREIRO, A.- also refers to Historia... cit.T.VI. Santiago, 1903 p 62.

dos en un alargado sillar y con rosetas en sus enjutas⁽³⁶⁾; por la parte superior de la piedra corre un festón de arcos semicirculares. La relación de esta pieza con otras de las fachadas del desaparecido coro pétreo de la catedral de Santiago ha sido señalada⁽³⁷⁾.

La fachada occidental de este cuerpo del antiguo palacio episcopal de Santiago estaba alineada con la de la catedral, como se ha dicho, y ha quedado en el interior de los actuales edificios (Fig. 32) tras una larga serie de adiciones y modificaciones cuyo desarrollo es difícil de precisar. Su origen puede estar en la necesidad de levantar unos contrafuertes que aguantaran los empujes de las bóvedas del refectorio, así como en las obras de reparación de los destrozos causados durante las revueltas del siglo XV. Cuando el canónigo Vega y Verdugo realizó su conocido dibujo de la fachada principal catedralicia, a mediados del siglo XVII⁽³⁸⁾, la del palacio episcopal (Fig. 36) era, prácticamente, como la actual, ya que desde entonces sufrió pequeñas modificaciones.

III. El palacio arzobispal en los siglos XIV y XV

En el primer tercio del siglo XIV la situación social de Santiago se complicó considerablemente, y prueba de ello son los problemas que tuvo que afrontar el arzobispo don Berenguel de Landoria, quien "mandó construir una torre fuerte en el frente del palacio arzobispal para defensa de dicho palacio y de la iglesia, que fuera práctica y adecuada para vivir en ella, y a la vez de gran belleza, fortaleza y valor"⁽³⁹⁾. A esta torre, de ambigua localización aunque pudo alzarse al norte del Arco de Palacio, quizá se refieran algunas noticias posteriores en las que se afirma que en ella

36.- Piezas similares han sido reutilizadas en algún otro muro del palacio y se ven en la parte correspondiente a las actuales oficinas diocesanas.

37.- OTERO TÚÑEZ, R. EYZQUIERDO PERRÍN, R.- Ob. cit. Pp. 178 y 180, fig. 240.

38.- Para algunos tales refuerzos comenzaron en tiempos del arzobispo don Alonso de Fonseca, que mandó construir los primeros contrafuertes. Véase, entre otros, LÓPEZ Y LÓPEZ, R.- Santiago de Compostela. Guía del peregrino y del turista. Santiago, (s.a), 5ª edición. P. 65.

39.- Hechos de Don Berenguel de Landoria, Arzobispo de Santiago. Introducción, edición crítica y traducción. DÍAZ Y DÍAZ, M.C. Y OTROS. Santiago, 1983. P. 161. A la construcción de esta torre alude también LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... cit. T.VI. Santiago, 1903. P. 62.

nas súas pechinas ⁽³⁶⁾; pola parte superior da pedra corre un festón de arquiños semicirculares. A relación desta peza con outras das fachadas do desaparecido coro pétreo da catedral de Santiago foi xa sinalada ⁽³⁷⁾.

A fachada occidental deste corpo do antigo pazo episcopal de Santiago estaba aliñada coa da catedral, como se dixo, e quedou no interior dos actuais edificios (Fig. 32) tras unha longa serie de adicións e modificacións cun comezo que é difícil de precisar. A súa orixe pode estar na necesidade de levantar uns contrafortes que soportaran os empuxes das bóvedas do refectorio, así como nas obras de reparación dos destrozos causados durante as revoltas do século XV. Cando o coengo Vega y Verdugo realizou o seu coñecido debuxo da fachada principal catedralicia, a mediados do século XVII ⁽³⁸⁾, a do pazo episcopal (Fig. 36) era practicamente como a actual, posto que desde entón sufriu pequenas modificacións.

OS PAZOS ARCEBISPAIS DE SANTIAGO NA
HISTORIA E A ARTE
Ramón Yzquierdo Perrín



III. O pazo arcebispal nos séculos XIV e XV

No primeiro tercio do século XIV a situación social de Santiago complicouse considerablemente e boa proba diso son os problemas que tivo que afrontar-lo arcebispo don Berenguel de Landoria, quen “mandó construír una torre fuerte en el frente del palacio arzobispal para defensa de dicho palacio y de la iglesia, que fuera práctica y adecuada para vivir en ella, y a la vez de gran belleza, fortaleza y valor” ⁽³⁹⁾. A esta torre, de ambigua localización aínda que puido alzarse ó norte do Arco do pazo, quizais se refiran algunhas noticias posteriores nas que se afirma que nela vivía

36.- Pezas similares foron reutilizadas nalgún que outro muro do pazo e vense na parte correspondente ás actuais oficinas diocesanas.

37.- OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R.- Ob. cit. Pp. 178 e 180, fig. 240.

38.- Para algúns estes reforzos comezaron en tempos do arcebispo don Alonso de Fonseca, que mandou construír-los primeiros contrafortes. Véxase, entre outros, LÓPEZ e LÓPEZ, R.- Santiago de Compostela. Guía del peregrino y del turista. Santiago, (s.a.), 5ª edición. P. 65.

39.- Hechos de don Berenguel de Landoira, Arzobispo de Santiago. Introducción, edición crítica e traducción. DÍAZ e DÍAZ, M.C. e outros. Santiago, 1983. P. 161. Á construción desta torre alude tamén LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia de..., cit. T.VI. Santiago, 1903. P. 62.

times. However, it may have been built to the north of the Palace Arch.

Towards the middle and end of the XIV century in the episcopacy of Don Gómez Manrique and his nephew Don Juan García Manrique, the works to the archbishop's palace continued in the area parallel to the cathedral walls towards the east. Its rooms (Fig. 33), are organised by a double nave with quadrangular pillars supporting generally concave lancet arches with groins. Wooden ceilings must have rested on them despite this area being called "the vaults" in the early years of the XVII century. This leads us to believe in the presence of "canecillos" in the northern wall of the room nearest the kitchen, joined by a round shouldered arch and slightly pentagonal door, on corbels with carefully shaped human heads. The rooms' arches make exterior buttresses necessary (Fig. 35). Between two of these there is an access door onto the narrow yard between the palace and the cathedral. On the arch keystone sits the Manriques' coat of arms, an emblem repeated with its recently renovated gothic enlargement on the pillar of a room which is now the way into the diocesan administration offices⁽⁴⁰⁾.

In the intrados of some arches the family coat of arms is crafted, which being the same for both archbishops, makes it difficult to attribute it to one or the other, although for Cardenal Hoyo⁽⁴¹⁾ these are of Don Juan García Manrique: who "made in the archbishops' palaces what were called the vaults" where we see two cauldrons for arms which are "the insignia of the Manriques. He was archbishop in the years of Our Lord 1390-1394". According to López Ferreiro⁽⁴²⁾ "on the (coats of arms) on the ground floor one can see greater care than has been taken in the others.

vivía el arzobispo, sobre todo en momentos especialmente críticos.

Hacia los mediados y años finales del mismo siglo XIV, en el episcopado de don Gómez Manrique y de su sobrino, don Juan García Manrique, prosiguieron las obras en el palacio arzobispal paralelas a los muros catedralicios, hacia el este. Sus salas (Fig. 33) presentan doble nave separada por sobrios pilares cuadrangulares en los que cargan arcos apuntados con aristas generalmente concavas. En ellos debieron de apoyarse techumbres de madera, a pesar de que en los primeros años del XVII se llame a esta zona "las bóvedas". Así anima a pensarlo, además, la presencia de algunos canecillos en el muro norte de la sala más próxima a la cocina, con la que se comunica a través de una sencilla puerta con arco de medio punto y dintel, ligeramente pentagonal, sobre ménsulas con cabezas humanas de cuidada labra. Por su parte los arcos que articulan las salas hacen necesarios los contrafuertes exteriores (Fig. 35). Entre dos de éstos se abre una puerta de acceso desde el estrecho patio que queda entre el palacio y la catedral, en la clave de su arco campea el escudo de los Manrique, emblema que se repite en un pilar de la sala que, actualmente, sirve de entrada a las dependencias administrativas de la diócesis, en parte ubicadas en esta ampliación gótica, que ha sido restaurada recientemente⁽⁴⁰⁾.

Al tener el mismo escudo ambos arzobispos es difícil la atribución de la obra a uno de ellos, aunque para el cardenal Hoyo⁽⁴¹⁾ se deben a don Juan García Manrique, quien: "Hiço en los palacios arzobispaes las que se llamaban las bóvedas adonde se ve en dos calderas por armas, que son insignias de los Manriques. Era... arzobispo el año del nacimiento de Nuestro Señor de treçientos y noventa y de treçientos y noventa y quatro". Según López Ferreiro⁽⁴²⁾ "en los [escudos] de la planta baja se observa mayor esmero y corrección que en los otros. De aquí pudiera inferirse que esta parte se hizo en tiempo del Arzobispo D. Gómez", lo

40.- This renovation made by the architects Rafael Baltar, José Antonio Bartolomé Argüelles and Carlos Almuña recalls a tomb which in addition to the coat of arms of Archbishop Rouco reads: ANTONIUS MARIA ROUCO VARELA ARCHIEPISCOPUS HAS AEDES RESTITUIT ANNO DOMINI MDCCCCLXXXX". Cebrián wrote that this room was discovered "when in 1988/89 work was carried out to install these offices"

41.- HOYO, J. DEL - Memorias del Arzobispo de Santiago. Transcription of 1607 manuscript and edition RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. & VARELA ÁCOME, B. Santiago, (s.a.) p 22-23.

42.- LÓPEZ FERREIRO, A. Historia... T.VI cit. p. 266 and note 2 the same p.

40.- Recuerda esta restauración, realizada según el proyecto de los arquitectos Rafael Baltar, José Antonio Bartolomé Argüelles y Carlos Almuña, una lápida que, además del escudo del arzobispo Rouco, dice: "ANTONIUS MARIA ROUCO VARELA ARCHIEPISCOPUS HAS AEDES RESTITUIT ANNO DOMINI MDCCCCLXXXX". Cebrián escribió que el descubrimiento de este salón se produjo "al realizarse en 1988 y 89 las obras para acomodar dignamente dichas oficinas". CEBRIÁN FRANCO, JJ.- Obispos de Iria y arzobispos de Santiago de Compostela. Santiago, 1997. P. 117.

41.- HOYO, J. DEL.- Memorias del Arzobispado de Santiago. Transcripción del manuscrito de 1607 y edición de RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. Y VARELA JÁCOME, B. Santiago, (s.a.). Pp. 22-23.

42.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T.VI cit. P. 266 y nota 2 de la misma p.



o arcebispo, sobre todo en momentos especialmente críticos.

Cara a mediados e anos finais do século XIV , no episcopado de don Gómez Manrique e do seu sobriño don Juan García Manrique, proseguiron as obras no pazo arcebispal paralelas ós muros catedralicios, cara ó este da cociña antes mencionada. As súas salas (Fig. 33) dobre nave separada por sobrios piares cuadrangulares nos que cargan arcos apuntados con arestas xeralmente cóncavas. Neles deberon apoiarse teitumes de madeira, a pesar de que nos primeiros anos do XVII se lle chame a esta zona “as bóvedas”. Así anima a pensalo, ademais, a presenza dalgúns canzorros no muro norte da sala máis próxima á cociña, coa que se comunica a través dunha sinxela porta con arco de medio punto e lintel, lixeiramente pentagonal, sobre ménsulas con cabezas humanas de coitada labra. Pola súa parte os arcos que articulan as salas fan necesarios os contrafortes exteriores (Fig. 35). Entre dous destes ábrese unha porta de acceso desde o estreito patio que queda entre o pazo e a catedral, na clave do seu arco campea o escudo dos Manrique, emblema que se repite nun piar da sala que, actualmente, serve de entrada ás dependencias administrativas da diócese, en parte situadas nesta ampliación gótica, que foi restaurada recentemente ⁽⁴⁰⁾.

Ó te-lo mesmo escudo ámbolos dous arcebispos é difícil a atribución da obra a un deles, aínda que para o cardenal Hoyo ⁽⁴¹⁾ débense a don Juan García Manrique, quen: “Hiço en los palacios arçobispales las que se llamaban las bób(v) edas adonde se ve en dos calderas por armas, que son insignias de los Manriques. Era... arçobispo el año del naçimiento de Nuestro Señor de treçientos y noventa y de treçientos y noventa y quatro”. Segundo López Ferreiro ⁽⁴²⁾ “en los (escudos) de la planta baja se observa mayor esmero y corrección que en los otros. De aquí pudiera inferirse que



Pazo Arcebispal:
Fig. 33. Sala dos Manrique. Fig. 34. Curiosa disposición no muro sur do Pazo de Xelmírez. Fig. 35. Contrafortes na ampliación dos Manrique.
(Arquivo Yzquierdo).

Palacio Arzobispal:
Fig. 33. Sala de los Manrique. Fig. 34. Curiosa disposición en el muro sur del Palacio de Gelmírez. Fig. 35. Contrafuertes en la ampliación de los Manrique.

Archbishop's Palace:
Fig. 33. Manrique room. Fig. 34. Strange layout of south wall of Gelmírez Palace. Fig. 35. Reinforcement in the Manrique extension.



40.- Recorda esta restauración, realizada segundo o proxecto dos arquitectos Rafael Baltar, José Antonio Bartolomé Argüelles e Carlos Almuiña, unha lápida que, ademais do escudo do arcebispo Rouco, di: “ANTONIUS MARIA ROUCO ARCHIEPISCOPUS HAS AEDES RESTITUIT ANNO DOMINI MDCCCCLXXXX”. Cebrían escribiu que o descubrimento deste salón produciuse “al realizarse en 1988 y 89 las obras para acomodar dignamente dichas oficinas”. CEBRÍAN FRANCO, JJ.- Obispos de Iria e arzobispos de Santiago de Compostela. Santiago, 1997. P. 117.

41.- HOYO, J. DEL.- Memorias del Arzobispado de Santiago. Transcripción do manuscrito de 1607 e edición de RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. e VARELA JÁCOME, B. Santiago, (s.a.) Pp. 22-23.

42.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia de... TVI cit. P.266 e nota 2 desta p.

Thus it can be inferred that this was made at the time of Archbishop D. Gómez”, which would bring its dating forward to the middle of the XIV century.

Don Juan García Manrique's successor, Don Lope de Mendoza carried out important works to the cathedral and archbishop's palace. Alongside the northern wall of the former he constructed a splendid funeral chapel⁽⁴³⁾. Unfortunately this was demolished in the XVIII century to construct a Communion Chapel in its place “in a part of the palace courtyard”⁽⁴⁴⁾. In documents of 1445, the year of the death of Don Lope, they mention the “old palaces” and a little later in 1456 when Don Rodrigo de Luna was archbishop they mention other new ones which as they had not long been there, must have been started at the time of Don Lope⁽⁴⁵⁾. In declarations of Gomez de Goyanes in the lawsuit between archbishops Fonseca and Tobera there is exact information about the palaces “which archbishop Don Lope gave when questioned about San Francisco, where now there is the orange orchard and the garden. They say there were four bricked rooms and a number of chambers... that he saw a good chamber next to the Old Santiago Hospital, and its corridors with woodwork from very good olive trees formed... and a good welling near the old Hospital with a passage an orange courtyard and below the courtyard -with its tiles- there was a very tall large tower, but not quite as big, but almost, as the tower in the square, in very well worked stone, with its garland on top which this witness saw being cut and put on some stakes, and old wine skins which were lit so they would burn, on the orders of the representatives of Santiago... In the tower the aforementioned Patriarch lived and Doña Catalina de Fonseca, his mother, when she was in this city”⁽⁴⁶⁾.

43.- HOYO, J. DEL.- Ob and edi. cit. p 99-101.

44.- HOYO, J. DE.- Ob and edi. cit. p 23 and 99.

45.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T.VII. Santiago, 1904. p 111.

46.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. Ob. cit. T.I. Santiago, 1984. p 46. None of the mentioned tiles are known but we can imagine them to be similar to those used by Don Lope in the Rocha Branca in Padrón, made in Manises (Valencia) at the beginning of the XV century. They can be seen in the Museum of Pontevedra and in Santiago cathedral.

que adelantaría su datación a los años cincuenta del siglo XIV.

El sucesor de don Juan García Manrique, don Lope de Mendoza, llevó a cabo importantes obras en la catedral y en el palacio arzobispal. Adosada al muro norte de la primera construyó una espléndida capilla funeraria⁽⁴³⁾, desgraciadamente derribada en el siglo XVIII para construir en su lugar la de la Comunión, “en un pedaço del patio del palacio”⁽⁴⁴⁾. En actas de 1445, año de su fallecimiento, se mencionan los “paaços vellos”, y poco después, en 1456, siendo ya arzobispo don Rodrigo de Luna, se citan otros nuevos que por el poco tiempo que llevaba en la sede debían de haberse iniciado en tiempos de don Lope⁽⁴⁵⁾. En la declaración del clérigo Gómez de Goyanes en el pleito sucesorio entre los arzobispos Fonseca y Tabera se contienen precisas informaciones sobre los palacios “que hizo el arçobispo don Lope, questaban azia San Francisco, donde aora está la huerta de los naranjos y jardín. Los quales dize que heran quatro quartos de aposento ladrillados y que tenían ciertos edefiços de aposientos... que vido un buen aposento junto al Hospital Viejo de Santiago, e sus corredores azia el patio de naranjos labrados de madera de olibel muy bueno, y abaxo el patio... con sus azulexos, e que hazia la parte... [del] jardín, dize el testigo que bido una torre muy alta e grande, pero que no hera de grano tan grande como la de la torre de la plaza, pero que casi tamaña y de canto labrado muy gentil, con su guinalda por ençima e queste testigo la bio cortar... por vaxo e la vido poner sobre estacas, e poner unos odres viejos, e ponelles fuego para que ardiesen, e la vido derrocar por el pie e caer, por mandado de los deputados de la dicha çiudad de Santiago... En la qual torre se aposentaba e vivía el dicho Patriarca e doña Catalina de Fonseca, su madre, hestando en esta dicha çiudad”⁽⁴⁶⁾.

A esta torre se refieren otros testigos del aludido pleito entre los arzobispos Tabera y Fonseca, por ejemplo Fray Bartolomé, quien sugiere que su construcción pudo ser un poco posterior a la ampliación realizada por don Lope de Mendoza, al atribuírsela a don

43.- HOYO, J. DEL.- Ob. y edic. cits. Pp. 99-101.

44.- HOYO, J. DEL.- Ob. y edic. cits. Pp. 23 y 99.

45.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T.VII. Santiago, 1904. P. 111.

46.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. cit. T. I. Santiago, 1984. P. 46. De los azulejos que menciona el declarante no se conoce ninguno, sin embargo cabe imaginar que fueran similares a los que el mismo don Lope utilizó en el castillo de la Rocha Branca (Padrón), elaborados en Manises (Valencia) a comienzos del siglo XV. Pueden verse algunos en el Museo de Pontevedra y en el de la Catedral de Santiago.

esta parte se hizo en tiempo del Arzobispo D. Gómez”, o que adiantaría a súa datación ós anos cincuenta do século XIV.

O sucesor de don Juan García Manrique, don Lope de Mendoza, levou a cabo importantes obras na catedral e no pazo arcebispal. Arrimada ó muro norte da primeira construíu unha espléndida capela funeraria⁽⁴³⁾, desgraciadamente derrubada no século XVIII para construír no seu lugar a da Comuñón, “en un pedaço del patio del palacio”⁽⁴⁴⁾. En actas de 1445, ano do falecemento de don Lope, mencionanse os “paaços vellos” e pouco despois, en 1456, sendo xa arcebispo don Rodrigo de Luna cítanse outros novos que polo pouco tempo que levaba na sé debían de iniciarse en tempos de don Lope.⁽⁴⁵⁾ Na declaración do crego Gómez de Goyanes no preito sucesorio entre os arcebispos Fonseca e Tabera contéñense precisas informacións sobre os pazos “que hizo el arçobispo don Lope, quedaban azia San Françisco, donde aora está la huerta de los naranjos y jardín. Los quales dize que heran quatro quartos de aposento ladrillados y que tenían çiertos edeficios de aposientos... que vido un buen aposento junto al Hospital Viejo de Santiago, e sus corredores azia el patio de naranjos labrados de madera de olivel muy bueno, y abaxo el patio... con sus azulexos, e que hazia la parte... (del) jardín, dize el testigo que bido una torre muy alta e grande, pero que no hera de grano tan grande como la de la torre de la plaza, pero que casi tamaña y de canto labrado muy gentil, con su guinalda por ençima e queste testigo la bio cortar... por vaxo e la vido poner sobre estacas, e poner unos odres viejos, e ponelles fuego para que ardiesen, e la vido derrocar por el pie e caer, por mandado de los deputados de la dicha çiudad de Santiago... En la qual torre se aposentaba e vivía el dicho Patriarca e doña Catalina de Fonseca, su madre, hestando en esta dicha çiudad”⁽⁴⁶⁾.

A esta torre se refiren outras testemuñas do aludido preito entre os arcebispos Tabera e Fonseca, por exemplo Frei Bartolomé, quen suxire que a súa construción puido ser un pouco posterior á ampliación

OS PAZOS ARCEBISPALS DE SANTIAGO NA
HISTORIA E A ARTE
Ramón Yzquierdo Perrín



43.- HOYO, J. DEL.- Ob. e edic. cits. Pp. 99-101.

44.- HOYO, J. DEL.- Ob. e edic. cits. Pp. 23 e 99.

45.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia de... T.VII. Santiago. 1904. P. 111.

46.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. cit. T.I. Santiago, 1984. P. 46. Dos azulexos que menciona o declarante non se coñece ningún, sen embargo cabe imaxinar que foran similares ós que o propio don Lope utilizou no castelo da Rocha Branca (Padrón), elaborados en Manises (Valencia) a comezos do século XV. Poden verse algúns no Museo de Pontevedra e no da Catedral de Santiago.

This tower is referred to by other witnesses of the lawsuit between Tabera and Fonseca, for example Fray Bartolomé who suggests that its construction could be later than the enlargement made by Don Lope de Mendoza, attributing it to Don Rodrigo de Luna, chosen for the seat of Santiago in 1449 and to who, advised by events, it befell to build it. He says that “he saw a new tower which was in the archbishop’s palace in San Martín made by archbishop Don Rodrigo de Luna and who saw it knocked down later and now says he sees the archbishops palaces close together, renovated and positioned by the present archbishop of Toledo, when he was archbishop of Santiago”⁽⁴⁷⁾. Juan Prateiro says the same when he says “by order of the confraternity and town which has been raised in this Kingdom of Galicia when Don Alonso de Fonseca was archbishop, the old palaces being very rich and good well appointed with a good secure tower called The new tower were dismantled”, and on testifying were found rebuilt⁽⁴⁸⁾.

Canon Santiago Pedro Gómez confirms the above and gives information about the archbishop’s palace which “was one of the greatest houses of all Galicia, complete with tiles, it had four rooms, with an orange orchard below and between the orange trees, its rows of very well-laid tiles and the floor of the four nicely crafted tiled rooms, and its corridors on top of the tiles and the walls painted and above them dwelling rooms and chimneys leading towards the Old Hospital of Santiago, now a college, there was a dwelling where there are the windows,... it was high with its passages and rooms and chimneys and painted wood which crowned the ceiling and also the floor beams painted below and under there was the stable and horses quarters”.

And towards the new Royal Hospital there was another similar dwelling (there was a balcony opening to the Trinity gate) wooden and tiled and on its stone posts and long stone pillars towards San Francisco there was a tower called the new tower built by Archbishop Don Rodrigo and made of stone with its

Rodrigo de Luna, elegido para la sede de Santiago en 1449 y a quien los acontecimientos que le tocó vivir pudieron aconsejarle su edificación. Dice que “bio una torre nueva que hestava en los palacios arçobispales, azia San Martín, que dezían que hiziera el arçobispo don Rodrigo [de Luna], e que... la bio derrocada después... y agora dize que a bisto e be los Palaçios arçobispales... bien adereçados, que dizen que los fizo corregir e adereçar el arçobispo que agora es de Toledo, siendo arçobispo de Santiago”⁽⁴⁷⁾. En lo mismo insiste Juan Prateiro al decir que “por una hermandad e ayuntamiento de gente que se levantó en este Reino de Galicia... siendo arçobispo... don Alonso de Fonseca,... [se derrocaron] los palacios biejos arçobispales... que heran muy ricos e buenos e que tenían muy buenos aposientos e una torre de calicanto que se llamaba la torre nueva” y que cuando testifica se encontraban ya reconstruidos⁽⁴⁸⁾.

Por su parte el canónigo de Santiago Pedro Gómez confirma lo dicho y proporciona algunos otros datos sobre el palacio arzobispal, que “hera una de las mayores casas de todo el Reino de Galizia de aposientos y cosas, con sus azulejos toda ella... tenía quatro quartos con una huerta de naranjos en baxo, en el patio, y entre los naranjos con sus carreras de azulejos muy bien puestos, y el suelo de los dichos quatro quartos todos labrados... de azulejos, y con sus corredores por ençima de los dichos azulejos, e pintadas las paredes, e sobre los dichos corredores abía aposientos de salas y camaras y chamineas, de manera que azia a la parte del Hospital Viejo de Santiago, que agora es collegio, abía un aposentamiento, donde agora estan las bentanas señaladas,... hera alto, con sus corredores, con sus salas y chamineas y camaras con su madera alta pintada, que hera la cobertura, y también los pontones del suelo debajo pintados, y debajo del dicho aposiento el establo y caballeriça.

Y frontero de aquel, azia la parte del Hospital Real nuevo, estaba otro aposiento de la misma manera... en este carto abía de más un balcón azia la puerta de la Trinidad,... hera de madera y losados de azulejos, y sobre sus postes de pilares de piedra de canto, y los otros sobre pilares de piedra entera muy largos... azia parte de San Françisco... hestaba... una torre que llamaban la torre nueva que fizo el arçobispo don Rodrigo, labrada de cantería con sus almenas y

47.- RODRÍGUEZ GONZALEZ, A.- Ob and T. I cit. p 58.

48.- RODRÍGUEZ GONZALEZ, A.- Ob and T. I cit. p 41.

47.- RODRÍGUEZ GONZALEZ, A.- Ob. y T. I cits. P. 58.

48.- RODRÍGUEZ GONZALEZ, A.- Ob. y T. I cits. P. 41.

realizada por don Lope de Mendoza, ó atribuírla a don Rodrigo de Luna, elixido para a sé de Santiago en 1449 e a quen os acontecementos que lle tocou vivir puideron aconsellarlle a súa edificación. Di que “bio una torre nueva que hestava en los palacios arcobispales, azia San Martín, que dezían que hiziera el arçobispo don Rodrigo (de Luna), e que... la bio derrocada después... y agora dize que a bisto e be los Palacios arçobispales... bien adereçados, que dizen que los fizo corregir e adereçar el arçobispo que agora es de Toledo, siendo arçobispo de Santiago”⁽⁴⁷⁾. Nisto tamén insiste Juan Prateiro ó dicir que “por una hermandad e ayuntamiento de gente que se levantó en este Reino de Galicia... siendo arçobispo... don Alonso de Fonseca, arçobispo que fue de Sevilla... (se derrocaron) los palacios biejos arçobispales... que heran muy ricos e buenos e que tenían muy buenos aposientos e una torre de calicanto que se llamaba la torre nueva” e que cando testifica atopábanse de novo reconstruídos⁽⁴⁸⁾.

Pola súa parte o coengo de Santiago Pedro Gómez confirma o dito e proporciona algúns outros datos sobre o pazo arcebispal, que “hera una de las mayores casas de todo el Reino de Galizia de aposientos y cosas, con sus azulejos toda ella... tenia quatro quartos con una huerta de naranjos en baxo, en el patio, y entre los naranjos con sus carreras de azulejos muy bien puestos, y el suelo de los dichos quatro quartos todos labrados... de azulejos, y com sus corredores por encima de los dichos azulejos e pintadas las paredes, e sobre los dichos corredores abía aposientos de salas y camaras y chamineas, de manera que azia a la parte del Hospital Viejo de Santiago, que agora es collegio, abía un aposentamiento, donde agora estan las bentranas señaladas... hera alto, con sus corredores, con sus salas y chamineas y camaras con su madera alta pintada, que hera la cobertura, y también los pontones del suelo debajo pintados, y debajo del dicho aposiento el establo y caballerica.

Y frontero de aquel, azia la parte del Hospital Real nuevo, estaba otro aposiento de la misma manera... en este carto abía de más un balcón azia la puerta de la Trinidad,... hera de madera y losados de azulejos, y sobre sus postes de pilares de piedra de canto, y los otros sobre pilares de piedra entera muy largos... azia parte de San Francisco... hestaba... una torre que llamaban la torre nueva que fizo el arçobispo don Rodrigo,

OS PAZOS ARCEBISPAIS DE SANTIAGO NA
HISTORIA E A ARTE
Ramón Yzquierdo Perrín



47.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. e T. I. cits. p. 58.

48.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. e T. I. cits. P. 41.

high battlements and windows where the archbishop lodged at night (it was made of stone not limestone and was demolished (says the witness) by the mad sisterhood) when the archbishop Patriach was in Salamanca - he did not dare stay in the palaces but stayed in dwellings where Ares Pardo, mayor of that church now stays, being afraid of the knights The buildings fell down through disuse." Finally, he mentions an open dining room next to a fountain and, curiously, says that in the palaces "no chapel was to be seen... and there could not have been without my knowledge... as I was often there" ⁽⁴⁹⁾.

The cleric Gonzalo García de Baamonde expressed himself in similar terms although more concisely, adding that all the outbuildings to the north of the dining room were covered "with good wood and some of the rooms and the chapel were furnished with the wood from them" and so doing, contradicts Canon Pedro Gómez. He also mentions the gardens with orange trees and tile floors, the dining area and the existence of paintings inside the rooms:" the walls of the house coated and decorated with many figures. "Concerning the tower built by Archbishop Don Rodrigo de Luna he adds that "it had three lofts and was crowned by an emblem and a garland which could be stepped on and formed part of the walls" ⁽⁵⁰⁾.

IV. The palace in the XVI century: Archbishop Fonseca

In addition to previous testimonies in which there are different allusions relating to the life and acts of Archbishop Alonso Fonseca in the episcopal palace during his time in Santiago, the damage caused by the "irmandiños" are reflected in documents such as those dated eighth of February 1519. The chapter then decided to prop up several vaults that were on

49.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. and T. I cit. p 64-65.

50.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. and T. I cit. p 183-184

bentanas y alta, en la qual de noche se aposentava el arçobispo,... hera labrada de canto y no de cal y que la dicha torre save el testigo que la derribó la hermandad loca... siendo arçobispo el dicho señor Patriarca, estando en Salamanca... el dicho señor Patriarca no osaba posar en los dichos palacios, se acoxia y abitaba en el aposiento donde agora está y posa Ares Pardo, alcaide de la dicha iglesia, por temor de los caballeros... por no los abitar los dichos palacios se cayeron". Finalmente menciona un cenador junto a una fuente y, curiosamente, dice que en los palacios "no bido ninguna capilla que obiera... y le paresçe que la no podiera aber sin quel lo sopiera... por las bezes que en ellos hestubo" ⁽⁴⁹⁾.

En términos análogos, aunque más brevemente, se manifestó el clérigo Gonzalo García de Baamonde quien añade que todas las dependencias de los palacios situadas al norte del refectorio estaban cubiertas "de buena madera e que algunas cámaras principales e la capilla hera dorada la madera dellas", de este modo contradecía al canónigo Pedro Gómez. Menciona también los jardines con naranjos y pisos de azulejos, el cenador así como la existencia de pinturas en el interior de los salones: "las paredes de la dicha casa caleadas e pintadas de muchas figuras". Respecto a la torre construida por el arzobispo don Rodrigo de Luna precisa "que hera de tres sobrados e que hera coronada por ençima e guirnardada, e que se andaba por ençima de la dicha guirnalda y encoramiento, e que hera fuerte de paredes" ⁽⁵⁰⁾.

IV. El palacio del siglo XVI: El arzobispo Fonseca

Además de los testimonios anteriores, en los que aparecían diferentes alusiones relativas a la vida y actuación del arzobispo don Alonso III de Fonseca en los palacios episcopales durante su etapa compostelana, los graves destrozos que provocaron en ellos los irmandiños los reflejan también actas capitulares como la fechada el ocho de febrero de 1519.

49.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. y T. I cits. Pp. 64-65.

50.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. y T. I cits. Pp. 183-184.

labrada de cantería con sus almenas y bentanas y alta, en la qual de noche se aposentava el arçobispo... hera labrada de canto y no de cal y que la dicha torre save el testigo que la derribó la hermandad loca... siendo arçobispo el dicho señor Patriarca, estando en Salamanca... el dicho señor Patriarca no osaba posar en los dichos palacios, se acoxia y abitaba en el aposiento donde agora está y posa Ares Pardo, alcaide de la dicha iglesia, por temor de los caballeros... por no los abitar los dichos palacios se cayeron". Finalmente menciona un ceador xunto a unha fonte e, curiosamente, di que nos pazos "no bido ninguna capilla que obiera... y le paresçe que la no podiera aber sin quel lo sopiera... por las bezes que en ellos hestubo" ⁽⁴⁹⁾.

En termos análogos, aínda que máis brevemente, manifestouse o crego Gonzalo García de Baamonde quen engade que tódalas dependencias dos pazos situadas ó norte do refectorio estaban cubertas "de buena madera e que algunas cámaras principais e la capilla hera dorada la madera dellas", deste modo desmentía ó coengo Pedro Gómez. Menciona tamén os xardíns con laranxeiras e pisos de azulexos, o ceador así como a existencia de pinturas no interior dos salóns: "las paredes de la dicha casa caleadas e pintadas de muchas figuras". Respecto á torre construída polo arcebispo don Rodrigo de Luna precisa "que hera de tres sobrados e que hera coronada por encima e guirnardada, e que se andaba por encima de la dicha guirnalda e enconamiento, e que hera fuerte de paredes" ⁽⁵⁰⁾.

IV. O pazo do século XVI: O arcebispo Fonseca

Ademais dos testemuños anteriores, nos que aparecían diferentes alusións relativas á vida e actuación do arcebispo don Alonso III de Fonseca nos pazos episcopais durante a súa etapa compostelá, os graves destrozos que provocaron neles os irmandiños quedaron reflectidos nas actas capitulares como a datada o oito de febreiro de 1519. Entón decidiu o cabido apontoar

49.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. e T.I cits. Pp. 64-65.

50.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. e T. I cits. Pp. 183-184.

OS PAZOS ARCEBISPALIS DE SANTIAGO NA
HISTORIA E A ARTE
Ramón Yzquierdo Perrín



the point of falling down and to inform the prelate, absent from Santiago, of what was happening: “Part of the vault has opened and fallen in and others are shaky causing a lot of damage so I (canon) will make good the wood until your grace orders otherwise”. The archbishop ordered them to be restored and new buildings to be built.

In the above mentioned declaration of Gómez de Goyanes it is stated that in the part of the Palace that looks onto the “tower in the square on the old vaults, the archbishop of Toledo, whilst he was bishop of Santiago, made a room and dwelling” perhaps there was “a large coffered room” the painting of which was entrusted to Francisco López in 1520 and in which master Fadrique also took part. It had tiled friezes and included a richly decorated roof with carving in its beams. Canon Pedro Gomez was probably referring to this in the above declaration. Its position in this area would justify its loss due to the alterations carried out during the XVIII century by Archbishop Don Cayetano Gil Taboada ⁽⁵¹⁾. According to Canon Gómez these dwellings were also destroyed “the palaces which the archbishop of Toledo, then of Santiago built, were not inhabited because they were burnt and so uninhabitable for over fifty years until the archbishop rebuilt them” ⁽⁵²⁾.

The Canon of Santiago, Joaquín de Aunón makes a detailed description of the work in the archbishop's palace and confirms “Master Fadrique's” involvement. Chimneys were erected in various rooms and in some toilets; some rooms were covered with a coat of “laco” for example, “the one which goes to the chimney and to the corridor which leads out from over the Hospital “or even a large passage facing the sun over the Hospital square, with panels on its stone arches and stone parapets and all very sunny”. Kitchens, cellars

Entonces decidió el cabildo apuntalar varias bóvedas que estaban a punto de caerse e informar al prelado, ausente de Santiago, de lo que ocurría: “Por quanto en los palacios arzobispales... se avya abierto y caydo un poco de vobeda y se agujeró, y lo más de las más bóvedas se cartean, de lo qual vendría mucho dapno, que por el presente el... [canónigo fabriquero] haga escorar y socorrer de madera hasta que scriban a su... Señoría”. Enterado el arzobispo mandó restaurarlas y construir nuevas dependencias.

En la declaración, ya mencionada, de Gómez de Goyanes consta que en la parte del palacio que da a “la torre de la plaza, sobre las bobedas viejas, hizo el arzobispo de Toledo un quarto e aposiento, siendo arzobispo de Santiago”, quizá se encontraba aquí “una gran sala cubierta de artesonado”, de cuya pintura se encargó en 1520 Francisco López, y en la que también intervino el maestro Fadrique. Tenía frisos de azulejos y una rica decoración que incluía tallas en las vigas de la techumbre. Probablemente a ella se refería el canónigo Pedro Gómez en la precitada declaración. Su ubicación en esta zona justificaría su pérdida a acusa de las reformas llevadas a cabo a mediados del siglo XVIII por el arzobispo don Cayetano Gil Taboada ⁽⁵¹⁾. Según el canónigo Gómez de Goyanes tales estancias fueron también destruidas: “los palacios que agora el arzobispo de Toledo, siendo de Santiago, hedificó e hizo antes no se abitavan porque fueran quemados... y estobieran ansi inabitables, e ansi estubieron mas de çincoenta años, hasta quel dicho señor arzobispo los labró” ⁽⁵²⁾.

De lo construido en el palacio arzobispal por Fonseca hace una pormenorizada descripción el canónigo de Santiago Joaquín de Aunón, y confirma la intervención en tales obras del “Maestre Fadrique”. En varias estancias se dispusieron chimeneas; en alguna, retrete; y ciertas dependencias se cubrieron con una “armadura de laço”, por ejemplo la “que acude a la pieza de la chimenea y al corredor grande que sale de sobre el Hospital”, o bien “un corredor grande, questa al sol sobre la plaça del Hospital, de artesones sobre

51.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T.VIII. Santiago, 1905, p 76-77 and notes 3 of the first p, 1 and 2 of the second. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob and T. I cit. p 46. PÉREZ COSTANTI, P.- Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI and XVII. Santiago, 1930. p 325.

52.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. Ob and T. I cit. p 64.

51.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T.VIII. Santiago, 1905. Pp. 76-77 y notas 3, de la primera p.; 1 y 2, de la segunda. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. y T. I cits. P. 46. PÉREZ COSTANTI, P.- Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Santiago, 1930. P. 325.

52.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. y T. I cits. P. 64.

varias bóvedas que estaban a punto de caerse e informar ó prelado, ausente de Santiago, do que sucedía: “Por quanto en los palacios arçobispales... se avya abierto y caydo un poco de vobeda y se agujeró, y lo más de las más bóvedas se cartean, de lo qual vendría mucho dapno, que por el presente el... (canónigo fabriquero) haga escorar y socorrer de madera hasta que scriban a su... Señoría”. Enterado o citado arcebispo mandou restauralas e construír novas dependencias.

Na declaración, xa mencionada, de Gómez de Goyanes consta que na parte do pazo que dá a “la torre de la plaza, sobre las bobedas viejas, hizo el arçobispo de Toledo un quarto e aposiento, siendo arçobispo de Santiago”, quizais atopábase aquí “una gran sala cubierta de artesonado”, da súa pintura encargouse en 1520 Francisco López, e na que tamén interveu o mestre Fadrique. Tiña frisos de azulexos e unha rica decoración que incluía tallas nas vigas do teitume. Probablemente a ela se refería o coengo Pedro Gómez na precitada declaración. A súa situación nesta zona xustificaría a súa perda a causa das reformas levadas a cabo a mediados do século XVIII polo arcebispo don Cayetano Gil Taboada⁽⁵¹⁾. Segundo o coengo Gómez estas entancias foron tamén destruídas: “los palacios que agora el arçobispo de Toledo, siendo de Santiago, hedificó e hizo antes no se abitavan porque fueran quemados... y estobieran ansi inhabitables, e ansi estubieron mas de çincoenta años, hasta quel dicho señor arçobispo los labró”⁽⁵²⁾.

Do construído no pazo arcebispal por Fonseca fai unha detallada descrición o coengo de Santiago Joaquín de Aunón e confirma a intervención nestas obras do “Maestre Fadrique”. En varias estancias tiñan chemineas, nalgunha retrete; e certas dependencias cubríronse cunha “armadura de Laço”, por exemplo a “que acude a la pieça de la chiminea y al corredor grande que sale de sobre el Hospital”, ou ben “un corredor grande, questa al sol sobre la plaça del Hospital, de artesones sobre sus arcos de piedra y antepechos de piedra, y está todo este dicho quarto muy bien solado”. Tampouco descoidou as cociñas,

OS PAZOS ARCEBISPALS DE SANTIAGO NA
HISTORIA E A ARTE
Ramón Yzquierdo Perrín



51.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia de... T.VIII. Santiago, 1905. Pp. 76-77 e notas 3, da primeira p.; 1 e 2, da segunda. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. e T.I cits.P.46. PÉREZ COSTANTI, P.- Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII. Santiago, 1930. P. 325.

52.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. e T.I cits. P. 64.

and “horse quarters were not neglected, from which more than five hundred cartloads of earth were taken out. Stables were built, all with portcullis, and made ready to receive two hundred beasts.” In the part near the orchard and Old Hospital, that is the present day western body of the monastery of San Martín there is “the old room which the “hermandades” (fraternities) usurped, while they call the area where Fonseca worked a “palace”⁽⁵³⁾.

The Santiago “ferreiro” (iron worker) Pedro de Vigo confirms the demolition and damage done by the “hermandades” in the “old palaces” made up of “two passages and a big tower called the new tower, made in olden times, without brick or tiles” so he states that the “archbishop’s palaces which are now made are in a better place than the old ones because they are higher and built better and have better views on the square out of the city than the others, especially, after they made the Royal Hospital. The new position referred to is “the Holy Church”, of Santiago. More briefly the governor of the city, Pedro de Siso says the same, and Juan de Ulloa, the mason who worked on the construction of the palace as “stonemason” confirms that they were taken care of by “the archbishop of Toledo, then of Santiago” that are now much better both in position and layout and adds” they made a new stone tower near the Hospital. “The tailor Lopo de Queiçan says the same and so does Canon Fernando de la Torre⁽⁵⁴⁾.

The Santiago Canon Juan Rodriguez de Ulloa claims that the place where the old palace was built has been taken up by the “hospital and monastery of San Martín”. Fonseca ordered the new palace to be built “with two towers on either side, with one over the orchard and the other, over the square, with its rooms,

sus arcos de piedra y antepechos de piedra, y está todo este dicho quarto muy bien solado”. Tampoco descuidó las cocinas, bodegas y “caballeriças baxas e se sacaron dellas mas de quinientos carros de tierra, y se fizieron pesebreras, todas con sus rastrilleras, y se adresaron para que puedan estar en ellas doçientas bestias”. A la parte que estaba hacia la huerta y Hospital Viejo, es decir hacia el actual cuerpo oeste del monasterio de San Martín, le denomina “quarto biejo que dize que derrocaron las hermandades”, mientras que a la zona donde actuó Fonseca la denomina “palaçio”⁽⁵³⁾.

Por su parte el “ferreiro” compostelano Pedro de Vigo confirma la demolición y destrozos efectuados por las hermandades en los “palaçios biejos”, compuestos por “dos corredores e una torre grande que se dezía la torre nueva, labrados do tempo vello, e que no vido ladrillo ni azulejos en ellos”, por lo que no duda en afirmar que los “palaçios arçobispales que aora están fechos y adreçados están en muy mejor parte e lugar que lo estaban los otros palaçios arçobispales biejos... porque están más altos que lo hestaban los otros y mexor labrados, y porque tienen mejor vista ansi sobre la plaça para fuera de la çiudad que lo podoeran tener los otros, hespeçialmente después que se fizo el Hospital Real”. El nuevo asentamiento a que se refiere aclara que es “cabe la dicha Sancta Iglesia” de Santiago. Con mayor brevedad el regidor de la ciudad, Pedro Siso, dice lo mismo; y el pedrero Juan de Ulloa, que trabajó en la construcción del palacio “como ofiçial de cantería”, confirma que fueron sufragadas por el “señor arçobispo de Toledo, siendolo de Santiago”, que ahora están mucho mejor que antes tanto por situación como por distribución, y añade “que fizieron una torre nueva, cabe del Hospital, de cantería”. En similares términos se expresa el sastre Lopo de Queiçan y el canónigo Fernando de la Torre, entre otros⁽⁵⁴⁾.

El canónigo compostelano Juan Rodriguez de Ulloa manifestó que el lugar donde se levantaba el palacio viejo fue ocupado por el “hospital y monasterio de San Martín”. Fonseca mandó construir el nuevo palacio, “que tiene un quarto con dos torres de cada lado, una,

53.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob and T. II cit. p 294-296. There may remain part of this work. For example, the brick chimney place in one of Manrique’s rooms, or the arch shaped lintels or the dedicate mouldings situated between Obradoiro square and the room dating from the time of Don Juan Arias.

54.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob and T. II cit. p 301, 306, 33, 352, 361, 374.

53.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. y T. II cit. Pp. 294-296. De alguna de las obras relatadas es posible que queden vestigios. Por ejemplo los restos de chimenea de ladrillo en una de las salas de los Manrique; o bien los dinteles, recortados como arcos conopiales, y finas molduras de huecos situados entre la fachada a la plaza del Obradoiro y el gran salón de tiempos de don Juan Arias.

54.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. y T. II cit. Pp. 301, 306, 333, 352, 361, 374.

bodegas e “caballeriças baxas e se sacaron dellas mas de quinientos carros de tierra, y se fizieron pesebreras, todas con sus rastrilleras, y se adresaron para que puedan estar en ellas doçientas bestias”. Á parte que estaba cara á horta e Hospital Vello, é dicir cara ó actual corpo oeste del mosteiro de San Martín, denomíno “quarto biejo que dize que derrocaron las hermandades”, mentres que a zona onde actuou Fonseca a denomina “palaçio”⁽⁵³⁾.

Pola súa parte o “ferreiro” compostelán Pedro de Vigo confirma a demolición e destrozos efectuados polas irmandades nos “palaçios biejos”, compostos por dous corredores e unha torre grande “que se dezia la torre nueva, labrados do tempo vello, e que no vido ladrillo ni azulejos en ellos”, polo que non dubida en afirmar que os “palaçios arçobispales que aora están fechos y adreçados están en muy mejor parte e lugar que lo estaban los outros palaçios arçobispales biejos... porque están más altos que lo hestaban los otros y mexor labrados, y porque tienen mejor vista ansi sobre la plaça para fuera de la çudad que lo podoeran tener los otros, hespeçialmente después que se fizo el Hospital Real”. O novo asentamento ó que se refire aclara que é “cabe la dicha Sancta Iglesia” de Santiago. Con maior brevidade o rexedor da cidade, Pedro Siso, di o mesmo; e o pedreiro Juan de Ulloa, que traballou na construción do pazo “como ofiçial de cantería”, confirma que foron sufragadas polo “señor arçobispo de Toledo, siendolo de Santiago”, que agora están moito mellor que antes tanto por situación como por distribución, e engade “que fizieron una torre nueva, cabe del Hospital, de cantería”. En similares termos exprésase o xastre Lopo de Queiçan e o coengo Fernando de la Torre, entre outros⁽⁵⁴⁾.

O coengo compostelán Juan Rodríguez de Ulloa manifesta que o lugar onde se levantaba o pazo vello foi ocupado polo “hospital y monasterio de San Martín”. Fonseca mandou construí-lo novo pazo, “que tiene un quarto con dos torres de cada lado, una, sobre la huerta; y otra, sobre la plaça, y sus camaras e salas, e corredores, e chimineas, e otros hedifiçios, según que

OS PAZOS ARCEBISPAIS DE SANTIAGO NA
HISTORIA E A ARTE
Ramón Yzquierdo Perrín



53.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. e T. II cits. Pp. 294-296. Dalgunha das obras relatadas é posible que queden vestixios. Por exemplo os restos de cheminea de ladrillo nunha das salas dos Manrique; ou ben os linteis, recortados como arcos conopiais e finas molduras de ocos situados entre a fachada á praza do obradoiro e o gran salón de tempos de don Juan Arias.

54.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. e T. II cits. Pp. 301, 306, 333, 352, 361, 374.

passages, chimneys and other buildings as now. And the orchard and garden were also made, and this witness says that on building them, more than 4.000 ducats were spent - the building after the arrival of the Emperor in the city and before a month and a half most of the work in the palaces had been done. And more than two thirds are known by the witness who paid the rent of the archbishop because Canon Auñón paid it in his name”.

Considering that Emperor Carlos V held court in Santiago in 1520 and so the building was intensified this is well documented. Referring to the taxation of 4.000 ducats, this is far from the estimate of the Canon of Santiago, Gómez Ballo, the Elder, for whom such work “would need more than 2.000 ducats, he cannot remember how much, “later he insists that the maestro was called Maestro Fadrique. The final witness in the Tabera Fonseca lawsuit who refers to the palaces in detail is Pedro Díaz, although his declaration adds nothing to the previous one and is even less exact⁽⁵⁵⁾.

As in all these kinds of trials the damages are valued, Archbishop Fonseca being nominated as valuer to Juan de Alava and Tavera to Juan Gil. In the archbishop’s palace, the following is commented: “ On the 14th of September 1526 Juan de Alava visited the archbishop’s house in Santiago and found it in good repair and in need of nothing, Juan Gil having nothing to add, as he had no orders to do so”⁽⁵⁶⁾.

Fonseca’s magnificent construction of his palace was continued a little later. Archbishop Don Pedro Sarmiento, who held office between 1534-1541 declared “ he built the stairs of the archbishop’s house”⁽⁵⁷⁾, we do not know how, as it has been destroyed but it is strange that the present stairway built in the

sobre la huerta; y otra, sobre la plaça, y sus camaras e salas, e corredores, e chimineas, e otros hedifiçios, según que agora hestan. Y también fiziera la dicha huerta e jardín... e dize este dicho testigo que en labrarse y azerse los dichos palaçios y huerta... no se arían por quatro mill ducados... el hedifiçio después de la benida del Enperador a la çiudad y antes un mes y medio que fue lo mas principal de toda la obra de los dichos palaçios. Y más de los dos terçios que aquello todo save el testigo que se pagaba y pagó de la renta y hacienda del dicho señor arçobispo, porquel canónigo Auñón en su nonbre lo pagaba”.

Teniendo en cuenta que el emperador Carlos V celebró cortes en Santiago en 1520 y que entonces se intensificó la construcción del palacio arzobispal se tiene ésta perfectamente datada. En cuanto a la tasación que efectúa Rodríguez de Ulloa en cuatro mil ducados, está muy distante de la estimación del también canónigo de Santiago Gómez Ballo, el Viejo, para quien tales obras “heran mucha contía de marabedís, más de dos mill ducados, no se acuerda quantos”, un poco más adelante insiste en que el maestro “se llamaba Mahestre Fadrique”. El último testigo del pleito Tabera Fonseca que se refiere a los palacios arzobispales con cierto detenimiento es Pedro Díaz, aunque su declaración no añade nada a la de los anteriores y es, incluso, menos precisa⁽⁵⁵⁾.

Como en todos los procesos de este tipo también se hace una valoración de los daños, nombrando el arzobispo Fonseca perito a Juan de Alava; y el arzobispo Tavera, a Juan Gil. Del palacio arzobispal dicen lo siguiente: “A catorze días del dicho mes de setiembre, año susodicho [1526], visitó Juan de Alava la casa arçobispal de Santiago e la halló bien labrada e reparada, sin tener neçesidad de ninguna cosa e a lo susodicho no quiso Juan Gil declarar, porque no le fue mandado por su parte”⁽⁵⁶⁾.

Las magníficas construcciones realizadas por Fonseca en su palacio episcopal fueron continuadas poco tiempo después. Así, el arzobispo don Pedro Sarmiento, que ocupó el cargo entre 1534 y 1541, “hiço la escalera de la casa arçobispal”⁽⁵⁷⁾, ignoramos cómo era al haberse destruido, pero no deja de

55.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob and T. II cit. p 468, 472 and 563. Cardinal Hoyo refers to the importance of the work done by Archbishop Don Alonso III de Fonseca in the palace “the repaired archbishop houses. HOYO, J. DEL.- Ob and Edit. cit p 24.

56.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob and T II cit. p 580.

57.- HOYO, J. DEL.- Ob and ed. cit. p 25.

55.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob y T. II cits. Pp. 468, 472 y 563. El Cardenal Hoyo alude también a la trascendencia de las obras realizadas en el palacio por el arzobispo don Alonso III de Fonseca: “Reparó mucho las casas arçobispales”. HOYO, J. DEL.- Ob. y edic. cits. P.24.

56.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. y T. II cits. P. 580.

57.- HOYO, J. DEL.- Ob y edic. cits. P. 25.

agora hestan. Y también fiziera la dicha huerta e jardín... e dize este dicho testigo que en labrarse y azerse los dichos palacios y huerta... no se arían por quatro mill ducados... el hedifiçio después de la benida del Enperador a la çidad y antes un mes y medio que fue lo mas principal de toda la obra de los dichos palacios. Y más de los dos terçios que aquello todo save el testigo que se pagaba y pagó de la renta y hacienda del dicho señor arçobispo, porquel canónigo Auñón en su nonbre lo pagaba”.

Tendo en conta que o emperador Carlos V celebrou cortes en Santiago en 1520 e que entón intensificouse a construción do pazo arcebispal tense esta perfectamente datada. En canto á taxación que efectúa Rodríguez de Ulloa en catro mil ducados, está moi distante da estimación do tamén coengo de Santiago Gómez Ballo, o Vello, para quen estas obras “heran mucha contía de marabedís, más de dos mill ducados, no se acuerda quantos”, un pouco máis adiante insiste en que o mestre “se llamaba Maestre Fadrique”. A última testemuña do preito Tabera Fonseca que se refire ós pazos arcebispais con certo detemento é Pedro Díaz, aínda que a súa declaración non engade nada á dos anteriores e é, incluso, menos precisa⁽⁵⁵⁾.

Como en tódolos procesos deste tipo tamén nel faise unha valoración dos danos, nomeando o arcebispo Fonseca perito a Juan de Álava; e o arcebispo Tavera, a Juan Gil. Do pazo arcebispal din o seguinte: “A catorze días del dicho mes de setiembre, año susodicho (1526), visitou Juan de Álava a casa arçobispal de Santiago e la halló bien labrada e reparada, sin tener neçesidad de ninguna cosa e a lo susodicho no quiso Juan Gil declarar, porque no le fue mandado por su parte”⁽⁵⁶⁾.

As magníficas construcións realizadas por Fonseca no seu pazo foron continuadas pouco tempo despois. Así o arcebispo don Pedro Sarmiento, que ocupou o cargo entre 1534 e 1541, “hiço la escalera de la casa arçobispal”⁽⁵⁷⁾, ignoramos como era ó se destruien

OS PAZOS ARCEBISPALIS DE SANTIAGO NA
HISTORIA E A ARTE
Ramón Yzquierdo Perrín



55.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob y T. II cits. Pp. 468, 472 e 563. O Cardenal Hoyo alude tamén á trascendencia das obras realizadas no pazo polo arcebispo don Alonso III de Fonseca: “Reparó mucho las casas arçobispales”. HOYO, J. DEL.- Ob. e edic. cits. P. 24.

56.- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.- Ob. e T. II cits. P. 580.

57.- HOYO, J. DEL.- Ob. e edic. cits. P. 25.

middle of the XIX century is in place of the old one⁽⁵⁸⁾. Perhaps Don Gaspar de Ávalos, Sarmiento's successor is involved with this building: he built "the entry to the Archbishop's palaces", dismantled at the same time to put up the present facade. The former, which can be seen in engravings, is described by Madoz⁽⁵⁹⁾, after saying that the building is a "very spacious mansion", with the following phrases "the arch of the doorway flanked by two atlantic columns on two statues bearing the cornice in which a small window with moulded edges is imposed and under it the coat of arms of the archbishop". Compared to this positive view is Fernández Sánchez and Freire Barreiro's⁽⁶⁰⁾, for whom it was "poor, ugly and bereft of any monumental character". (Fig. 36).

Before the end of the XVI century new work was carried out in the palace. For example Archbishop Don Francisco Blanco contracted the mastermason Alonso Franco on the 3rd May 1575 to make "a door in the corner of Obradoiro leading to the Royal Hospital square, with its arch outside. The tower of the pavement has to be cemented with four fine-grained stone corners, with two slate arches in the chapel and six small windows...a chimney must be erected in one of the tower's rooms and in the corner of Obradoiro there must be a "trabatel" (type of rafter) and in the tower those necessary for a passageway"⁽⁶¹⁾. Around 1600 the Archbishop Don Juan de Sanclemente repaired the "archbishop's houses" but we have no more information⁽⁶²⁾.

ser curioso que, probablemente, la actual, hecha a mediados del siglo XIX, ocupe su sitio⁽⁵⁸⁾. Por su parte el sucesor de Sarmiento, don Gaspar de Ávalos, construyó "la portada de las casas Arçobispales", que se desmontó al mismo tiempo que aquella para erigir la fachada actual. La antigua, que llega a verse en algunos grabados, la describe Madoz⁽⁵⁹⁾, después de decir que el edificio es un "espaciosísimo caserón", con las siguientes frases: "el arco de su pórtico, flanqueado por 2 columnas del género atlántico con 2 estatuas que sostienen la cornisa, a que se sobrepone una pequeña ventana orlada de molduras, y bajo de ella el escudo de armas del arzobispo". Frente a esta valoración positiva cabe poner la de Fernández Sánchez y Freire Barreiro⁽⁶⁰⁾, para quienes era "pobre, fea, desnuda de todo carácter monumental". (Fig. 36).

Todavía antes de terminar el siglo XVI se hicieron nuevas obras en el palacio, por ejemplo el arzobispo don Francisco Blanco contrató con el maestro cantero Alonso Franco el tres de mayo de 1575 que hiciera "en la esquina del Obradoyro una puerta que va para la plaça del Hospital Real, con su arco por fuera... La torre de la dicha acera se tiene de acimentar con cimientto firme con quatro esquinas de grano; y mas tiene de hacer dos arcos de piçarra en la capilla y seis ventanas pequeñas de asiento... Ha de hacer una chimenea en una de las piezas de la dicha torre... y en la esquina del Obradoyro se ha de poner un trabatel y en la torre los que fueren necesarios para un corredor en ella"⁽⁶¹⁾. Al filo del 1600 consta que el arzobispo don Juan de Sanclemente reparó "las casas arçobispales",⁽⁶²⁾ sin que se posea mayor información.

58.- In the square tower, which in Obradoiro square with the Arch to the south can be found the coat of arms of Archbishop Sarmiento, which indicates that the stair was here. GONZÁLEZ GARCÍA, M.A.- *Heraldica compostelana. Armas del arzobispo don Pedro Sarmiento*. B.E.S.F.S. N° 2-3. Santiago, 1981. Pp. 37-38.

59.- HOYO, J. DEL.- *Ob and edi. cit.* p 25. MADOZ, P.- *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. T. XIII. Madrid, 1849. p 818. The works carried out by Archbishops Fonseca and Ávalos, are quoted by GOY DIZ, A.- *Las empresas artísticas del Arzobispo don Maximiliano de Austria en Santiago. Primeras Jornadas de Historia en la Abadía de Alcalá la Real*. Jaén, p. 95, note 33.

60.- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.M.Y FREIRE BARREIRO, F.- *Guía de Santiago y sus alrededores*. Santiago, 1885. p 190

61.- PÉREZ COSTANTI, P.- *Ob. cit.* p 217.

62.- HOYO, J. DEL.- *Ob. and edi. cit.* p 32.

58.- En la torre cuadrada que, en la Plaza del Obradoiro, flanquea por el sur el Arco de Palacio se encuentra el escudo del arzobispo Sarmiento lo que indicaría que aquí se hallaba su escalera. GONZÁLEZ GARCÍA, M.A.- *Heraldica compostelana. Armas del arzobispo don Pedro Sarmiento*. B.E.S.F.S. N° 2-3. Santiago, 1981. Pp. 37-38.

59.- HOYO, J. DEL.- *Ob. y edic. cit.* P. 25. MADOZ, P.- *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. T. XIII. Madrid, 1849. P. 818. Las obras realizadas por los arzobispos Fonseca y Ávalos son citadas por GOY DIZ, A.- *Las empresas artísticas del Arzobispo don Maximiliano de Austria en Santiago. Primeras Jornadas de Historia en la Abadía de Alcalá la Real*. Jaén, 1997. p. 95, nota 33.

60.- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.M.Y FREIRE BARREIRO, F.- *Guía de Santiago y sus alrededores*. Santiago, 1885. P. 190.

61.- PÉREZ COSTANTI, P.- *Ob. cit.* P. 217.

62.- HOYO, J. DEL.- *Ob. y edic. cit.* P. 32.



pero non deixa de ser curioso que, probablemente, a actual, feita a mediados do século XIX, ocupe o seu sitio ⁽⁵⁸⁾. Pola súa parte o sucesor de Sarmiento, don Gaspar de Ávalos, construíu “la portada de las casas Arçobispales”, igualmente desmontada ó mesmo tempo que aquela para erixi-la fachada actual. A antiga, que chega a verse nalgúns gravados, descríbena Madoz ⁽⁵⁹⁾ despois de dicir que o edificio é un “espaciosísimo caserón”, coas seguintes frases: “el arco de su pórtico flanqueado por 2 columnas del género Atlántico con 2 estatuas que sostienen la cornisa, a que se sobrepone unha pequena ventana orlada de molduras, y bajo de ella el escudo de armas del arzobispo”. Fronte a esta valoración positiva cabe poñer-la de Fernández Sánchez y Freire Barreiro ⁽⁶⁰⁾, para os que era “pobre, fea, desnuda de todo carácter monumental”. (Fig. 36)

Aínda antes de remata-lo século XVI fixéronse novas obras no pazo, por exemplo o arcebispo don Francisco Blanco contratou co mestre canteiro Alonso Franco o tres de maio de 1575 que faría “en la esquina del Obradoyro una puerta que va para la plaza del Hospital Real, con su arco por fuera... La torre de la dicha acera se tiene de acimentar con cimientto firme con quatro esquinas de grano y mas tiene de hacer dos arcos de piçarra en la capilla y seis ventanas pequenas de asiento... Ha de hacer una chimenea en una de las piezas de la dicha torre... y en la esquina del Obradoyro se ha de poner un trabatel y en la torre los que fueren necesarios para un corredor en ella” ⁽⁶¹⁾. Xa por volta do 1600 o arcebispo don Juan de Sanclemente reparou “las casas arçobispales” ⁽⁶²⁾ sen que teñamos maior información.



Fig. 36. Fachada da Acebechería e do Pazo Arcebispal.
Litografía de N. González. Mediadros do século XIX.

Fig. 36. Fachada de la Azabachería y del Palacio Arzobispal.
Litografía de N. González. Mediadros del siglo XIX.

Fig. 36.- Facade of the Archbishop's Palace.
Lithograph by N. González. Middle of the nineteenth century.

58.- Na torre cadrada que, na Praza do Obradoiro, flanquea polo sur o Arco de Pazo atópase o escudo do arcebispo Sarmiento que indicaría que aquí se atopaba a súa escaleira. GONZÁLEZ GARCÍA, M.A.- Heráldica compostelana. Armas del arzobispo don Pedro Sarmiento. B.E.S.F.S. N° 2-3. Santiago, 1981. Pp. 37-38.

59.- HOLLO, J. DEL.- Ob. e edic. cit. P. 25. MADDOZ, P.- Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. T. XIII. Madrid, 1849. P. 818. As obras realizadas polos arcebispos Fonseca e Ávalos cítanse por GOY DIZ, A.- Las empresas artísticas del Arzobispo don Maximiliano de Austria en Santiago. Primeras Jornadas de Historia en la Abadía de Alcalá la Real. Jaén, 1997. p. 95, nota 33.

60.- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.M. e FREIRE BARREIRO, F.- Guía de Santiago y sus alrededores. Santiago, 1885. P. 190.

61.-PÉREZ COSTANTI, P.- Ob. cit. P. 217.

62.- HOYO, J. DEL.- Ob. e edic. cit. P. 32.

V. Work in the palace during the XVII and XVIII centuries.

During the XVIII century the work carried out was not as important as that in the XVII century in which the archbishops of Compostela were provided with a new residence which, in the early years of the century, was decorated with the rich and varied artistic collections of Archbishop Maximilian of Austria⁽⁶³⁾ who in 1605 entrusted Ginés Martínez with the inspection of the palace, to demand from his predecessor, Archbishop Sanclemente, the repair of the damage originated during his period in office. In 1611 he contracted Don Benito González de Araujo to “reconstruct the part of the archbishop palace leading to the Obradoiro or Hospital square “for the price of 10.340 reales, it had been designed by Jácome Fernández who would execute it. Consisted of “an arched door outside with another combed arch leading from the new wall to the old one, of stone with the depicted coat of arms, with the arms of Your Grace, to be put where I am ordered “ between the two above mentioned walls there will be “three arches acting as braces, four windows on the first floor and four more on the second”⁽⁶⁴⁾. There were finally two coats of arms: one small one at the top of the arch of the door, one bigger one in the high middle part of the arch with a prominent orle.

After this, the palace came to have the front which can be seen in the middle of century drawings of Canon Vega y Verdugo (Fig. 37) and that, with the replacement of the upper balcony with a gallery, has lasted the present day (Fig. 38). Oxea⁽⁶⁵⁾ who saw it just finished remarks that “The buildings and the houses of the city, are old fashioned, but there are also modern

63.- GOY DIZ, A.- Art. cit. Pp. 82-83 y 93.

64.- PÉREZ COSTANTI, P.- Ob. cit. P.251. BONET CORREA, A.- La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII. Madrid, 1966. P. 132, 134, 136 and 139. LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T. IX. cit. P.38. GOY DIZ, A. (art. cit. p. 95) believes that the design could well be by Ginés Martínez due to his relationship with the archbishop and his previous visits to the palace.

65.- OXEA, FR. H. DE.- Historia del glorioso Apóstol. Santiago. Madrid, 1615. p 357.

V. Obras en el palacio durante los siglos XVII y XVIII:

Durante el siglo XVII las obras que se realizaron en el palacio arzobispal no fueron tan importantes como las efectuadas a lo largo del XVI en que prácticamente se dotó a los prelados compostelanos de una nueva residencia que, en los primeros años de la centuria, fue alhajada con las ricas y variadas colecciones artísticas del arzobispo don Maximiliano de Austria⁽⁶³⁾, quien, en 1605, encomendó a Ginés Martínez la inspección del palacio para reclamar a los herederos de su antecesor, el arzobispo Sanclemente, la reparación de los daños sufridos durante su mandato. En 1611 contrató con Benito González de Araujo la “reedificación de la parte del palacio Arzobispal que dice a la plaza del Obradoiro o del Hospital”, obra que importaría 10.340 reales, había sido trazada por Jácome Fernández, quien se ocuparía de su correcta ejecución. Consistía en hacer “una puerta de arco por afuera con otro arco escarzano que tome la pared nueva hasta la vieja, de piedra de grano, con un escudo que la traza señala, con las armas de Su Ilustrísima y lo pondrá en la parte que se le mandare”; entre las dos paredes citadas tendería “tres arcos de grano que sirban de estribos..., quatro bentanas en el primer suelo y otras quatro en el segundo”⁽⁶⁴⁾. Los escudos colocados fueron, finalmente, dos: uno, pequeño, sobre la clave del arco de la puerta; otro, mayor y con destacada orla, en la parte alta y central de la fachada.

Tras esta intervención el palacio pasó a tener el frontis que se ve en los dibujos hechos a mediados del siglo XVII por el canónigo Vega y Verdugo (Fig. 37) y que, con la sustitución del balcón superior por una galería, ha llegado a nuestros días (Fig. 38). Oxea⁽⁶⁵⁾, que la vió recién acabada, la destaca: “Los edificios, y casería de la ciudad, son a lo antiguo, entre los quales ay también otros muy buenos a lo moderno, assí Eclesiásticos como seculares. Particularmente los del palacio Arçobispal”. El sucesor de don Maximiliano

63.- GOY DIZ, A.- Art. cit. Pp. 82-83 y 93.

64.- PÉREZ COSTANTI, P.- Ob. cit. P.251. BONET CORREA, A.- La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII. Madrid, 1966. P. 132, 134, 136 y 139. LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T. IX. cit. P. 38. Por su parte GOY DIZ, A. (art. cit. p. 95) cree que las trazas podrían pertenecer a Ginés Martínez por su relación con el arzobispo y haber visitado con anterioridad el palacio.

65.- OXEA, FR. H. DE.- Historia del glorioso Apóstol. Santiago. Madrid, 1615. Fol. 357.

V. Obras no pazo durante os séculos XVII e XVIII:

Durante o século XVII as obras que se realizaron no pazo arcebispal non foron tan importantes como as efectuadas ó longo do XVI en que practicamente dotouse ós prelados composteláns dunha nova residencia que, nos primeiros anos da centuria, foi enxoiada coas ricas e variadas coleccións artísticas do arzobispo don Maximiliano de Austria⁽⁶³⁾, quen, en 1605, encomendó a Ginés Martínez a inspección do pazo para reclamar ós herdeiros do seu antecesor, o arcebispo Sanclemente, a reparación dos danos sufridos durante o seu mandato. En 1611 contratou con Benito González de Araújo a “reedificación de la parte del palacio Arzobispal que dice a la plaza del Obradoiro o del Hospital”, obra que importaría 10.340 reais, foi ideada por Jácome Fernández, quen se ocuparía da súa correcta execución. Consistía en facer “una puerta de arco por afuera con otro arco escarzano que tome la pared nueva hasta la vieja, de piedra de grano, con un escudo que la traza señala, con las armas de Su Ilustrísima y lo pondrá en la parte que se le mandare”: entre as dúas paredes citadas tería “tres arcos de grano que sirban de estribos..., quatro bentanas en el primer suelo y otras quatro en el segundo”⁽⁶⁴⁾. Os escudos colocados foron, finalmente, dous: un, pequeno, sobre a clave do arco da porta; outro, maior e con destacada orla, na parte alta e central da fachada.

Tras esta intervención o pazo pasou a te-lo fronte que se ve nos debuxos feitos a mediados do século XVII polo coengo Vega y Verdugo (Fig. 37) e que, coa sustitución do balcón superior por unha galería, chegou ós nosos días (Fig. 38). Oxea⁽⁶⁵⁾, que a viu recén rematada, destácaa: “Los edificios, y casería de la ciudad, son a lo antiguo, entre los quales ay también otros muy buenos a lo moderno, assi Eclesiásticos como secu-

OS PAZOS ARCEBISPALIS DE SANTIAGO NA
HISTORIA E A ARTE
Ramón Yzquierdo Perrín



63.- GOY DIZ, A.- Art. cit. Pp. 82-83 e 93.

64.- PÉREZ COSTANTI, P.- Ob. cit. P.251. BONET CORREA, A.- La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII. Madrid, 1966. P. 132, 134, 136 e 139. LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T. IX. cit. P. 38. Pola súa parte GOY DIZ, A. (art. cit. p. 95) opina que as trazas poderían pertencer a Ginés Martínez pola súa relación co arcebispo e ter visitado con anterioridade o pazo.

65.- OXEA, FR. H. DE.- Historia del glorioso Apóstol Santiago. Madrid, 1615. Fol. 357.

ones, both ecclesiastical and secular. Particularly those in the Archbishop's palace. Don Maximiliano of Austria's successor in the Archbishopric of Santiago Don Juan Beltrán de Guevara continued with the work on the western facade, on the side overlooking San Francisco street. The wide coat of arms bears witness to this, despite later alterations. The bishops's coat of arms which can be found in the north of the facade, and smaller in size than that of Don Juan Beltrán de Guevara's, probably belong to his nephew, the auxiliary bishop, Fray Fernando de Vera, the Augustine monk who later became a bishop in America and took care of the diocese during his uncle's absence. Besides the work in the Palace, Don Juan Beltrán or Fray Fernando also developed a water channel from the San Miguel fountain to the Palace without going through the monastery of San Martín, and established a public library in the Palace ⁽⁶⁶⁾.

With this the Palace was well prepared for its objectives and no important work was carried out until the XVIII century. The constant upheavals suffered by Spain and Galicia contributed to this, as did the short time many of the Archbishops were in the diocese. Perhaps the most interesting decision was taken on the 27th of August, 1631, by the chapter not to rebuild the houses destroyed by fire in the northern facade of the cathedral, as in their place and in those that could be obtained by buying other houses, "a little square for the enjoyment of the Holy Church" would be built, Cardinal Espinola would be informed of this and asked for help "to make the archbishops's houses as grand and glorious as possible". Another indication of the palace's good condition is that Don Fernando de Andrade, Cardinal Espinola's successor only asks for 3.000 reales and no amount appears in the final agreement ⁽⁶⁷⁾.

66.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... cit. T. IX. Santiago, 1907, p41 and ss., particularly 53 and 63. CEBRIÁN FRANCO, JJ.- Ob. cit p 208-211 and 386-387.

67.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T. IX cit. p 97-98 and 109-110.

de Austria en el arzobispado de Santiago, don Juan Beltrán de Guevara, prosiguió las obras de la fachada occidental, en la parte que da a la calle de San Francisco. Da testimonio de su intervención el amplio escudo que campea en esta parte de la fachada, a pesar de las reformas que posteriormente le afectaron. Es probable que el escudo de obispo que se encuentra en el extremo norte de dicha fachada, de menor tamaño que el de don Juan Beltrán de Guevara, corresponda al que fue su sobrino y obispo auxiliar Fray Fernando de Vera, fraile agustino que, más tarde, fue arzobispo en tierras americanas y que se ocupó del gobierno de la diócesis durante las ausencias de su tío. Además de estas obras en el palacio también se ocupó don Juan Beltrán o Fray Fernando de hacer una nueva conducción de agua desde la fuente de San Miguel a la del palacio sin pasar por el monasterio de San Martín y estableció una biblioteca pública en el propio palacio ⁽⁶⁶⁾.

Con estas actuaciones el palacio episcopal compostelano debió de quedar suficientemente preparado para los fines que tenía que cumplir, por lo que hasta mediados del siglo XVIII no se tiene noticia de que se realizaran obras de importancia. A esta situación, probablemente, contribuyeron los incesantes conflictos y dificultades que azotaron a España y que, en ocasiones, afectaron con intensidad a Galicia, así como el poco tiempo que estuvieron al frente de la diócesis muchos de los arzobispos que entonces la presidieron. Quizá la intervención más interesante fue la decisión que tomó el Cabildo el 27 de agosto de 1631 de no reconstruir las casas que había destruido un incendio ante la fachada norte de la catedral, ya que en esos solares, y en los que se obtendrían con la compra de otras viviendas, se haría "una plaçuela para que sirba de despejo y lucimiento de la Santa yglesia", de este acuerdo se daría cuenta al cardenal Espinola y se le pediría una ayuda por "el lustre y grandeza que reciben las casas arzobispales". También indica el general buen estado del palacio que don Fernando de Andrade, sucesor del cardenal Espinola en Santiago, sólo le reclame tres mil reales de daños en él y que no figure ninguna cantidad en el acuerdo final ⁽⁶⁷⁾.

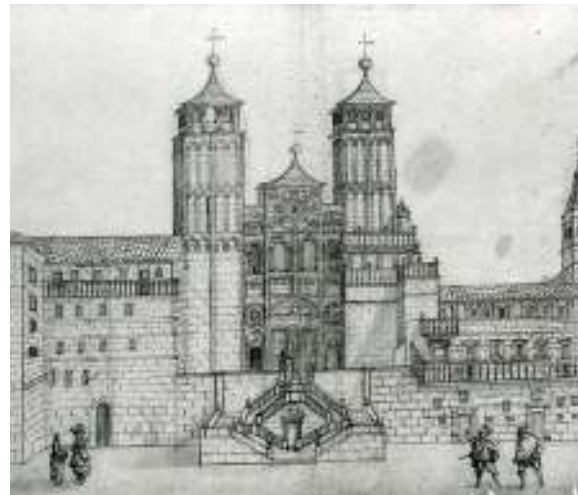
66.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... cit. T. IX. Santiago, 1907. Pp. 41 y ss., en particular 53 y 63. CEBRIÁN FRANCO, JJ.- Ob. cit. Pp. 208-211 y 386-387.

67.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T. IX cit. Pp. 97-98 y 109-110.



lares. Particularmente los del palacio Arçobispal”. O sucesor de don Maximiliano de Austria no arcebispado de Santiago, don Juan Beltrán de Guevara, proseguíu as obras da fachada occidental, na parte que dá á rúa de San Francisco. Dá testemuño da súa intervención o amplo escudo que campea nesta parte da fachada, a pesar das reformas que posteriormente lle afectaron. É probable que o escudo de bispo que se atopa no extremo norte da devandita fachada, de menor tamaño que o de don Juan Beltrán de Guevara, corresponda ó que foi o seu sobriño e bispo auxiliar Frei Fernando de Vera, frade agustino que, máis tarde, foi arcebispo en terras americanas e que se ocupou do goberno da diócese durante as ausencias do seu tío. Ademais destas obras no pazo tamén se ocupou don Juan Beltrán ou Frei Fernando de facer unha nova conducción de auga desde a fonte de San Miguel á do pazo sen pasar polo mosteiro de San Martín e estableceu unha biblioteca no propio pazo⁽⁶⁶⁾.

Con estas actuacións o pazo episcopal compostelán debeu de quedar suficientemente preparado para os fins que tiña que cumprir, polo que ata mediados do século XVIII non se ten noticia de que se realizaron obras de importancia. A esta situación, probablemente, contribuíron os incesantes conflitos e dificultades que azoutaron a España e que, en ocasións, afectaron con intensidade a Galicia, así como o pouco tempo que estiveron ó fronte da diócese moitos dos arcebispos que entón a presidiron. Quizais a intervención máis interesante foi a decisión que tomou o Cabido o 27 de agosto de 1631 de non reconstruí-las casas que destruíra un incendio ante a fachada norte da catedral, posto que neses terreos e nos que se obterían coa compra doutras vivendas, faríase “una plaçuela para que sirba de despejo y lucimiento de la Santa yglesia”, deste acordo daríasele conta ó cardenal Espinola e seríalle pedida unha axuda por “el lustre y grandeça que reciben las casas arçobispales”. Tamén indica o bo estado xeral do pazo que don Fernando de Andrade, sucesor do cardenal Espinola en Santiago, só lle reclame tres mil reais de danos nel e que non figure ningunha cantidade no acordo final⁽⁶⁷⁾.



Santiago, fachada occidental da catedral e do pazo arcebispal:
Fig. 37. A mediados do século XVIII, segundo Vega y Verdugo
(Arquivo da Catedral de Santiago).
Fig. 38. Nos nosos días. (Arquivo Yzquierdo).

Santiago, fachada occidental de la catedral y del palacio arzobispal:
Fig. 37. A mediados del siglo XVIII, según Vega y Verdugo.
Fig. 38. En nuestros días.

Santiago, western facade of cathedral and archbishop's palace:
Fig. 37. Middle of XVIII century according to Vega y Verdugo.
Fig. 38. Present day.



66.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... cit. T. IX, Santiago, 1907. Pp. 41 e ss., en particular 53 e 63. CEBRIÁN FRANCO, J.J.- Ob. cit. Pp. 208-211 e 386-387.

67.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T.IX cit. Pp.97-98 e 109-110.

In the second half of the XVII century there is no reference to works of importance in the palace. In correspondence between the chapter and Archbishop Girón on the subject of differences in protocol, different rooms are mentioned: the main room, the “sideboard” which was used as a dining room, room with chimney, anteroom and archbishop’s chamber, and also the stairs which everybody had to go up and down, although the Archbishop could do so on foot or by chair⁽⁶⁸⁾. Archbishop Fray Antonio de Monroy only paid attention to the palace at the beginning of his long episcopacy, contracting the architect Pedro Meyranes to conserve and repair the roof, windows, doors and other parts of the building⁽⁶⁹⁾.

This situation must have continued for a large part of the first half of the XVIII century in which no important work is recorded. The next works were carried out by Archbishop Don Cayetano Gil Taboada who in the middle of the century undertakes the improvement of the monumental doorway of the “Archbishop’s Chamber” on the door of which, the following inscription was engraved: “This was built in 1749 when Don Cayetano Gil Taboada was Archbishop of this city. He was born in Deza, bishopric of Lugo” (Fig. 39) This is an unusual doorway flanked by two Tuscan columns featuring plaques and cylinders typical of Compestelan architecture, by such people as Simón Rodríguez, Clemente Fernández Sarela and Lucas Ferro Caaveiro.

The door with its typical mouldings and flaps has a large plaque with an inscription. The prelate’s coat of arms is on top and at the sides there are pinnacles with balls blazing⁽⁷⁰⁾. Perhaps because he built this doorway and some other room, a mysterious author

En la segunda mitad del siglo XVII tampoco consta que se realizaran obras de importancia en el palacio arzobispal, en el que sus salones siguen siendo adecuados a lo que se destinaban. En los escritos entre el Cabildo y el arzobispo Girón por las discrepancias surgidas entre ellos en 1674 por cuestiones de protocolo se mencionan diferentes estancias: salón principal del palacio, sala del aparador -que se utilizaba como comedor-, “pieça de la cheminea”, antecámara y cámara del arzobispo, así como las inevitables escaleras que unos y otros habían de subir y bajar aunque el arzobispo podía hacerlo a pie o en silla⁽⁶⁸⁾. Por su parte el arzobispo Fray Antonio de Monroy sólo se ocupó de su palacio en los comienzos de su largo episcopado, contratando con el arquitecto y entallador Pedro Meyranes, obras de conservación y reparación que afectaron a los tejados, ventanas, puertas y otros elementos⁽⁶⁹⁾.

Esta situación debió de mantenerse durante la mayor parte de la primera mitad del siglo XVIII en la que tampoco consta la realización de obras importantes. Es, pues, necesario esperar hasta el arzobispado de don Cayetano Gil Taboada quien, a mediados de la centuria, acomete obras de mejora como la monumental portada de la “Cámara arzobispal”, sobre cuya puerta grabó el siguiente epígrafe: “Hízose en el año de 1749, siendo Arzobispo, y Señor de esta ciudad y arzobispado el Ylustríssimo Señor Don Cayetano Gil Taboada. Nació en el arciprestazgo de Deza, Obispado de Lugo” (Fig. 39). Es esta una inusual portada interior que se organiza con un par de columnas toscanas a cada lado en cuyos basamentos y doble entablamento no faltan las placas y cilindros típicos de la arquitectura compostelana de aquellos años en los que artistas como Simón Rodríguez, Clemente Fernández Sarela y Lucas Ferro Caaveiro marcaban las pautas a seguir.

La puerta, con las habituales molduras y orejeras en torno, tiene sobre el dintel una amplia placa con la inscripción transcrita. Sobre ella, y como remate, campea el escudo del prelado rodeado de hojarasca barroca; a los lados, sobre el entablamento de las columnas, unos singulares pináculos rematan con llameantes bolas⁽⁷⁰⁾. Quizá por haber construido esta portada y.

68.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T. IX cit. p. 160-162.

69.- RÍOS MIRAMONTE, M.T.- Aportaciones al barroco gallego. Un gran mecenazgo. Santiago, 1986. p. 349.

70.- Don Cayetano Gil Taboada had already renovated the episcopal Palace of Lugo, his previous residence. The doorway is similar to that of Santiago as regards general design: lateral walled supports door, coat of arms and epigraph. The pinnacles are however very different as is the interpretation of the motifs. Sobre el palacio lucense: VILA JATO, M.D.- Lugo barroco. Lugo, 1989. p. 89-98. See LÓPEZ FERREIRO, A. Historia... T. X. Santiago 1908. p. 81-82.

68.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T. IX cit. Pp. 160-162.

69.- RÍOS MIRAMONTE, M.T.- Aportaciones al barroco gallego. Un gran mecenazgo. Santiago, 1986. p. 349.

70.- Don Cayetano Gil Taboada había remodelado ya el palacio episcopal de Lugo, su anterior residencia. Su portada coincide con la de Santiago en la organización general: soportes laterales pareados, puerta, y escudo y epígrafe sobre el dintel. Los pináculos, sin embargo, son muy diferentes, al igual que el tratamiento de los elementos reseñados. Sobre el palacio lucense: VILA JATO, M. D.- Lugo barroco. Lugo, 1989. Pp. 89-98. Véase, también, LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T. X. Santiago, 1908. Pp. 81-82.



Na segunda metade do século XVII tampouco consta que se realizaran obras de importancia no pazo arcebispal, no que os seus salóns seguen sendo axeitados ó que se destinaban. Nos escritos entre o Cabido e o arcebispo Girón polas discrepancias xurdidas entre eles en 1674 por cuestións de protocolo menciónanse diferentes estancias: salón principal do pazo, sala do aparador, que se utilizaba como comedor, “pieça de la cheminea”, antecámara e cámara do arcebispo, así como as inevitables escaleiras que uns e outros tiñan que subir e baixar aínda que o arcebispo podía facelo a pé ou en cadeira⁽⁶⁸⁾ Pola súa parte o arcebispo Frei Antonio de Monroy só se ocupou do seu pazo nos comezos do seu longo episcopado, contratando co arquitecto e entallador Pedro Meyranes, obras de conservación e reparación que afectaron ós tellados, fiestras, portas e outros elementos⁽⁶⁹⁾.

Esta situación debeu de manterse durante a maior parte da primeira metade do século XVIII na que tampouco consta a realización de obras importantes. É, pois, necesario agardar ata o arcebispo de don Cayetano Gil Taboada quen, a mediados da centuria, acomete obras de mellora como a monumental portada da “Cámara arzobispal”, sobre a devandita porta gravou o seguinte epígrafe: “Hizose en el año de 1749, siendo Arzobispo y Señor de esta ciudad y arzobispado el Ylustrissimo Señor Don Cayetano Gil Taboada. Nació en el arciprestazgo de Deza, Obispado de Lugo” (Fig. 39). É esta unha inusual portada interior que se organiza cun par de columnas toscanas a cada lado e presenta unha base con dobre entaboamento na que non faltan as placas e os cilindros típicos da arquitectura compostelá daqueles anos nos que artistas como Simón Rodríguez, Clemente Fernández Sarela e Lucas Ferro Caaveiro marcaban as pautas a seguir.

A porta, coas habituais molduras e orelleiras en torno, ten sobre o lintel unha ampla placa coa inscrición transcrita. Sobre ela, e como remate, campea o escudo do prelado rodeado de follaxe barroca: ós lados, sobre o entaboamento das columnas, uns singulares pináculos rematan con flamexantes bolas⁽⁷⁰⁾.



Pazo Arcebispal: Fig. 39. Portada da Cámara Arcebispal. Fig. 40. Escaleira.
(Arquivo Yzquierdo).

Palacio Arzobispal: Fig. 39. Portada de la Cámara Arzobispal. Fig. 40. Escalera.
Archbishop's palace: Fig. 39. Doorway of archbishop's chamber. Fig. 40. Stairway.



68.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T. IX cit. Pp. 160-162.

69.- RÍOS MIRANONTES, M.T.- Aportaciones al barroco gallego. Un gran mecenazgo. Santiago, 1986. P.349.

70.- Don Cayetano Gil Taboada remodelara xa o pazo episcopal de Lugo, a súa anterior residencia. A súa portada coincide coa de Santiago na organización xeral: soportes laterais pareados, porta e escudo e epígrafe sobre o lintel. Os pináculos, sen embargo, son moi diferentes, ó igual que o tratamento dos elementos reseñados. Sobre o pazo lucense: VILA JATO, M.D.- Lugo barroco. Lugo, 1989. Pp. 89-98. Véxase, tamén, LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T. X. Santiago, 1908. Pp. 81-82

wrote that he “rebuilt the Archbishop’s Palace from the Arch to San Francisco Street” ⁽⁷¹⁾.

Archbishop Rajoy had ambitious projects for his Palace relating to the new facade of the Azabachería which the Chapter then started. In the archbishop’s reply in January 1758 he says that it “may include the little tower, the court room, the Prouisorato, some of the pax rooms and whatever rooms necessary to best fit the proportions of the facade, and there would be an attempt to build at the front of the palace, in the hope that they were in keeping with the Facade and the other aforementioned rooms”. This remained a mere hope and only the palace was extended, with the building of the two prominent bodies that look east” and the setting up of an Archive in the Palace in which the Prelacy’s documents were duly classified. For this purpose the Presbyter, Don Tomás Romero de Noboa ⁽⁷²⁾ was elected at the end of 1761 and put in charge of making an index for the new archive “to where they moved on the first day of February 1762”.

VI. Renovation and restoration in the XIX and XX centuries.

The serious upheaval of the first half of the XIX century which led the archbishops into exile and their efforts to establish a seminary in Santiago to educate the clergy prevented significant work being carried out in the episcopal palace.

71.- D.E.A.L. Compendio de la vida, martirio, traslación e invención del glorioso cuerpo de Santiago el Mayor... y la historia... de los... Arzobispos Compostelanos. Santiago, 1858. p 265-266.

72.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T.X. cit. p 114-115 and 119-120.

probablemente, algún otro salón un enigmático autor ⁽⁷¹⁾ escribió que “reedificó el Palacio Arzobispal, desde el arco, hasta concluir en la calle de San Francisco”.

Por su parte el arzobispo Rajoy albergaba ambiciosos proyectos para su palacio en relación con la nueva fachada de la Azabachería que el Cabildo comenzaba entonces. Así en la respuesta del arzobispo a la comunicación de inicio de dicha obra, fechada a finales de enero de 1758, dice que permite incluso “que comprenda la torrecilla, la sala de la Audiencia, el Prouisorato y alguno de los quartos de los paxes y la parte que de todas estas piezas fuesen precisas para la mejor proporción de la fachada... [que] procuraría se fabricase la frontera del Palacio con deseo de que fuese uniforme á la fachada y de que mejorase la Auitación del Prouisor, la pieza de su Audiencia y los quartos de los paxes”. Esto no fue más que un buen deseo y únicamente “Amplió el palacio, levantando los dos cuerpos salientes que miran al Este” y estableció en él un Archivo en el que estarían debidamente clasificados los documentos de la Mitra. Para atenderlo nombró a finales de 1761 al presbítero don Tomás Romero de Noboa ⁽⁷²⁾, a quien encargó la realización de un índice según la distribución que los papeles y documentos habían recibido en el nuevo archivo “á donde se mudaron en primero del mes de febrero del año de 1762”.

VI. Reformas y restauraciones durante los siglos XIX y XX:

Los graves acontecimientos que se desarrollaron a lo largo de la primera mitad del siglo XIX que, incluso, llevaron a los arzobispos al destierro, así como sus esfuerzos por instaurar en Santiago un seminario conciliar que diera una adecuada formación al clero, impidieron que entonces se realizaran obras significativas en el palacio episcopal.

71.- D.E.A.L. Compendio de la vida, martirio, traslación e invención del glorioso cuerpo de Santiago el Mayor... y la historia... de los... Arzobispos Compostelanos. Santiago, 1858. Pp. 265-266.

72.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia... T.X. cit. Pp. 114-115 y 119-120.



Quizais por construír esta portada e, probablemente, algún outro salón un enigmático autor ⁽⁷¹⁾ escribiu que “reedificó el Palacio Arzobispal, desde el arco, hasta concluir en la calle de San Francisco”.

Por su parte o arcebispo Rajoy albergaba ambiciosos proxectos para o seu pazo en relación coa nova fachada da Acibechería que o Cabido comezaba entón. Así na resposta do arcebispo á comunicación de inicio da dita obra, datada a finais de xaneiro de 1758, di que permite incluso “que comprenda la torrecilla, la sala de la Audiencia, el Prouisorato y alguno de los paxes y la parte que de todas estas piezas fuesen precisas para la mexor proporción de la fachada... (que) procuraria se fabricase la frontera del Palacio con deseo de que fuese uniforme a la fachada y de que mexorase la Auitación del Prouisor, la pieza de su Audiencia y los quartos de los paxes”. Isto non foi máis que un bo desexo e unicamente “Amplió el palacio, levantando los dos cuerpos salientes que miran al Este” e estableceu nel un Arquivo no que estarían debidamente clasificados os documentos da Mitra. Para atendelo nomeou a finais de 1761 ó presbítero don Tomás Romero de Noboa ⁽⁷²⁾, a quen encargou a realización dun índice segundo a distribución que os papeis e documentos recibiran no novo arquivo “a donde se mudaron en primero del mes de febrero del año de 1762”.

VI. Reformas e restauracións durante os séculos XIX e XX:

Os graves acontecementos que se desenvolveron ó longo da primeira metade do século XIX que, incluso, levaron os arcebispos á desterro, así como os seus esforzos por instaurar en Santiago un seminario conciliar que dera unha axeitada formación ó clero, impediron que entón se realizaran obras significativas no pazo episcopal.



Pazo Arcebispal:

Fig. 41. Fachada principal. Fig. 42. Capela arcebispal no salón gótico. Foto de cara ó ano 1900. Fig. 43. Porta do Salón do Trono. (Arquivo Yzquierdo).

Palacio Arzobispal:

Fig. 41. Fachada principal. Fig. 42. Capilla arzobispal en el salón gótico. Fotografía de, aproximadamente, 1900. Fig. 43. Puerta del Salón del Trono.

Archbishop's palace:

Fig. 41. Principal facade. Fig. 42. The gothic hall of the Archbishop's Chapel. photograph in about taken 1900. Fig. 43. Throne Room door:



71.- D.E.A.L.- Compendio de la vida, martirio, traslación e invención del glorioso cuerpo de Santiago el Mayor... y la historia... de los... Arzobispos Compostelanos. Santiago, 1858. Pp. 265-266.

72.- LÓPEZ FERREIRO, A.- Historia...TX. cit. Pp. 114-115 e 119-120.

At the beginning of 1852 Archbishop Don Miguel García Cuesta arrived in Santiago and “began the elegant facade and beautiful stairway of the Archbishop’s Palace, to give work to the day workers”⁽⁷³⁾. The imperial stairway (Fig. 40) is dated 1854 by a stone plaque at the top of the first flight. The facade (Fig. 41) consists of three bodies and three lanes. On the lower floor wide bolstered pilasters frame three round arches, the middle arch is the door: the side ones, the windows. A smooth cornice gives access to the upper floor in which new pillars frame three large lintelled windows topped by triangular pediments; the middle space serves as a way to a narrow balcony whose grille is decorated with archbishop’s crosses. A smooth projecting cornice is the final touch.

Cardinal García Cuesta’s successor, Don Miguel Payá y Rico continued the renovation of the Palace with the no longer existing chapel, installed in the room in the time of Don Juan Arias. The altar and altarpiece, attached to the southern wall are neoclassical: two Ionic pillars each side support a piece used as a base for a triangular pediment. In the middle of the altarpiece wall there is a picture of the Holy Family with San Juanito. Thus was the “magnificent byzantine chapel” which Don Miguel Payá restored, and had to leave⁽⁷⁴⁾ during the works begun in 1943. (Fig. 42)

It was however during the long episcopacy of Cardinal Martín de Herrera (1889 -1922) when innovative work was carried out in the upper part of the Palace⁽⁷⁵⁾.

From this time we can date the Throne Room and the Yellow Room, so called because of the colour of its curtains. The project could have been carried out by the

A comienzos de 1852 hace su entrada en Santiago el arzobispo don Miguel García Cuesta quien “para proporcionar recursos a los jornaleros, principió la elegante fachada y hermosa escalera del Palacio Arzobispal”⁽⁷³⁾. La escalera (Fig. 40), de tipo imperial, la fecha en 1854 una lápida colocada al final de su primer tramo. Por su parte la fachada (Fig. 41) se articula en dos cuerpos y tres calles. En la planta baja anchas pilastras almohadilladas enmarcan tres arcos de medio punto: el central, es la puerta; y los laterales, unas ventanas. Una lisa cornisa da paso a la planta alta en la que nuevas pilastras encuadran tres ventanales adintelados que rematan unos frontones triangulares; el hueco central sirve de paso a un estrecho balcón cuya reja se decora con cruces arzobispales. Una cornisa lisa y volada remata el conjunto.

El sucesor del cardenal García Cuesta, don Miguel Payá y Rico, continuó la remodelación del palacio por la desaparecida capilla, que estuvo instalada en el salón de tiempos de don Juan Arias. El altar y retablo, adosados al muro sur, eran neoclásicos: un par de pilastras jónicas por lado sostenían un entablamento que servía de arranque a un frontón triangular. En el centro del retablo había un cuadro de la Sagrada Familia con San Juanito. Tal era “la magnífica capilla bizantina” que restauró don Miguel Payá y que debió de retirarse⁽⁷⁴⁾ durante los trabajos iniciados en 1943. (Fig. 42)

Fue, sin embargo, durante el largo arzobispado del cardenal Martín de Herrera (1889-1922) cuando se llevaron a cabo innovadoras obras en la planta alta del palacio⁽⁷⁵⁾.

De entonces datan, entre otras dependencias, el Salón del Trono y el Salón Amarillo, así llamado por el color de sus cortinas. Es posible que el proyecto fuera realizado por el arquitecto Hernández y Alvarez-Reyero, mientras que su decoración se debe

73.- DEAL- Ob cit. p.275.

74.- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.M. & FREIRE BARREIRO, F.- Ob. cit. Pp. 187-189. See an old photo of 1900 ± of the chapel and altar wall in CABO VILLAVERDE, J.L. & COSTA BUJÁN, P.- Compostela. Memoria fotográfica. Santiago, 1996. P. 28. From here it was taken to the other side of the large room in which we find the doorway of the Archbishops Room built in 1749. This chapel has also disappeared and the administration offices are now in its place, work finished in 1990.

75.- I thank Excmo. Señor Arzobispo Don Julián Barrio Barrio and Don Daniel Cerqueiro, Secretario de los Obispos for their help in visiting and taking photos of the Palace in Compostela.

73.- DEAL- Ob cit. P.275.

74.- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.M. Y FREIRE BARREIRO, F.- Ob. cit. Pp. 187-189. Véase una antigua fotografía de hacia 1900 de la capilla y su retablo en CABO VILLAVERDE, J.L. Y COSTA BUJÁN, P.- Compostela. Memoria fotográfica. Santiago, 1996. P. 28. De aquí debió de trasladarse al local que hubo al otro extremo del amplio vestíbulo en el que se encuentra la portada de la Cámara Arzobispal construida en 1749. Esta capilla también ha desaparecido y su espacio se agregó a las dependencias administrativas de la curia, obras culminadas en 1990, como he dicho anteriormente.

75.- Agradezco al Excmo. Señor Arzobispo, don Julián Barrio Barrio, y a don Daniel Cerqueiro, Secretario de los Obispos de Galicia, las facilidades para visitar y fotografiar éstas y otras dependencias del palacio episcopal compostelano.



A comezos de 1852 fai a súa entrada en Santiago o arcebispo don Miguel García Cuesta quen “para proporcionar recursos a los jornaleros, principió la elegante fachada y hermosa escalera del Palacio Arzobispal”⁽⁷³⁾. A escaleira (Fig. 40), de tipo imperial, a data en 1854 unha lápida colocada ó final do seu primeiro tramo. Pola súa parte a fachada (Fig. 41) artículase en dous corpos e tres bandas. Na planta baixa anchas pilastras almofadas enmarcan tres arcos de medio punto: o central, é a porta, e os laterais, unhas fiestras. Unha lisa cornixa dá paso á planta alta na que novas pilastras encadran tres ventás alintelados que rematan uns frontóns triangulares; o oco central serve de paso a un estreito balcón e ten unha reixa que se decora con cruces arcebispais. Unha cornixa lisa e volada remata o conxunto.

O sucesor do cardenal García Cuesta, don Miguel Payá y Rico, continuou a remodelación do pazo pola desaparecida capela, que estivo instalada no salón de tempos de don Juan Arias. O altar e retablo, arrimados ó muro sur, eran neoclásicos: un par de pilastras xónicas por un lado sostían un entaboamento que servía de arranque a un frontón triangular. No centro do retablo había un cadro da Sagrada Familia con San Juanito. Tal era “la magnífica capilla bizantina” que restaurou don Miguel Payá e que debeu de retirarse⁽⁷⁴⁾ durante os traballos iniciados en 1943. (Fig. 42).

Foi, sen embargo, durante o longo arcebispado do cardenal Martín de Herrera (1889-1922) cando se levaron a cabo innovadoras obras na planta alta do pazo⁽⁷⁵⁾.

De entón datan, entre outras dependencias, o Salón do Trono e o Salón Amarelo, así chamado pola cor das súas cortinas. É posible que o proxecto fora realizado polo arquitecto Hernández y Álvarez-Reyero,



Salón do Trono do Pazo Arcebispal:
Vista xeral (Fig. 44), detalle do teito (Fig. 45) e vidriera
dunha ventá (Fig. 46).
(Arquivo Yzquierdo).

Salón del Trono del Palacio Arzobispal:
Vista general (Fig. 44), detalle del techo (Fig. 45), y vidriera de
una ventana (Fig. 46).

Throne room in Archbishop's Palace:
general view (Fig. 44), detail of ceiling (Fig. 45), and glasswork of
a window (Fig. 46).



73.- DEAL- Ob cit. P.275.

74.- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.M. e FREIRE BARREIRO, F.- Ob. cit. Pp. 187-189. Véxase unha antiga fotografía de cara ó 1900 da capela e o seu retablo en CABO VILLAVERDE, J.L. e COSTA BUJÁN, P.- Compostela. Memoria fotográfica. Santiago, 1996. P. 28. De aquí debeu trasladarse ó local que houbo ó outro extremo do amplo vestíbulo no que se atopa a portada da Cámara Arcebispal construída en 1749. Esta capela tamén desapareceu e o seu espacio agregouse ás dependencias administrativas da curia, obras culminadas en 1990, como dixen anteriormente.

75.- Agradezo ó Excmo. Señor Arcebispo, don Julián Barrio Barrio, e a don Daniel Cerqueiro, secretario dos Bispos de Galicia, as facilidades para visitar e fotografar estas e outras dependencias do pazo episcopal compostelán.

architect Hernández y Alvarez-Reyero, whilst the decoration was carried out by Villar⁽⁷⁶⁾. The Throne Room (Fig. 44) used for receptions until the 60's is a large rectangular room lined with wood, red damask and tapestries. In the upper part a series of wooden arches frames geometrical compositions of various colours which simulate nonexistent stained glass windows. The ceiling (Fig. 45) repeats this in tiles of Islamic origin; in the centre, the coat of arms of Cardinal Martín de Herrera can be seen, flanked by capricious floral ornamentation from which two glass lamps hang, which bring out their colour and light up the room. The geometrical composition is repeated on the doors (Fig. 43) and windows in which the entwining of the simple glasswork stands out. (Fig. 46)

The Throne Room's ceiling decoration is exceptional in Galicia where ornamentation of Islamic origin is unusual, although in the Palace itself it is repeated with even greater clarity on the ceiling of the large upper floor hall. It is of a neomudejar influence, widespread in Spain since the middle of the XIX century.

This neo-arabic tendency is more than obvious in the decoration of the Yellow Room (Fig. 47) situated at the northern end of the palace. The high plinth resembles a tiled area, whose painted tiles criss-cross: eight shaped stars which alternate with other geometrical forms frame the door. Higher up, arabic cloth has been imitated, clearly inspired by the "Pendón de las Navas" (banner). On the edge of one of these hangings we can see the initials of the author, the painter Villar, ⁽⁷⁷⁾ and the year of its making: 1899. The decoration of the walls of the room is completed by plaster work and paintings which spread out along the upper part of each wall: at the ends are intricate weavings and elegant vegetable motifs, which alternating with the coats of arms of a castle and a rampant lion which correspond to the Kingdoms of Castilla and León serve as a frame. In the Central panel there are complex arches and a network of diamonds with stylized leaves (Fig. 48).

a Villar⁽⁷⁶⁾. El Salón del Trono (Fig. 44), utilizado para recepciones en ciertas festividades hasta los años sesenta, es una amplia pieza rectangular cuyas paredes están forradas de madera, damasco rojo y tapices. En su parte superior una arquería de madera enmarca composiciones geométricas de variado colorido que simulan inexistentes vidrieras. La techumbre (Fig. 45) reitera las decoraciones geométricas que fingen, a veces, azulejos de origen islámico; en el centro se ve el escudo del cardenal Martín de Herrera flanqueado por caprichosas ornamentaciones florales de las que penden las dos lámparas de cristal que realzan e iluminan el salón. Las composiciones geométricas se repiten en las puertas (Fig. 43) y ventanas, en éstas destaca el entrelazo que se forma en sus sencillas vidrieras (Fig. 46).

La decoración de la techumbre del Salón del Trono es excepcional en Galicia, en donde los motivos ornamentales de origen islámico son inusuales, aunque en el propio palacio se repiten, incluso con mayor claridad, en el techo del amplio vestíbulo de la planta superior. Se trata, pues, de una influencia del neomudéjar extendido por España desde mediados del siglo XIX.

Este gusto neoárabe es rotundo en la decoración del Salón Amarillo (Fig. 47), situado en el extremo norte del palacio. El alto zócalo imita un alicatado cuyos pintados azulejos forman un continuo e intrincado entrelazo; estrellas de ocho que alternan con otras formas geométricas enmarcan las puertas. Más arriba se han fingido telas árabes, alguna claramente inspirada en el Pendón de las Navas. Precisamente en el borde de una de tales "colgaduras" se ven las iniciales de su autor, el pintor Villar⁽⁷⁷⁾, así como el año de ejecución: 1899. La continua decoración de las paredes del salón se completa con yeserías y pinturas que se distribuyen a lo largo de la parte alta de cada una: en los extremos se han dispuesto caprichosos entrelazos y elegantes elementos vegetales que sirven de marco, de manera alternante, a escudos con un castillo y un león rampante, que corresponden a los reinos de Castilla y León. En el panel central se desarrollan complejas arquerías ciegas, o una red de rombos con estilizadas hojas (Fig. 48).

76.- BARRAL IGLESIAS, A.- Otras obras arquitectónicas promovidas por el arzobispo y el cabildo desde 1900. Santiago de Compostela. Patrimonio histórico gallego. Ciudades. Laracha, 1993, p 512.

77.- The complete name of the artist appears next to 1895 in the coat of arms of the Cardinal Martín de Herrera painted on the door of the library. See reproduction CEBRIÁN FRANCO JJ.- Ob cit. p.312 ilustración 57.

76.- BARRAL IGLESIAS, A.- Otras obras arquitectónicas promovidas por el arzobispado y el cabildo desde 1900. Santiago de Compostela. Patrimonio histórico gallego. Ciudades. Laracha, 1993. P.512.

77.- El nombre completo del artista aparece junto al año 1895 en el escudo del cardenal Martín de Herrera pintado sobre la puerta de la Biblioteca. Véase reproducido en CEBRIÁN FRANCO, JJ.- Ob. cit. P.312, ilustración 57.



mentres que a súa decoración débese a Villar⁽⁷⁶⁾. O Salón do Trono (Fig. 44), utilizado para recepcións en certas festividades ata os anos sesenta, é una ampla peza rectangular e as súas paredes están forradas de madeira, damasco vermello e tapices. Na súa parte superior unha arquería de madeira enmarca composicións xeométricas de variado colorido que simulan inexistentes vidrieiras. O teitume (Fig. 45) reitera as decoracións xeométricas que finxen, ás veces, azulexos de orixe islámica; no centro vese o escudo do cardenal Martín de Herrera flanqueado por caprichosas ornamentacións florais das que penden as dúas lámparas de cristal que realzan e iluminan o salón. As composicións xeométricas repítense nas súas portas (Fig. 43) e fiestras, nestas destaca o entrelazo que se forma nas súas sinxelas vidrieiras (Fig. 46).

A decoración do teitume do Salón do Trono é excepcional en Galicia, onde os motivos ornamentais de orixe islámica son inusuais, aínda que no propio pazo se repiten, incluso con maior claridade, no teito do amplo vestíbulo da planta superior. Trátase, pois, dunha influencia do neomudéxar estendido por España desde mediados do século XIX.

Este gusto neoárabe é rotundo na decoración do Salón Amarelo (Fig. 47), situado no extremo norte do pazo. O alto zócolo imita unha parte cuberta con azulexos pintados que forman un continuo e intrincado entrelazo; estrelas de oito que alternan con outras formas xeométricas enmarcan as portas. Máis arriba finxíronse teas árabes, algunha claramente inspirada no Pendón de las Navas. Precisamente no bordo dunha destas “colgadas” vense as iniciais do seu autor, o pintor Villar⁽⁷⁷⁾, así como o ano de execución: 1899. A continua decoración das paredes do salón complétase con xeseiras e pinturas que se distribúen ó longo da parte alta de cada unha: nos extremos dispuxéronse caprichosos entrelazos e elegantes elementos vexetais que serven de marco, de xeito alternante, a escudos cun castelo e un lión rampante, que corresponden ós reinos de Castela e León. No panel central desenvólvense complexas arquerías cegas ou unha rede de rombos con estilizadas follas (Fig. 48).



Salón Amarelo do Pazo Arcebispal:
Pared oriental (Fig. 47) e sur (Fig. 48). (Arquivo Yzquierdo).
Salón Amarillo del Palacio Arzobispal: Pared oriental (Fig. 47) y sur (Fig. 48)
“Yellow room” in Archbishop palace: east wall (Fig. 47) and south wall (Fig. 48).



Fig. 49. Pinturas do teito do Salón Amarelo.
Fig. 49. Pinturas del techo del Salón Amarillo
Fig. 49. Ceiling paintings in Yellow Room.

76.- BARRAL IGLESIAS, A.- Otras obras arquitectónicas promovidas por el arzobispado y el cabildo desde 1900. Santiago de Compostela. Patrimonio histórico gallego. Ciudades. Laracha, 1993, P. 512.

77.- O nome completo do artista aparece xunto ó ano 1895 no escudo do cardenal Martín de Herrera pintado sobre a porta da Biblioteca. Véxase reproducido en CEBRIÁN FRANCO, JJ.-Ob. cit. P. 312, ilustración 57.

Between the walls and the ceiling there is a small cornice with “mocarabes” (pendant arabesque), unheard of in Galician art until now. Finally a complex coffered ceiling has been painted which suggests that it might be made up of different multi-coloured woods (Fig. 49). This complicated decoration is based on eight-pointed stars thus gracefully solving the problem of putting an octagonal shape into a quadrangular room. This Yellow Room is without doubt the loveliest and least known example of neomudejar art in Galicia⁽⁷⁸⁾. This uniqueness makes its simple restoration necessary and desirable.

The improvements carried out by Martín Herrera were to a certain extent continued by Don Julian de Diego García de Alcolea although the shortness of his episcopacy, only two years, allowed him to do no more than straighten up some rooms and leave out the previous exotic ornamentation. Some years later the open air balcony onto Obradoiro square was changed into a wooden gallery (Figs. 50, 51), which was finally made into stone in the times of Cardinal Quiroga. (Fig. 52)

After the renovation of the archbishop's house by Don Angel Suquía in the 70's there was a reorganisation of the curia's offices and the restoration of part of the mediaeval palace, a task which the Xunta de Galicia (Autonomous Government of Galicia) and archbishop Rouco Varela took part in, and which was finished in 1990. Also in these last few years the new and old palaces of the Archbishops of Santiago received the Galician Parliament's first assemblies in their most noble rooms and Pope John Paul II stayed in their rooms. He was the first pope to make a pilgrimage to Santiago, as is commemorated on a small plaque in the palace stairway.

Entre las paredes y el techo se encuentra una pequeña cornisa con mocárabes, motivo inédito hasta ahora en el arte de Galicia. Finalmente, en el cielo raso se ha pintado un complejo artesonado que sugiere estar formado por diferentes maderas mediante una adecuada policromía (Fig. 49). Su complicada decoración se genera a partir de una estrella de ocho puntas, solucionándose airosamente la dificultad de acoplar una composición octogonal a una estancia cuadrangular. Es este Salón Amarillo, sin duda, la obra más rica y menos conocida del arte neomudéjar en Galicia⁽⁷⁸⁾. Esta singularidad hace deseable su fácil y necesaria restauración.

Las obras de mejora emprendidas por Martín de Herrera fueron, en cierto modo, continuadas por don Julián de Diego García de Alcolea, aunque la brevedad de su episcopado, sólomente dos años, no le permitió más que adecentar algunas salas, sin mayores pretensiones, y olvidarse de las exóticas ornamentaciones de antes. Unos años después se transformó el balcón abierto a la plaza del Obradoiro en una galería de madera (Figs. 50 y 51) que, finalmente, en tiempos del cardenal Quiroga, se hizo en piedra (Fig. 52).

Tras las reformas llevadas a cabo en la vivienda del arzobispo por don Angel Suquía en la década de los setenta, se emprendió una reorganización de las oficinas de la curia así como la recuperación y restauración de una parte del palacio medieval, tarea en la que participó la Xunta de Galicia y el arzobispo Rouco Varela, quien culminó estas obras en 1990. También en estos últimos años el viejo y nuevo palacio de los arzobispos compostelanos acogió en sus salones más nobles al Parlamento de Galicia en sus primeras reuniones y en sus habitaciones se alojó Juan Pablo II, primer papa que peregrinó a Santiago, como recuerda una pequeña placa colocada en la escalera del palacio.

78.- The neomudejar work most well known in Galicia is that which since 1880 every 24/7 burns outside the facade of the Obradoiro. Its author was Faustino Domínguez Coumes-Gay. LOPEZ VAZQUEZ, J.M.- Arte contemporáneo. Galicia. Arte. T. XV. A. Coruña. 1993. p. 147.

78.- La obra neomudéjar más conocida en Galicia es, desde luego, la empalizada que, desde 1880, cada veinticuatro de julio arde ante la fachada del Obradoiro. Su autor fue el arquitecto Faustino Domínguez Coumes-Gay. LOPEZ VAZQUEZ, J.M.- Arte contemporáneo. Galicia. Arte. T. XV. A. Coruña. 1993. P. 147.

ABREVIATIONS OF PUBLICATIONS USED IN NOTES

B.E.S.F.S. = Boletín de Estudios del Seminario Fontán-Sarmiento.
B.S.E.E. = Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.
T.M.A.H.D. = Tui. Museo y Archivo Histórico Dioces

SIGLAS DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS UTILIZADAS EN LAS NOTAS

B.E.S.F.S. = Boletín de Estudios del Seminario Fontán-Sarmiento.
B.S.E.E. = Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.
T.M.A.H.D. = Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano.



Entre as paredes e o teito atópase unha pequena cornixa con mocárabes, motivo inédito ata agora na arte de Galicia. Finalmente, no ceo raso pintouse un complexo artesanado que suxire estar formado por diferentes madeiras mediante unha axeitada policromía (Fig. 49). A súa complicada decoración xérase a partir dunha estrela de oito puntas, solucionándose airoosamente a dificultade de adaptar unha composición octogonal a unha estancia cuadrangular. É este Salón Amarelo, sen dúbida, a obra máis rica e menos coñecida da arte neomudéxar en Galicia ⁽⁷⁸⁾. Esta singularidade fai desexable a súa fácil e necesaria restauración.

As obras de mellora emprendidas por Martín de Herrera foron, en certo modo, continuadas por don Julián de Diego García de Alcolea, aínda que a brevidade do seu episcopado, soamente dous anos, non lle permitiu máis que limpar algunhas salas, sen maiores pretensións, e esquecerse das exóticas ornamentacións de antes. Uns anos despois transformouse o balcón aberto á prazo do Obradoiro nunha galería de madeira (Figs. 50 e 51) que, finalmente, en tempos do cardenal Quiroga, fíxose en pedra. (Fig. 52).

Tralas reformas levadas a cabo na vivenda do arcebispo por don Ángel Suquía na década dos setenta, emprendeuse unha reorganización das oficinas da curia así como a recuperación e restauración dunha parte do pazo medieval, tarefa na que participou a Xunta de Galicia e o arcebispo Rouco Varela, quen culminou estas obras en 1990. Tamén nestes últimos anos o vello e novo pazo dos arcebispos composteláns acolleu nos seus salóns máis nobres ó Parlamento de Galicia nas súas primeiras reunións e nas súas habitacións aloxouse Juan Pablo II, primeiro papa que peregrinou a Santiago, como recorda unha pequena placa colocada na escaleira do pazo.



78.- A obra neomudéxar máis coñecida en Galicia é, sen dúbida, a cerca que, desde 1880, cada vintecatro de xullo arde fronte a fachada do Obradoiro. O seu autor foi o arquitecto Faustino Domínguez Coumes-Gay. LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.- Arte contemporáneo. Galicia. Arte. T. XV. A Coruña, 1993. P. 147.

SIGLAS DE PUBLICACIÓNS PERIÓDICAS UTILIZADAS NAS NOTAS

B.E.S.F.S. = Boletín de Estudios del Seminario Fontán-Sarmiento.

B.S.E.E. = Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.

T.M.A.H.D. = Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano.

Fachada do Pazo Arcebispal á Praza do Obradoiro.

Fig. 50. Fotografía de T. Thompson,

Fig. 51. Fotografía de P. Mas, 1919.

Fig. 52. Fotografía de Yzquierdo, 1998.

Fachada del Palacio Arzobispal a la Plaza del Obradoiro.

Archbishop's palace: Obradoiro facade .













DESENVOLVIMENTO DOS DESENHOS PARA TRABALHAR CON RÉPLICAS DE INSTRUMENTOS MEDIEVAIS

Yohn Wright

Desarrollo de los diseños para trabajar con réplicas de instrumentos medievales
Design principles developed for working mediaeval replica instruments

Introduction

In spite of intense productive activity, resulting both in working instruments and finished drawings, the Xelmírez project at the Obradoiro de instrumentos musicais of 1993 was very much a period of reflection. The strict time-limits imposed for the production of finished instruments meant that snap decisions and even occasional short-cuts had to be taken; but at the same time, in order to avoid the collapse of the whole house of cards, notions and theories had to be continually brought up to date and pushed to their limits.

Where it was impossible to come to any definitive conclusion, the final solution was necessarily one of personal choice; in referring to such cases here, we will try to fully lay out the elements of the problem and the reasons for taking certain liberties. This applies especially to modifications to general proportions in the interest of playability, attempts at establishing string-diagrams and geometric analysis of these forms.

The attempt to reconcile the sometimes contradictory ends of fidelity to the originals with the production of practical working instruments has resulted in the gradual materialisation of a general research method that has brought us much closer to an assessment of the sculptures from a functional point of view. Whilst this necessarily entails a number of hypothetical elements, these stem from practical experience which is ever-renewable. In fact, the method resembles more and more the one elaborated for the catalogue of Jew's harps published by the Musée de l'Homme in Paris⁽¹⁾ which brought out the absolute necessity for simultaneous parallel classifications of the instruments within strictly defined rubrics dealing with acoustical mechanical, morphological and aesthetic criteria.

1.- DOURNON Geneviève & WRIGHT John, "Les Guimbardes du Musée de l'Homme", pub. Institut d'Ethnologie, Musée de l'Homme, Paris, 1978

Introducción

A pesar de la intensa actividad productiva, que dió como resultado instrumentos operativos y diseños acabados, el Proyecto Xelmírez del Obradoiro de Instrumentos Musicáis ha supuesto sobre todo un año de reflexión. Las limitaciones de tiempo impuestas para producir instrumentos acabados nos obligaron a tomar decisiones rápidas e incluso atajos; pero, al mismo tiempo, y para evitar el derrumbamiento de todo el castillo de naipes, tuvimos que actualizar conceptos y teorías y llevarlos hasta el límite.

En los casos en los que era imposible llegar a una conclusión definitiva, la decisión tuvo que ser obligatoriamente de tipo personal, al referirnos a esos casos aquí, intentaremos exponer ampliamente los elementos del problema y las razones de que nos tomáramos ciertas libertades. Esto se aplica en especial a las modificaciones de las proporciones generales en interés de la funcionalidad, a los intentos de establecer diagramas de cuerdas y al análisis geométrico.

El intento de reconciliar los objetivos, contradictorios a veces, de fidelidad al original con la producción de instrumentos operativos dió como resultado la materialización gradual de un método general de investigación que nos ha acercado a la evaluación de las esculturas desde el punto de vista funcional. En tanto que esto implica necesariamente un número de elementos hipotéticos, éstos se basan en la experiencia que se renueva constantemente. De hecho el método se parece cada vez más a uno que yo elaboré para el catálogo de los birimbaos publicado por el Musée de l'Homme de París⁽¹⁾, que demostró la verdadera necesidad de una clasificación paralela y simultánea de los instrumentos dentro de epígrafes claramente definidos en lo que se refiere a mecánica acústica y a criterios morfológicos y estéticos.

1.- DOURNON Geneviève y WRIGHT John: "Les Guimbardes du Musée de l'Homme", pub. Institut d'Ethnologie, Musée de l'Homme, Paris, 1978.

Introducción

A pesar da intensa actividade productiva, que deu como resultado instrumentos operativos e deseños acabados, o Proxecto Xelmírez do Obradoiro de Instrumentos Musicais supuxo sobre todo un ano de reflexión. As limitacións de tempo impostas para producir instrumentos acabados obrigáronnos a tomar decisións rápidas e mesmo atallos; pero, ó mesmo tempo, e para evita-lo derrubamento de todo o castelo de naipes, tivemos que actualizar conceptos e teorías e levalos ata o limite.

Nos casos nos que era imposible chegar a unha conclusión definitiva, a decisión tivo que ser obrigatoriamente de tipo persoal, ó referirnos a eses casos aquí, intentaremos expoñer amplamente os elementos do problema e as razóns de que nos tomáramos certas liberdades. Isto aplícase en especial ás modificacións das proporcións xerais en interese da funcionalidade, ós intentos de establecer diagramas de cordas e á análise xeométrica.

O intento de reconcilia-los obxectivos, contradictorios ás veces, de fidelidade ó orixinal coa produción de instrumentos operativos deu como resultado a materialización gradual dun método xeral de investigación que nos acercou á avaliación das esculturas desde o punto de vista funcional. En tanto que isto implica necesariamente un número de elementos hipotéticos, estes baséanse na experiencia que se renova constantemente. De feito o método parécese cada vez máis a un que eu elaborei para o catálogo dos trompas publicado polo Musée de l'Homme de París⁽¹⁾, que demostrou a verdadeira necesidade dunha clasificación paralela e simultánea dos instrumentos dentro de epígrafes claramente definidos no que se refire a mecánica acústica e a criterios morfolóxicos e estéticos.

DESENVOLVEMENTO DOS DESEÑOS
PARA TRABALLAR CON RÉPLICAS DE
INSTRUMENTOS MEDIEVAIS

John Wright



1.- DOURNON Geneviève e WRIGHT John: "Les Guimbardes du Musée de l'Homme", Paris, 1978.

The Accuracy of the sculptures

The viability of Mediaeval iconography in general is a subject for polemic to a degree that I did not realise until very recently, for it transpired at the conference at Royaumont⁽²⁾ that many Mediaeval scholars are very sceptical about the value of iconography in general⁽³⁾.

Certainly there are very few sculpted instruments on the Portico de la Gloria, and certainly none on the sculptures in the Gelmirez Palace, that one could directly transfer from stone into wood and expect to work without reviewing some details. The stone instruments, even when accurately depicted are nonetheless accessories to the figures holding them and form part of a general composition. This means that the instruments may have been modified to fit into the general scheme, which may explain why the oval fiddles on the Portico de la Gloria have bodies and head of pretty well identical dimensions but no two have the same length of neck. The strictures of the material from which they were carved also cause distortion of certain elements and result in very low, thick bridges, "bent" strings etc.

For the Portico, the actual size of the original instruments is still a vexed question. As with the instruments on Chartres Cathedral or what is left of those on Paris Notre Dame, contemporary miniatures when compared show similar types of instruments represented larger compared to the player's body. Practical experience with replicas of different sizes also seems to point to larger instruments in certain cases which suggests that, in the sculptures, there may have been a greater reduction in scale for the instruments than for the figures holding them. The exception perhaps is the organistrum which, owing to its location at the zenith of the arch as a centre of attraction coupled with the playing-position across two pairs of knees, is probably about the right scale. A full-scale fiddle, on the other hand, would probably have masked much of the torso leaving little room for virtuosity in the carving of drapery and clothing

2.- "Carte Blanche à Christian Rault", conference at Royaumont Abbey, July 1994

3.- The common result is over-emphasis of symbolic content, numerology and the like. Whilst it may be foolish to deny this aspect out of hand, we are on very shaky ground but then, at least it leaves the field open for unchallenged affirmations!

La precisión de las esculturas

La viabilidad de la iconografía medieval en general es un tema tan polémico que yo no me di cuenta hasta hace muy poco cuando, en el congreso de Royaumont⁽²⁾, salió a relucir el hecho de que muchos especialistas en Edad Media son muy escépticos sobre el valor de la iconografía en general⁽³⁾.

De hecho, hay muy pocos instrumentos esculpidos en el Pórtico de la Gloria, y desde luego ninguno en las esculturas del Palacio de Gelmírez, que se puedan transferir de la piedra a la madera y esperar que funcione sin revisar ciertos detalles. Los instrumentos de piedra, incluso cuando están fielmente representados, son, sin embargo, accesorios de las figuras que los sostienen y forman parte de una composición general. Esto significa que los instrumentos pueden haber sido modificados para encajar en el plan general, lo que explicaría por qué las fídulas ovales del Pórtico de la Gloria tienen cuerpos y cabezas de dimensiones idénticas pero no hay dos que tengan la misma longitud de mástil. Las restricciones impuestas por el material en el que se esculpieron también causan distorsión de ciertos elementos que dan como resultado puentes muy bajos y gruesos, cuerdas curvadas, etc.

En cuanto al Pórtico, el tamaño real de los instrumentos originales es todavía un asunto polémico. Al igual que ocurre con los instrumentos de la Catedral de Chartres o los que quedan en la de Notre Dame de París cuando comparamos las miniaturas contemporáneas, nos encontramos con tipos semejantes de instrumentos reproducidos en mayor tamaño - en relación al cuerpo del intérprete - que los del Pórtico. La experiencia con réplicas de tamaños diferentes también parece apuntar hacia instrumentos más grandes en ciertos casos, lo cual sugiere que en las esculturas puede haberse dado una mayor reducción en escala en cuanto a instrumentos que en las figuras que los sostienen. La excepción podría ser el organistrum que, debido a su posición en el cénit del arco como centro de atención, junto con su colocación (para ser tañido) sobre dos pares de rodillas, está hecho probablemente a tamaño real. En cambio, una fídula de tamaño natural, probablemente habría ocultado gran parte

2.- "Carte Blanche à Christian Rault", Royaumont, Julio 1994.

3.- La consecuencia suele ser demasiado énfasis en contenido simbólico, numerología, etc. Aunque sería absurdo negar este aspecto, nos movemos en terreno resbaladizo, pero al menos deja el campo abierto para afirmaciones incontestadas.

A precisión das esculturas

A viabilidade da iconografía medieval en xeral é un tema tan polémico que eu non me din conta ata hai moi pouco cando, no congreso de Royaumont⁽²⁾, saíu a reluci-lo feito de que moitos especialistas en Idade Media son moi escépticos sobre o valor da iconografía en xeral⁽³⁾.

De feito, hai moi poucos instrumentos esculpidos no Pórtico da Gloria, e desde logo ningún nas esculturas do Pazo de Xelmírez, que se poidan transferir da pedra á madeira e esperar que funcione sen revisar certos detalles. Os instrumentos de pedra, mesmo cando están fielmente representados, son, sen embargo, accesorios das figuras que os sosteñen e forman parte dunha composición xeral. Isto significa que os instrumentos poden ter sido modificados para encaixar no plan xeral, o que explicaría que as fídulas ovais do Pórtico da Gloria teñen corpos e cabezas de dimensións idénticas pero non hai dúas que teñan a mesma lonxitude do mastro. As restriccións impostas polo material no que se esculpiron tamén causan distorsión de certos elementos que dan como resultado pontes moi baixas e grosas, cordas curvadas, etc.

En canto ó Pórtico, o tamaño real dos instrumentos orixinais é aínda un asunto polémico. Ó igual que ocorre cos instrumentos da Catedral de Chartres ou os que quedan na de Notre Dame de París cando comparamos as miniaturas contemporáneas, nos encontramos con tipos semellantes de instrumentos reproducidos en maior tamaño - en relación ó corpo do intérprete - que os do Pórtico. A experiencia con réplicas de tamaños diferentes tamén parece apuntar cara á instrumentos máis grandes en certos casos, o que suxire que nas esculturas puido darse unha maior redución en escala en canto a instrumentos que nas figuras que os sosteñen. A excepción podería se-lo organistrum que, debido a súa posición no cénit do arco como centro de atención, xunto coa súa colocación (para ser tanxido) sobre dous pares de xeonllos, está feito probablemente a tamaño real. En cambio, unha fídula de tamaño natural, probablemente ocultaría gran parte do torso

DESENVOLVEMENTO DOS DESEÑOS
PARA TRABALLAR CON RÉPLICAS DE
INSTRUMENTOS MEDIEVAIS

John Wright



2.- "Carte Blanche à Christian Rault", Royaumont., Xullo 1994.

3.- A consecuencia adoita ser demasiada énfase en contido simbólico, numeroloxía, etc. Aínda que sería absurdo negar este aspecto, movémonos en terreo escorregadizo, pero polo menos deixa o campo aberto para afirmacións incontestadas.

ornaments. The presence of the instrument would have been main thing in order to comply with the biblical texts, but proportional size could have been considered less important, especially as this would not have prevented faithful reproduction of the instruments themselves. The Gelmírez sculptures on the other hand, are pillar-cap ornaments and are more anecdotal. The instruments there do seem to be roughly in the same scale as the figures but they contain far less detail and with a few exceptions (notably the organistrum and the citoles) are less reliable documents. Cross-reference with other documents is all the more essential in this case.

Whatever the quality of the representations, it is my impression that the main difficulty for modern interpretation stems from the fact that, in many cases, Mediaeval artists represented what they knew as much as what they actually saw. It is therefore not unreasonable to attempt, through study of iconography and contemporary theoretical works, to determine the state of knowledge possessed at the time on musical instrument acoustics and mechanics. A parallel can be drawn with the work of mediaeval linguists who attempt to reconstruct the history of pronunciation by comparing rhyming in poetry and a general study of a modern language-families.

Although we know nothing of the antiquity of stringed instruments outside of the Mediterranean and the Orient, we may be certain that, in the Europe of year 1000, they were far from being in their infancy and the Europeans of the age were taking their development into realms hitherto unexplored, on a parallel with polyphony and the written notation of music.

This is why, whilst justifiably reacting against projecting our modern view into our analyses of these instruments, we should certainly avoid considering them as elementary, primitive or rustic.

This last remark applies also to many of today's extra-European and "ethnic" instruments which, with the enormous variety of solutions they present to acoustical and mechanical problems, can give us ideas and serve as yardsticks for testing our theories. The most striking fact about these ethnic instruments, especially bowed ones, is that:

- 1.- they usually function extremely well acoustically and have ready response often permitting a high degree of virtuosity (if we cannot say the same for our replicas, then something is surely amiss).

del torso dejando poco espacio para el virtuosismo en el tallado de drapeados y otros adornos en la vestimenta. La presencia del instrumento sería prioritaria para la concordancia con los textos bíblicos pero las proporciones de tamaño tendrían menos relevancia sobre todo porque no impedirían la fiel reproducción de los propios instrumentos. Por otra parte, las esculturas de Gelmírez son adornos de mensulas y son más anecdóticas. Aquí los instrumentos parecen tener aproximadamente la escala de las figuras pero contienen muchos menos detalles y, salvo excepciones (en particular el organistrum y las citolas), son documentos menos fiables. En este caso es esencial cotejar con otros documentos.

Sea cual fuere la calidad de las reproducciones, tengo la impresión de que la mayor dificultad para una moderna interpretación radica en que, en muchos casos, los artistas medievales representaban, lo que sabían tanto como lo que realmente veían. Por lo tanto es razonable intentar, a través del estudio de la iconografía y trabajos teóricos contemporáneos, determinar el grado de conocimiento de la acústica y la mecánica de instrumentos musicales en aquella época. Se puede establecer un paralelismo con el trabajo de estudiosos de las lenguas medievales que intentan reconstruir la historia de la pronunciación comparando la rima poética con una teoría general de las familias de lenguas modernas.

Aunque no sabemos nada de la antigüedad de instrumentos de cuerda fuera del Mediterráneo y el Oriente, podemos asegurar que en la Europa del año 1000, estaban muy lejos de hallarse en sus comienzos y los europeos de la época llevaban su desarrollo a terrenos hasta entonces inexplorados a la par con la polifonía y la notación musical escrita.

Por ello, aunque en justicia estemos en contra de proyectar nuestro punto de vista moderno sobre nuestro análisis de estos instrumentos, deberíamos evitar el considerarlos elementales, primitivos o rústicos.

Esto se aplica también a muchos de los instrumentos actuales de fuera de Europa y los étnicos que, con la enorme variedad de soluciones que ofrecen a problemas acústicos y mecánicos, nos pueden dar ideas y servir de medida para evaluar nuestras teorías. Lo más sorprendente de estos instrumentos étnicos, en especial los de arco, es que:

- 1- Generalmente funcionan muy bien acústicamente y son de pronta respuesta, permitiendo un alto grado de virtuosismo (si no podemos decir lo mismo de nuestras réplicas, entonces algo falla).

deixando pouco espazo para o virtuosismo no tallado de drapeados e outros adornos na vestimenta. A presenza do instrumento sería prioritaria para a concordancia cos textos bíblicos pero as proporcións de tamaño terían menos relevancia sobre todo porque non impedirían a fiel reprodución dos propios instrumentos. Por outra parte, as esculturas de Xelmírez son adornos de ménsulas e son máis anecdóticas. Aquí os instrumentos parecen ter aproximadamente a escala das figuras pero conteñen moitos menos detalles e, salvo excepcións (en particular o organistrum e as cítolas), son documentos menos fiables. Neste caso é esencial cotexar con outros documentos.

Sexa cal fora a calidade das reproducións, teño a impresión de que a maior dificultade para unha moderna interpretación radica en que, en moitos casos, os artistas medievais representaban, o que sabían tanto como o que realmente vían. Polo tanto é razoable intentar, a través do estudo da iconografía e traballos teóricos contemporáneos, determina-lo grao de coñecemento da acústica e a mecánica de instrumentos musicais naquela época. Pódese establecer un paralelismo co traballo de estudiosos das linguas medievais que intentan reconstruí-la historia da pronunciación comparando a rima poética coa teoría xeral das familias de linguas modernas.

Aínda que non sabemos nada da antigüidade de instrumentos de corda fóra do Mediterráneo e o Oriente, podemos asegurar que na Europa do ano 1000, estaban moi lonxe de acharse nos seus comezos e os europeos da época levaban o seu desenvolvemento a terreos ata entón inexplorados á par coa polifonía e a notación musical escrita.

Por iso, aínda que en xustiza esteamos en contra de proxecta-lo noso punto de vista moderno sobre o noso análise destes instrumentos, deberíamos evitar consideralos elementais, primitivos ou rústicos.

Isto aplícase tamén a moitos dos instrumentos actuais de fóra de Europa e os étnicos que, coa enorme variedade de solucións que ofrecen a problemas acústicos e mecánicos, poidan darnos ideas e servir de medida para avalia-las nosas teorías. O máis sorprendente destes instrumentos étnicos, en especial os de arco, é que:

- 1.- Xeralmente funcionan moi ben acusticamente e son de pronta resposta, permitindo un alto grao de virtuosismo (se non podemos dici-lo mesmo das nosas réplicas, entón algo falla).

DESENVOLVEMENTO DOS DESEÑOS PARA TRABALLAR CON RÉPLICAS DE INSTRUMENTOS MEDIEVAIS

John Wright



2.- these qualities depend to a large extent upon the correct setting of the bridge, choice of strings and the distribution of their tensions and pressures on the body of the instrument. All of this eventually boils down to finding optimum string-angles in both plan and profile views.

3.- unlike modern instruments, these angles are often not pre-set or “programmed” to any great degree as they are with, say, a violin: success or failure depend almost entirely upon the judgement of the musician himself in setting up his instrument and day to day adjustment.

The Mediaeval fiddles represented on the Portico de la Gloria are closer to modern European instruments in that, in most cases, the programming of the angles is already an important feature. In my previous article on this subject⁽⁴⁾, I drew attention to the precise settings observable in the neck and fingerboard and drew a parallel with certain tendencies in violin-making over the last 200 years or so.

In sum, the more the Lugo project advanced, the more it became obvious that we had before us representations of the end-products of a veritable revolution in musical instrument technology that seems never to have been fully appreciated hitherto.

Standing back from the work of the last four years, we might say that it has given rise to a whole theoretical edifice amounting to the modelisation of the sort of process of observation and reflection that could have led, from the 10th to the 13th Century, to the creation of such a new approach to musical instrument making.

To achieve this modelisation, my own work went in two parallel directions:

1.- a quest for structures and angles leading to the best mechanical and acoustical solutions within the strictures of the forms presented by the sculptures.

2- Estas cualidades dependen en gran medida de la correcta colocación del puente, la selección de cuerdas y la distribución de la tensión y presión en el cuerpo del instrumento. Todo esto se reduce en definitiva al hallazgo de los ángulos óptimos para las cuerdas tanto en la planta como en el perfil.

3- Al contrario de lo que ocurre con instrumentos modernos, estos ángulos no suelen estar prefijados o ‘programados’ en tan alto grado como lo están, por ejemplo, en un violín : el éxito o el fracaso dependen casi totalmente del juicio del propio músico al colocar el instrumento y su ajuste día a día.

Las fídulas medievales representadas en el Pórtico de la Gloria se acercan más a los instrumentos europeos modernos en que, en la mayoría de ellos, la programación de sus ángulos ya es un rasgo importante. En mi anterior artículo sobre este tema⁽⁴⁾ ya llamaba la atención sobre los emplazamientos precisos que se observan en el mástil y en el diapasón y describía el paralelismo con ciertas tendencias en la construcción de violines durante aproximadamente los últimos 200 años.

En resumen, a medida que avanzaba el proyecto de Lugo, se iba haciendo evidente que teníamos ante nosotros representaciones de productos resultado de una verdadera revolución en la tecnología de instrumentos musicales que hasta ahora no parece haber sido totalmente valorada.

Con la perspectiva de los cuatro años transcurridos, podríamos decir que nuestro trabajo ha dado lugar a toda una construcción teórica equivalente a la modelización de la clase de proceso de observación y reflexión que, entre los siglos X y XIII, podría haber llevado a la creación de un enfoque tan nuevo de la construcción de instrumentos.

Para alcanzar esta modelización se trabajó en dos direcciones paralelas:

1.- la búsqueda de estructuras y ángulos con vistas a las mejores soluciones mecánicas y acústicas dentro de las limitaciones de formas que representan las esculturas.

4.- WRIGHT John: “The Lost Voices of the Portico Fiddles - an Attempt at Functional Analysis of the Bowed Instruments on the Portico de la Gloria”, in *Los instrumentos del Portico de la Gloria, su reconstrucción y la música de su tiempo*, Fundación Pedro Barrié de Maza, Conde de Fenosa, 1993; Vol. 2, pp. 435-494.

4.- WRIGHT John: “Las voces perdidas de las fídulas del Pórtico: un intento de análisis funcional de los instrumentos de arco del Pórtico de la Gloria”, in *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria, su reconstrucción y la música de su tiempo*, coordinación: José López Calo, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993 Vol. 2, pp. 435-494.

2.- Estas cualidades dependen en gran medida da correcta colocación da ponte, a selección de cordas e a distribucións da tensión e presión no corpo do instrumento. Todo isto redúcese en definitiva ó achado dos ángulos óptimos para as cordas tanto na planta como de perfil.

3.- Ó contrario do que ocorre con instrumentos modernos, estes ángulos non acostuman estar prefixados ou “programados” en tan alto grao como o están, por exemplo, nun violín: o éxito ou o fracaso dependen case totalmente do xuízo do propio músico ó coloca-lo instrumento e o seu axuste día a día.

As fídulas medievais representadas no Pórtico da Gloria achéganse máis ós instrumentos europeos modernos en que, na maioría deles, a programación dos seus ángulos xa é un trazo importante. No meu anterior artigo sobre este tema⁽⁴⁾ xa chamaba a atención sobre os emprazamentos precisos que se observan no mastro e no diapasón e describía o paralelismo con certas tendencias na construción de violíns durante aproximadamente os últimos 200 anos.

En resumo, a medida que avanzaba o proxecto de Lugo, ía facéndose evidente que tiñamos ante nós representacións de produtos resultado dunha verdadeira revolución na tecnoloxía de instrumentos musicais que ata agora non parece que fose totalmente valorada.

Coa perspectiva dos catro anos transcorridos, poderíamos dicir que o noso traballo deu lugar a toda unha construción teórica equivalente á modelización da clase de proceso de observación e reflexión que, entre os séculos X e XIII, podería levar á creación dun enfoque tan novo da construción de instrumentos.

Para alcanzar esta modelización traballouse en dúas direccións paralelas:

1.- a busca de estruturas e ángulos con vistas ás mellores solucións mecánicas e acústicas dentro das limitacións de formas que representan as esculturas.

DESENVOLVEMENTO DOS DESEÑOS PARA TRABALLAR CON RÉPLICAS DE INSTRUMENTOS MEDIEVAIS

John Wright



4.- WRIGHT John: “Las voces perdidas de las fídulas del Pórtico: un intento de análisis funcional de los instrumentos de arco del Pórtico de la Gloria”, os instrumentos do Pórtico da Gloria, a súa reconstrución e a música do seu tempo, coordinación: José López Calo, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993 Vol. 2, pp. 435-494.

2.- an attempt to analyse the outlines of the instrument which appeared to be generated by geometrical means, or, more strictly, mechanical by manipulating ruler and compass, geometry being seen as providing the “tricks of the trade” rather than a means for theoretical (or symbolic) speculation.

Templates

As an aid to the execution of the replicas I made extensive use of templates as I see no point in repeating all the plotting-out on the wood. Also realisation of templates means that one has to develop one's ideas as far as possible before undertaking the construction of the instrument. Any outstanding errors leading to wastage of wood or permanent inconvenience for the musician - such as badly placed peg-holes - should not be made more than once. Experience has however shown that, unless proper templates are made, such silly mistakes occur over and over again. It can sometimes happen however, that one has to solve three-dimensional problems directly in the wood, but then one must immediately transfer the results on to a new template: this proved especially true of the harps, but also of the citoles.

The templates are of two types resulting from two fields of research and derive from string-diagrams on the one hand and general-arrangement drawings on the other

Execution of the Project

During the Xelmirez project my own work was concentrated on:

- 1- the Portico harp (Elder n°19)
- 2.- oval fiddle (Elder n° 24, although comparative study was done on all the oval fiddles),
- 3.- Figure-eight fiddle (Elder n°11)
- 4.- the two Gelmirez citoles, in collaboration with Christian Rault.

I was also generally responsible for the stringing and setting-up of all the instruments.

2.- el intento de analizar los contornos del instrumento que parecía haber sido concebido por medios geométricos, o más estrictamente mecánicos, mediante el manejo de regla y compás, pues se veía a la geometría como la solución técnica de problemas más que como un medio de especulación teórica.

Plantillas

Como guía para la ejecución de réplicas, he hecho amplio uso de plantillas ya que no tiene sentido para mí el repetir todos los diagramas sobre la madera. Además la construcción de plantillas implica el desarrollo de las propias ideas en la medida de lo posible antes de emprender la construcción del instrumento. Ningún error de bulto que implique desperdiciar madera o que constituya un perpetuo inconveniente para el músico - tal como la errónea colocación de clavijas - debería cometerse más de una vez. La experiencia nos demuestra sin embargo que, a no ser que se hagan plantillas adecuadas, estos absurdos errores ocurren una y otra vez. Por otra parte, a veces sucede que uno tiene que resolver problemas tridimensionales directamente en la madera, pero, en tal caso, los resultados se deben transferir inmediatamente a una nueva plantilla: esto se comprobó especialmente con las arpas, pero también con las citolas.

Las plantillas son de dos tipos, como resultado de las líneas de investigación. Derivan de diagramas de cuerda por una parte y de dibujos generales por otra.

Ejecución del proyecto

Durante la realización del Proyecto Xelmírez , mi trabajo se concentró en:

- 1- El arpa del Pórtico (El anciano n° 19)
- 2- La fídula oval (El anciano n° 24, aunque se hizo un estudio comparativo de todas las fídulas ovales).
- 3- La fídula en ocho (El anciano n° 11)
- 4- Las dos citolas de Gelmírez, en colaboración con Christian Rault.

También fui el responsable de las cuerdas y el ensamblaje de todos los instrumentos.

2.- o intento de analiza-los contornos do instrumentos que parecía concibirse por medios xeométricos, ou máis estrictamente mecánicos, mediante o manexo de regra e compás, pois víase á xeometría como a solución técnica de problemas máis que como un medio de especulación teórica.

Patróns

Como guía para a execución de réplicas, fixen amplo uso dos patróns xa que non ten sentido para min repetir tódolos diagramas sobre a madeira. Ademais a construción de patróns implica o desenvolvemento das propias ideas na medida do posible antes de emprende-la construción do instrumento. Ningún erro de vulto que implique desperdiciar madeira ou que constituía un perpetuo inconveniente para o músico - tal como a errónea colocación de caravillas - debería cometerse máis dunha vez. A experiencia demóstranos sen embargo que, a non ser que se fagan patróns axeitadas, estes absurdos erros ocorren unha e outra vez. Por outra parte, ás veces sucede que un ten que resolver problemas tridimensionais directamente na madeira, pero, en tal caso, os resultados débense transferir inmediatamente a un novo patrón: isto comprobouse especialmente coas arpas, pero tamén coas cítolas.

Os patróns son de dous tipos, como resultado das liñas de investigación. Derivan de diagramas de corda por unha parte e de debuxos xerais por outra.

Execución do proxecto

Durante a realización do Proxecto Xelmírez, o meu traballo concentrouse en:

- 1.- A arpa do Pórtico (O ancián nº 19)
- 2.- A fídula oval (O ancián nº 24, aínda que se fixo un estudio comparativo de tódalas fídulas ovais).
- 3.- A fídula en oito (O ancián nº 11)
- 4.- As dúas cítolas de Xelmírez, en colaboración con Christian Rault.

Tamén fun o responsable das cordas e o ensamblaxe de tódolos instrumentos.

DESENVOLVEMENTO DOS DESEÑOS
PARA TRABALLAR CON RÉPLICAS DE
INSTRUMENTOS MEDIEVAIS
John Wright



Portico Harp (Elder n.º19)

String-diagram and general open-string instrument theory

In Antiquity, the most common open-string instruments - (for that matter, the most common stringed instruments of any kind) were the harp and the lyre. Apart from the different means by which the vibration of the strings is transmitted to the sound box (strings parallel to the belly transmitting the vibration through a bridge in the case of the lyre; strings perpendicular to the belly and directly fixed thereto for the harp), the principal difference between the two types of instruments is in the string-diagram: lyres have strings of sensibly the same length or sometimes slightly longer towards the basses, all this combined with a gradual increase in calibre, whereas harps have a progressive increase in length from treble to bass combined with relatively constant calibre, or, more usually, slight increase in calibre towards the basses. Into this last category we can add to the harp the numerous types of box-zithers, psalterions and "centre-pillar" harp all of which proliferated during the Middle Ages. On the Portico de la Gloria, both box-zither and the harp-psalterion are represented; the latter also appears on one of the Gelmírez corbels. Lyres are absent, being more typical of Northern traditions at this period.

With all these instruments, it is very difficult to come to any definite conclusion, on the sole basis the iconographical material, as to the real number of strings they possessed. Artistic licence really runs riot here (after about ten strings, the artists seem to get fed-up with drawing lines!): for instance, on Portico harp (Elder n.º8), ten pegs and twelve strings are represented.

One clue is the relatively constant string calibre in this type of instrument: it is tempting here to base one's progressions on divisions of the monocord. This very effective research-instrument was so much used throughout the whole of the Middle Ages (indeed right down to the present century before the invention of oscilloscopes, sonographs and the like) that it really seems unimaginable that fixed-pitch instruments would have been planned entirely empirically. Of course harp-making already had over 2000 years of tradition behind it and many of its working principles

El arpa del Pórtico de la Gloria (anciano n.º 19)

Diagrama de cuerdas y teoría general del instrumento de notas predeterminadas.

En la antigüedad los instrumentos de cuerda al aire (que para el caso eran los instrumentos de cuerda más corrientes, fuese del tipo que fuese) eran el arpa y la lira. Aparte del diferente modo en que la vibración de las cuerdas se transmite a la caja de resonancia (cuerdas paralelas a la tapa armónica que transmiten la vibración por medio de un puente, como es el caso de la lira; cuerdas perpendiculares a la tapa armónica y directamente sujetas a ella en el arpa), la diferencia principal entre los dos tipos de instrumentos radica en el diagrama de cuerdas: las liras tienen cuerdas de, aproximadamente igual longitud o, a veces, un poco más largas hacia los bajos, todo ello combinado con un incremento gradual del calibre. Mientras que las arpas tienen un progresivo aumento de la longitud desde el soprano hasta el bajo en combinación con un calibre relativamente constante, o, más frecuentemente, un ligero aumento de calibre hacia los bajos. En esta categoría, además del arpa, podemos incluir numerosos tipos de cítaras, psalterios y arpas de columna central. Todos ellos proliferan durante la edad media. En el Pórtico de la Gloria están representados tanto la cítara como el arpa-psalterio. Este último también aparece en una Ménsula del Palacio de Gelmírez. No aparecen liras, ya que son más propias de las tradiciones nórdicas en este período.

Con todos estos instrumentos es muy difícil llegar a una conclusión definitiva, guiándonos solo por material iconográfico, en lo referente al número real de cuerdas que tenían. La licencia artística aquí arrasa (después de unas 10 cuerdas, los artistas parecen hartos de dibujar líneas): por ejemplo, en el arpa del Pórtico (anciano n.º 8) se representan 10 clavijas y 12 cuerdas.

Una pista la da el calibre relativamente constante en este tipo de instrumento: uno se siente tentado a basar sus avances en las divisiones del monocordio. Este instrumento, muy eficaz en las investigaciones, se usó tanto durante toda la Edad Media (de hecho hasta nuestros días, antes de la invención de los osciloscopios, sonógrafos y similares) que parece inimaginable que los instrumentos de tono fijo hubieran sido concebidos de modo totalmente empírico. Claro que la construcción de arpas ya tenía una tradición de más



A arpa do Pórtico da Gloria (ancián n.º 19)

Diagrama de cordas e teoría xeral do instrumento de notas predeterminadas.

Na antigüidade os instrumentos de corda de aire (que para o caso eran os instrumentos de corda máis correntes, fose do tipo que fose) eran a arpa e a lira. Á parte do diferente modo en que a vibración das cordas transmítese á caixa de resonancia (cordas paralelas á tapa harmónica que transmiten a vibración por medio dunha ponte, como é o caso da lira; cordas perpendiculares á tapa harmónica e directamente suxeitas a ela na arpa), a diferenza principal entre os dous tipos de instrumentos radica no diagrama de cordas: as liras teñen cordas de, aproximadamente igual lonxitude ou, ás veces, un pouco máis longas cara ós baixos, todo iso combinado cun incremento gradual do calibre. Mentres que as arpas teñen un progresivo aumento da lonxitude desde o soprano ata o baixo en combinación cun calibre relativamente constante, ou, máis frecuentemente, un lixeiro aumento de calibre cara ós baixos. Nesta categoría, ademais da arpa, podemos incluír numerosos tipos de cítaras, psalterios e arpas de columna central. Todos eles proliferan durante a idade media. No Pórtico da Gloria están representados tanto a cítara como a arpa-psalterio. Este último tamén aparece nunha Ménsula do Pazo de Xelmírez. Non aparecen liras, xa que son máis propias das tradicións nórdicas neste período.

Con todos estes instrumentos é moi difícil chegar a unha conclusión definitiva, guiándonos só por material iconográfico, no referente ó número real de cordas que tiñan. A licenza artística aquí arrasa (despois dunhas 10 cordas, os artistas parecen fartos de debuxar liñas): por exemplo, na arpa do Pórtico (ancián n.º 8) represéntanse 10 caravillas e 12 cordas.

Unha pista a dá o calibre relativamente constante neste tipo de instrumento: un séntese tentado a baseá-los seus avances nas divisións do monocordio. Este instrumento, moi eficaz nas investigacións, usouse tanto durante toda a Idade Media (de feito ata os nosos días, antes da invención dos osciloscopios, sonógrafos e similares) que parece inimaxinable que os instrumentos de ton fixo foran concibidos de modo totalmente empírico. Claro que a construción de arpax xa tiña unha tradición de máis de 2.000 anos e pode

Fig. I. Diagramas teóricos de cordas para instrumentos de modulación fixa.

Supoñendo que tódalas cordas soporten a mesma tensión, estas son as lonxitudes proporcionais necesarias para obter unha serie diatónica Pitagórica. A progresión irregular en lonxitude é debida á presenza de semitóns. Este é só un dos parámetros que se tiveron en conta ó establecer un diagrama efectivo pero é suficiente para demostrar que calquera intento de busca dunha tensión igual nas cordas é como unha pista falsa.

Fig. I. Diagramas teóricos de cuerdas para instrumentos de modulación fija.

Suponiendo que todas las cuerdas soporten la misma tensión, estas son las longitudes proporcionales necesarias para obtener una serie diatónica Pitagórica. La progresión irregular en longitud es debida a la presencia de semitonos. Este es solo uno de los parámetros que se han tenido en cuenta al establecer un diagrama efectivo pero es suficiente para demostrar que cualquier intento de búsqueda de una tensión igual en las cuerdas es como una pista falsa.

Fig. I. Theoretical string diagrams for open stringed instruments.

Assuming all the strings to be at equal tension, these are the proportional lengths that would be necessary to obtain a diatonic Pythagorean series. The irregular progression in length comes from the presence of semitones. This is only one of the parameters which have to be taken into account when establishing an efficient diagram but suffices to reveal that any quest for equal string tension in a harp is a something of a "red herring".

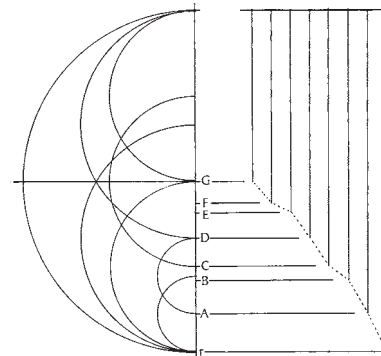


Fig. 1a. Medida tomada desde unha liña perpendicular ás cordas.

Fig. 1a. Medida tomada desde una línea perpendicular a las cuerdas.

Fig. 1a. Measured from a line perpendicular to the strings.

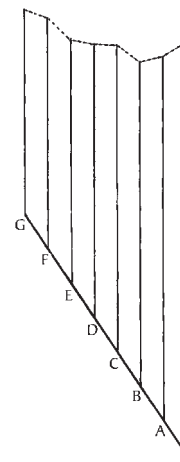


Fig. 1b. Medida tomada desde a liña diagonal da caixa harmónica da arpa.

Fig. 1b. Medida tomada desde la línea diagonal de la caja armónica del arpa.

Fig. 1b. Measured from the diagonal line of the harp belly.

may already have been established, but the monocord was certainly not much younger so the histories of both may well have been linked for a long time.

Fig. 1 shows a simple diatonic “Pythagorean” division of the monocord ⁽⁵⁾ adapted to different configurations of open-string instruments. As can be seen, the presence of the occasional semi-tone means that even a harmonic curve cannot give the ideal progression and has to be “faired in”. This affects tensions, so the calibres chosen for the strings may not necessarily follow a continuous progression.

Equal-tension, a Pythagorean myth still much insisted upon by many people, is therefore obviously quite out of the question here. Even so, if we base the progression of the string-lengths on the division of a single string, it would be reasonable to expect an open-string instrument to be strung with only one calibre. Again, practical experience shows that it is inadvisable to do so due to other parameters. A very simple one stems from the fact that, as the length of the string increases, so also does its length-to-thickness ratio. Given a constant thickness, the longer the string, the wider the ratio and the wider the amplitude of its vibration. This results in wow and feeble sound. We therefore have to increase the calibre, and consequently the tension from trebles down to basses and this is what happens in harpsichords, modern harps, pianos, etc. Ideally, perhaps, the increase should be gradual, but in practice, at least in the medium pitches, one can get away with a small change of calibre at each octave ⁽⁶⁾.

The final choice of string-calibre for any individual string is best achieved by ear, balancing the sound-characteristics of the string with those of the body of the instrument. For a given length, a given calibre of string gives of its very best at one or two precise pitches ⁽⁷⁾. Once this optimum corresponds with the note required, we need seek no further. The only caveat is that one should check the theoretical tension in order not to

de 2000 años y puede que muchos de sus principios operativos ya estuvieran establecidos pero el monocordio no era mucho más joven así que puede ser que las historias de ambos hayan estado ligadas por un tiempo.

La figura 1 muestra una simple división ‘pitagórica’ diatónica del monocordio ⁽⁵⁾ adaptada a diferentes configuraciones de instrumentos de cuerda al aire. Como se puede observar, la presencia ocasional del semitono significa que ni siquiera una curva armónica puede dar la progresión ideal y tiene que ‘afinarse’. Esto afecta a las tensiones con lo que el calibre elegido para las cuerdas puede no seguir necesariamente una progresión continua.

La tensión constante, un mito pitagórico sobre el que todavía mucha gente insiste, es por lo tanto totalmente imposible en este caso. Aún así, si basamos la progresión de la longitud de cuerda en la división de una sola, cabría esperar que un instrumento de cuerda al aire llevara un solo calibre. Pero, una vez más la experiencia demuestra que es desaconsejable hacerlo así, debido a otros parámetros. Uno muy simple es que, a medida que aumenta la longitud de cuerda también lo hace la relación longitud-grosor. A igual grosor, cuanto más larga es la cuerda, mayor es esa relación y mayor la amplitud de vibración. Esto produce un sonido distorsionado y débil. Por lo tanto tenemos que aumentar el calibre y en consecuencia la tensión desde los sopranos hasta los bajos y esto es lo que ocurre con los clavicordios, las arpas modernas, los pianos, etc.. Lo ideal es que el incremento fuera gradual, pero en la práctica, al menos en los tonos medios se puede solucionar con un pequeño cambio de calibre en cada octava ⁽⁶⁾.

La selección final del calibre para cada cuerda se consigue sobre todo por el oído, equilibrando las características sonoras de la cuerda con las del cuerpo del instrumento. Para una longitud determinada, un determinado calibre de cuerda produce su mejor sonido en uno o dos tonos precisos ⁽⁷⁾. Cuando este óptimo se corresponde con la nota requerida, habremos hallado el calibre y no hay que buscar más. La única

5.- See Gui d'Arezzo, *Micrologus*, written around 1025 and recently translated into French by Marie-Noelle COLLETTE & Jean-Christophe JOLIVET; IPMC, Paris, 1993. Division of the monocord is described here in great detail

6.- I once took the calibres of a small 18th Century harp with many very old strings which varied in thickness in a similar irregular way.

7.- The Portico replica functions well with only two calibres for 19 of its 22 metal strings, the exceptions being the three lowest.

5.- Ver Gui d'Arezzo, escrito por el año 1025 y recientemente traducido al francés por Marie-Noelle COLLETTE y Jean Christophe; IPMC, Paris 1993. La división del monocorde aparece descrita con gran detalle .

6.- Una vez medí los calibres, de un arpa pequeña del S. XVIII con muchas cuerdas antiguas de diferente grosor , del mismo modo irregular.

7.- La réplica del Pórtico funciona bien solo con dos calibres, para 19 de las 22 cuerdas de metal, siendo las inferiores la excepción.

que moitos dos seus principios operativos xa estiveran establecidos pero o monocordio non era moito máis novo así que pode ser que as historias de ámbolos dous estiveran ligadas por un tempo.

A figura 1 mostra unha simple división “pitagórica” diatónica do monocordio ⁽⁵⁾ adaptada a diferentes configuracións de instrumentos de corda ó aire. Como se pode observar, a presenza ocasional do semitón significa que nin sequera unha curva harmónica pode dá-la progresión ideal e ten que “afinarse”. Isto afecta ás tensións co que o calibre elixido para as cordas pode non seguir necesariamente unha progresión contínua.

A tensión constante, un mito pitagórico sobre o que aínda que moita xente insiste, é polo tanto totalmente imposible neste caso. Aínda así, se baseámo-la progresión da lonxitude de corda na división dunha soa, cabería esperar que un instrumento de corda ó aire levara un só calibre. Pero, unha vez máis a experiencia demostra que é desaconsexable facelo así, debido a outros parámetros. Un moi simple é que, a medida que aumenta a lonxitude de corda tamén o fai a relación lonxitude-grosor. A igual grosor, canto máis longa é a corda, maior é esa relación e maior a amplitude de vibración. Isto produce un son distorsionado e débil. Polo tanto temos que aumenta-lo calibre e en consecuencia a tensión desde os sopranos ata os baixos e isto é o que ocorre cos clavicordios, as arpas modernas, os pianos, etc. O ideal é que o incremento fora gradual, pero na práctica, cando menos nos tons medios pódese solucionar cun pequeno cambio de calibre en cada oitava ⁽⁶⁾.

A selección final do calibre para cada corda conséguese sobre todo polo oído, equilibrando as características sonoras da corda coas do corpo do instrumento. Para unha lonxitude determinada, un determinado calibre de corda produce o seu mellor son nun ou dous precisos ⁽⁷⁾. Cando este óptimo se corresponde coa nota requirida, acharémo-lo calibre e non hai que buscar máis. A única advertencia

DESENVOLVEMENTO DOS DESEÑOS PARA TRABALLAR CON RÉPLICAS DE INSTRUMENTOS MEDIEVAIS

John Wright



5.- Ver Gui d'Arezzo, escrito polo ano 1025 e recentemente traducido ó francés por Marie-Noelle COLLETTE e Jean Christophe, IPMC, Paris, 1993. A división do monocorde aparece descrita con gran detalle.

6.- Unha vez medín os calibres, dunha arpa pequena do S. XVIII con moitas cordas antigas de diferente grosor, do mesmo modo irregular.

7.- A réplica do Pórtico funciona ben só con dous calibres, para 19 das 22 cordas de metal, sendo as inferiores a excepción.

exceed the resistance of the string or that of the instrument⁸). This trial-and-error method is time-consuming but is the only way to be sure of results and, with experience, one goes faster.

All that now remains is to decide upon the spacings between the strings and we have all the elements for diagrams which can be directly compared with iconographical evidence.

We have already seen the types of configuration that derive from a diatonic Pythagorean progression. However many documents and at least one surviving instrument, to which I shall shortly refer, suggest a modification of this progression with a view to curing the poor performance of strings at the extreme treble and bass ends of the harp. In the trebles this is due to very low length-to-thickness ratio. If we try to correct this by fitting thin strings, the tension is insufficient leading to an unstable wow-sound. Thicker strings are no better making a very short dull “plop”. There is therefore much to be said for a slight increase their vibrating length. Similarly, bass-strings have very high length-to-thickness ratio and need a great deal of tension in order to avoid too-wide amplitude in vibration - another cause of instability in sound. High length-to-thickness ratio also means high-pitched longitudinal vibration; shortening the bass-strings and increasing their calibre will therefore give more “body” to the sound

I first observed modified octaves of this sort on the plan of a 15th Century harpsichord conserved at the London School of Music⁹). In this instrument, taking the diapason A 440 Hz as the reference-string, that standing at its lower octave is shorter than the expected double-length by 1/9 (the value of one tone): the string at its higher octave, being increased in length by the same proportion. Going down to lower octaves the

advertencia es que se debería comprobar la tensión teórica para no exceder la resistencia de la cuerda o del instrumento⁸). Este método de ensayo y error es lento pero es el único modo de estar seguro de los resultados y con la experiencia se gana velocidad.

Todo lo que resta es decidir los espacios entre las cuerdas y tenemos todos los elementos para los diagramas que pueden contrastarse directamente con la evidencia iconográfica.

Ya hemos visto los tipos de configuración que derivan de una escala pitagórica diatónica.

No obstante, muchos documentos y, al menos un instrumento, al que haré referencia en breve, sugieren una ligera modificación de esta escala con vistas a corregir el mal funcionamiento de las cuerdas en los extremos sopranos y bajos del arpa. En los altos esto se debe a la baja relación longitud- grosor. Si intentamos corregir esto mediante cuerdas delgadas, la tensión es insuficiente y nos lleva a un sonido distorsionado e inestable. Las cuerdas gruesas tampoco son mejores, produciendo un ‘plop’ corto y apagado. Por lo tanto, hay mucho a favor de un ligero incremento en la longitud vibratoria. Asimismo, las cuerdas bajas tienen una relación longitud - grosor muy alta y necesitan gran tensión para evitar el exceso de amplitud en la vibración, otra causa de inestabilidad en el sonido. Una relación longitud-grosor alta, implica también una vibración longitudinal de tono alto; acortar las cuerdas de bajos y así aumentar su calibre le dará pues más ‘cuerpo’ al sonido.

Observé por primera vez octavas modificadas de este modo en el plano de un clavicordio del siglo XV que se conserva en la London School of Music⁹). En este instrumento, tomando el diapason LA 440 como cuerda de referencia, en la octava más baja es 1/9 (el valor de un tono) más corta que la longitud doble que cabría esperar: la cuerda, en su octava más alta, incrementada su longitud en la misma proporción, al descender a octavas más bajas, el acortamiento

8.- According Leipp, this is when the pitch of the longitudinal vibration corresponds to one of the lower harmonics (or its multiple) of the main pitch. Longitudinal vibration is one of the four modes of string-vibration, i.e., transversal, longitudinal, rotating and octave-vibration, as defined by Emile Leipp. The high-sounding longitudinal mode depends on the length -to-thickness ratio and the density of the string and gives a fixed pitch independent of the string's own pitch and tension. It can be easily detected by rubbing the string longitudinally with a rosined cloth - see LEIPP Emile, *Acoustique et Musique*, pub. MASSON, Paris, 1971

9- Emile Jobin, the harpsichord-maker informs me that a brass string sounds best when tuned a fourth lower than its normal breaking-point.

8.- Segun Leipp, aqui es cuando el tono de la vibración longitudinal se corresponde con uno de los armónicos mas bajos (o es múltiplo) del tono principal. La vibración longitudinal es uno de los cuatro modos de vibrar las cuerdas : transversal, longitudinal, de rotación y octaveada , tal como las define Emile Leipp. El modo longitudinal del sonido alto depende de la longitud-grosor y la densidad de la cuerda y produce un tono fijo independiente de la tension de la cuerda y el tono puede detectarse facilmente frotando la cuerda longitudinalmente con un paño resinado. Ver LEIPP Emile, *Acoustique et Musique*, pub. MASSON, Paris, 1971.

9.- Emile Jobin, el fabricante de clavicordios me informa de que una cuerda de latón suena mucho mejor si se afina un cuarto más bajo de su límite habitual.

é que se debería comproba-la tensión teórica para non excede-la resistencia da corda ou do instrumento ⁽⁸⁾. Este método de ensaio e erro é lento pero é o único modo de estar seguro dos resultados e coa experiencia gáñase velocidade.

Todo o que resta é decidi-los espacios entre as cordas e temos tódolos elementos para os diagramas que poden contrastarse directamente coa evidencia iconográfica.

Xa vímo-los tipos de configuración que derivan dunha escala pitagórica diatónica.

Non obstante, moitos documentos e, polo menos un instrumento, ó que farei referencia en breve, suxiren unha lixeira modificación desta escala con vistas a corrixi-lo mal funcionamento das cordas nos extremos sopranos e baixos da arpa. Nos altos isto débese a baixa relación lonxitude-grosor. Se intentamos corrixi-lo isto mediante cordas delgadas, a tensión é insuficiente e lévanos a un son distorsionado e inestable. As cordas grosas tampouco son mellores, producindo un “plop” curto e apagado. Polo tanto, hai moito a prol dun lixeiro incremento na lonxitude vibratoria. Así mesmo, as cordas baixas teñen unha relación lonxitude-grosor moi alta e necesitan gran tensión para evitarlo exceso de amplitude na vibración, outra causa de inestabilidade no son. Unha relación lonxitude-grosor alta, implica tamén unha vibración lonxitudinal de ton alto; acurtar-las cordas de baixos e así aumenta-lo seu calibre daralle pois máis “corpo” ó son.

Observei por primeira vez oitavas modificadas deste xeito no plano dun clavicordio de século XV que se conserva na London School of Music ⁽⁹⁾. Neste instrumento, tomando o diapasón LA 440 como corda de referencia, na oitava máis baixa é 1/9 (o valor dun ton) máis curta que a lonxitude dobre que cabería esperar: a corda, na súa oitava máis alta, incrementada a súa lonxitude na mesma proporción, ó descender a oitavas máis baixas, o acurtamento anterior é aínda

DESENVOLVEMENTO DOS DESEÑOS PARA TRABALLAR CON RÉPLICAS DE INSTRUMENTOS MEDIEVAIS

John Wright



8.- Segundo Leipp, aquí é cando o ton da vibración lonxitudinal se corresponde cun dos harmónicos máis baixos (ou é múltiplo) do ton principal. A vibración lonxitudinal é un dos catro modos de vibra-las cordas: transversal, lonxitudinal, de rotación e oitaveada, tal como as define Emile Leipp. O modo lonxitudinal do son alto depende da lonxitude-grosor e a densidade da corda e produce un ton fixo independente da tensión da corda e o ton pode detectarse facilmente friccionando a corda lonxitudinalmente cun pano resinado. Ver LEIPP Emile, *Acoustique et Musique*, pub. MASSON, Paris, 1971.

9.- Emile Jobin, o fabricante de clavicordios infórmame de que unha corda de latón soa moito mellor se se afina un cuarto máis baixo do seu límite habitual.

foreshortening is even greater. In fact this “tempering” of string-length seems to be normal practice for most harps including the modern classical type.

There is yet one further consideration. Françoise Johannel, along with other harpists practising ediaeval music, inserts an extra string into each octave to include Bb. This is essential if one wishes to adequately render the bulk of the music of the period and coincides with the very earliest of Mediaeval theory, once again based on division of the monocord. It will be obvious, that inclusion of the extra note will in its turn modify the string-diagram necessary.

Development of the Portico Replica

Unfortunately, the time I had at my disposal, during both periods when scaffolding was in place, only allowed detailed examination of the bowed instruments and my present work on the harps is based on the measurements taken in 1988 under very precarious conditions by Francisco Luengo plus later corrections made by Luciano Perez on the much more convenient 1990 scaffolding; all this compared with colour-slides projected to natural size.

The result is that, due to inevitable parallax in the photos, I am not 100% sure of the angles of the strings to the sound box. Nevertheless it did permit a preliminary approach to those very important questions on harps and open-string instruments in general with which we have dealt above.

The final String-diagram

If we examine photo 1, three things stand out:

- 1.- Eleven strings are represented
- 2.- Their area is clearly defined on a flat plaque of stone
- 3.- The strings are not parallel with each other, but fan out at the sound box end, a fact first pointed out to me by Yves d’Arcizas during the first Portico project.

anterior es todavía mayor. De hecho éste “templado” de longitud de cuerda parece ser una práctica normal para la mayoría de las arpas, incluida la de tipo clásico moderno.

Pero todavía hay una consideración que hacer. Françoise Johannel, junto con otros arpistas de música medieval, inserta una cuerda más a cada octava para incluir el sí bemol. Esto es esencial si se desea reproducir el grueso de la música de la época y coincide con la más temprana teoría medieval, una vez más basada en la división del monocorde. Obviamente la inclusión de una nota extra modificará a su vez el diagrama necesario de cuerdas.

Desarrollo

Por desgracia el poco tiempo del que dispuse en los dos períodos en que el andamiaje estuvo montado, solo me permitieron el examen detallado de los instrumentos de arco y mi trabajo actual en las arpas se basa en las medidas tomadas en 1988, en condiciones muy precarias, por Francisco Luengo, más las correcciones posteriores hechas por Luciano Pérez en el andamiaje de 1990, mucho más cómodo ; todo esto se comparó con diapositivas en color proyectadas a tamaño natural.

El resultado es que a causa de la inevitable distorsión de las fotos, no estoy seguro al cien por cien de los ángulos de las cuerdas con la caja de resonancia. Sin embargo me permitió una aproximación preliminar a las cuestiones más importantes sobre las arpas e instrumentos de cuerdas al aire en general, a los que me he referido antes.

El diagrama de cuerda final

Si observamos la foto 1, hay tres cosas que destacan:

- 1.- Se representan 11 cuerdas.
- 2.- Su superficie está claramente definida en una placa plana de piedra.
- 3.- Las cuerdas no son paralelas entre sí sino que se abren en abanico hacia el final de la caja de resonancia, un hecho que me hizo ver, por primera vez, Yves d’Arcizas durante el primer proyecto del Pórtico.



maior. De feito este “temperado” de lonxitude de corda parece ser unha práctica normal para a maioría das arpas, incluída a de tipo clásico moderno.

Pero aínda hai unha consideración que facer. Françoise Johannel, xunto con outros arpistas de música medieval, insire unha corda máis a cada oitava para incluí-lo bemol. Isto é esencial se desexa reproducilo groso da música da época e coincide coa máis temperá teoría medieval, unha vez máis baseada na división do monocorde. Obviamente a inclusión dunha nota extra modificará á súa vez o diagrama necesario de cordas.

Desenvolvemento

Por desgracia o pouco tempo do que dispuxen nos dous períodos en que o andamio estivo montado, só me permitiron o exame detallado dos instrumentos de arco e o meu traballo actual nas arpas baseándose nas medidas tomadas en 1988, en condicións moi precarias, por Francisco Luengo, ademais das correccións posteriores feitas por Luciano Pérez no andamio de 1990, moito máis cómodo; todo isto comparouse coas dispositivas en cor proxectadas a tamaño natural.

O resultado é que por causa da inevitable distorsión das fotos, non estou totalmente seguro dos ángulos das cordas coa caixa de resonancia. Sen embargo permitíume unha aproximación preliminar ás cuestións máis importantes sobre as arpas e instrumentos de cordas ó aire en xeral, ós que me referín antes.

O diagrama de corda final

Se observamos a foto 1, hai tres cousas que destacan:

- 1.- Representáanse 11 cordas.
- 2.- A súa superficie está claramente definida nunha placa plana de pedra.
- 3.- As cordas non son paralelas entre si senón que se abren en abano cara ó final da caixa de resonancia, un feito que me fixo ver, por primeira vez, Ives d’Arcizas durante o primeiro proxecto do Pórtico.



Foto 1 (J.Wright) Anciano n.º 19, Pórtico da Gloria, Catedral de Santiago de Compostela.

Foto 1. (J.Wright) Anciano n.º 19, Pórtico de la Gloria, Catedral de Santiago de Compostela.

Photo 1. (J.Wright) (Portico Harp n.º 19, Portico de la Gloria, Cathedral of Santiago de Compostela



Foto 2 (Christian Lebon) Réplica da Arpa n.º 19, Pórtico da Gloria, Catedral de Santiago de Compostela.

Foto 2 (Christian Lebon) Réplica del Arpa n.º 19, Pórtico de la Gloria, Catedral de Santiago de Compostela.

Photo 2 (Christian Lebon) Replica Harp N.º 19, Portico de la Gloria, Cathedral of Santiago de Compostela.

Fig. 2a shows the first stage in establishing the diagram. The two vertical lines represent the lines of the extreme treble and bass strings: the latter also serves as a vertical data-line. Equal divisions are marked out on the upper and lower horizontal lines so that the angles of the strings form a regular progression. The diagonal line representing the belly line, i.e., the line of the belly without string-tension, is then drawn in.

The angle this diagonal makes with the vertical data line formed by the bass string is of paramount importance as, if this angle is too open, it increases the outward stress on the belly. One tends to think of the principle of the harp as strings pulling the belly outwards, but a little reflection will show that the traction is upwards towards the top of the sound box (comparable with the pull on a glued lute-bridge) as much as outwards towards the console. This fascinating question needs pursuing further by comparing all kinds of harps, but a preliminary survey has indicated that an angle of about 32° is common. It is interesting, in passing, to note that this is the angle of the diagonal of a $\phi^{(10)}$ rectangle.

Nevertheless, the angle that I was able to take from the profile view of the harp held by Elder n° 19 did seem rather more open (around 39°) and this has probably given excessive outward pull in the replica. This at first led to trouble and was probably an important contributory cause for the first, admittedly rather weak, body exploding before full tension was reached - but more of that below.

The fanned-out strings are set out at equal intervals on the horizontal data-lines which means that their spacings on the diagonal belly-line progressively increase from treble down to bass. This feature appears to be much-appreciated by today's harpists who, for this and other reasons have found the replica very comfortable to play.

Nevertheless, when one lays out on the above diagram the eleven or twelve strings as they appear in the sculptures, a number of serious problems arise.

La figura 2a, muestra la primera fase del diagrama. Las dos líneas verticales representan las líneas de las cuerdas de los extremos alto y bajo. Esta última también sirve como línea vertical de datos. Se marcan divisiones iguales en la línea horizontal más alta y en la más baja de modo que los ángulos de las cuerdas forman una progresión regular. La diagonal que representa la línea de la tapa armónica, es decir, sin tensión, se dibuja después.

El ángulo que forma esta diagonal con la línea de datos vertical formada por la cuerda baja, es de vital importancia ya que, si este ángulo es muy abierto, aumenta la presión vertical sobre la tapa armónica. Uno tiende a pensar en el principio del arpa como cuerdas tirando de la tapa hacia afuera pero al reflexionar se verá que la tracción es tanto hacia arriba, hacia la parte superior de la caja de resonancia (parecido a la tracción en el puente pegado de un laúd) como hacia afuera, hacia la consola. Esta cuestión fascinante precisa de mayor investigación comparando toda clase de arpas, pero un análisis preliminar indica que el más común es el ángulo de 32° . Es interesante, de paso, notar que éste es el ángulo de la diagonal de un $\phi^{(10)}$ rectángulo.

Sin embargo el ángulo que pude tomar de la vista lateral del arpa que sostiene el Anciano N°. 19 parecía algo más abierto (unos 39°) y esto probablemente causó una excesiva tracción hacia fuera en la réplica. Al principio éste creó problemas y tal vez fue una de las causas de la explosión del primer cuerpo - admito que un tanto débil - antes de que se alcanzara la tensión total, pero de esto hablaremos más adelante.

Las cuerdas en forma de abanico se sitúan a intervalos iguales en las líneas horizontales de datos, lo que significa que los espacios en la línea diagonal de la tapa armónica aumentan progresivamente desde los altos a los bajos. Esta característica parece muy apreciada por los arpistas actuales que por éste y otros motivos encuentran la réplica fácil de tocar.

Sin embargo, al colocar en el diagrama anterior las 10 ó 12 cuerdas tal como aparecen en las esculturas, surge una serie de problemas:

10.- Symbol for the "golden mean" proportion.

10.- Símbolo de la proporción "canon de oro".



A figura 2a, mostra a primeira fase do diagrama. As dúas liñas verticais representan as liñas das cordas dos extremos alto e baixo. Esta última tamén serve como liña vertical de datos. Sinálanse divisións iguais na liña horizontal máis alta e na máis baixa de xeito cos ángulos das cordas forman unha progresión regular. A diagonal que representa a liña da tapa harmónica, é dicir, sen tensión, débúxase despois.

O ángulo que forma esta diagonal coa liña de datos vertical formada pola corda baixa, é de vital importancia xa que, se este ángulo é moi aberto, aumenta a presión vertical sobre a tapa harmónica. Un tende a pensar no principio da arpa como cordas tirando da tapa cara a fóra pero ó reflexionar verase que a tradición é tanto cara a arriba, cara á parte superior da caixa de resonancia (parecido á tracción na ponte pegada dun laúde) como cara a fóra, cara á consola. Esta cuestión fascinante precisa de maior investigación comparando toda clase de arpas, pero unha análise preliminar indica que o máis común é o ángulo de 32° . É interesante, de paso, notar que este é o ángulo da diagonal dun ϕ ⁽¹⁰⁾ rectángulo.

Sen embargo o ángulo que puiden tomar da vista lateral da arpa que sostén o Ancián nº 19 parecía algo máis aberto (uns 39°) e isto probablemente causou unha excesiva tracción cara a fóra na réplica. Ó principio este creou problemas e tal vez foi unha das causas da explosión do primeiro corpo -admito que un tanto débil- antes de que se alcanzara a tensión total, pero disto falaremos máis adiante.

As cordas en forma de abano sitúanse a intervalos iguais nas liñas horizontais de datos, o que significa que os espazos na liña diagonal da tapa de harmónica aumentan progresivamente desde os altos ós baixos. Esta característica parece moi apreciada polos arpistas actuais que por este e outros motivos encontran a réplica fácil de tocar.

Nembargantes, ó colocar no diagrama anterior as 10 ó 12 cordas tal como aparecen nas esculturas, xorde unha serie de problemas:

Fig. 2. Desenvolvemento do diagrama de corda para a arpa nº 19.
Fig. 2. Desarrollo del diagrama de cuerda para el arpa nº 19.
Fig. 2. Development of string diagram for harp nº 19

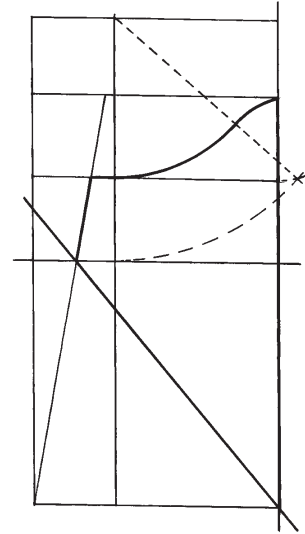


Fig.2a. O esquema do diagrama tomado da escultura está delimitado nas partes superior e inferior pola liña das caravillas e a caixa harmónica, ós lados polas cordas superior e inferior.

Fig. 2a. El esquema del diagrama tomado de la escultura está delimitado en las partes superior e inferior por la línea de clavijas y la caja armónica, a los lados por las cuerdas superior e inferior.
Fig. 2a. The diagram outline taken from the sculpture is delimited at the top and bottom by the line of the pegs and the soundboard, at the sides by the top and bottom strings.

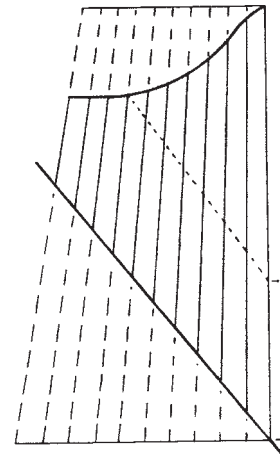


Fig. 2b. Con 11 cordas e unha escala diatónica simple, a corda que está unha oitava por enriba da corda máis baixa só terá un tercio da súa lonxitude.
Fig. 2b. Con 11 cuerdas y una escala diatónica simple, la cuerda que está una octava por encima de la cuerda más baja solo tendrá un tercio de su longitud.
Fig. 2b. With eleven strings and a simple diatonic scale, the string standing at an octave above the lowest string would have no more than a third of its length.

10.- Símbolo da proporción "canon de ouro".

1.- An increase in scale of the same order as other replicas of the Portico instruments (33.3% or 40%) would lead to very wide string-spacings (over 3cm)

2.- The octave-progressions are diametrically opposed to the principles we have laid out (the upper octaves are much shorter and the lower ones much longer) (fig 2b). This led, in the case of the harp-replicas of the 1990 Portico de la Gloria Project, to instruments for which it was impossible to find suitable string-calibres, especially for the trebles.

I therefore came to the conclusion that it is highly unlikely that the actual number of strings on the original harps would have been as few as the eleven or twelve depicted in the sculptures, especially as so few strings would not explain the distinct harmonic curve observable on the sculptures.

The most effective solution was quite simply to double the number of strings shown on Elder n.º 9 and fit 22 strings combined with an overall increase in scale, compared with the original sculpture, by 40%. Whether such an expedient is entirely justifiable I would not venture to affirm, but the result is a well-balanced instrument whose string-spacing is ideal (fig. 2c) (at least for a modern harpist). Also 22 strings cover all musical requirements of the period.

Even with the 40% scale-increase, combined with a convenient range of pitches, the string-lengths in general were found to be rather short for gut - but not for metal. I therefore strung the harp with red brass. The current doctrine is that only Irish harps ever had metal strings but many Mediaeval harps are morphologically very similar to them, so if the harmonic curves correspond, why not metal strings?

Admittedly, all this amounts to a fair number of hypothetical elements, but, as can be seen from photo 2, except for the number of strings, the replica very closely resembles the original. The strings operate at around optimum tension with only two calibres used for all but the three lowest ones for which I intend to try silver. This is a very good sign that we are on the right track.

1.- Un incremento en escala del mismo orden que en otras réplicas del Pórtico (33,3% ó 40%) implicaría espaciar mucho las cuerdas (más de 3 cm.).

2.- Las progresiones de las octavas se oponen diametralmente a los principios que hemos establecido (las octavas superiores son mucho más cortas y las inferiores mucho más largas) (fig 2b). Esto dio lugar, en el caso de las réplicas de arpas del proyecto del Pórtico de la Gloria de 1990, a instrumentos para los que fue imposible encontrar calibres de cuerda, especialmente para los altos.

Esto me lleva a la conclusión de que es altamente improbable que las arpas originales tuvieran solamente las 11 ó 12 cuerdas que aparecen en las esculturas, en especial porque un número tan bajo de cuerdas no explicaría la curva armónica claramente visible en las mismas.

La solución más eficaz consistía en simple y llanamente doblar el número de cuerdas que aparecen en el Anciano n.º 19 y colocar 22 cuerdas combinando esto con un aumento global de las escalas, en comparación con la escultura, de un 40%. No me atrevería a afirmar que tal solución esté totalmente justificada pero el resultado es un instrumento equilibrado cuyo espaciado de cuerdas es ideal (fig 2c) (al menos para un arpista contemporáneo). Además, las 22 cuerdas cubren todos los requisitos musicales de la época.

Incluso con el aumento del 40% de la escala, junto con una gama de tonos apropiada, las longitudes de cuerda resultaron, en general, un tanto insuficientes para tripa pero no para metal. Por esto le coloqué al arpa cuerdas de latón rojizo. La teoría actual es que solo las arpas irlandesas han tenido cuerdas de metal pero muchas arpas medievales son morfológicamente similares así que, si las curvas armónicas se corresponden ¿por qué no usar cuerdas de metal?.

Admito que todo esto supone un buen número de elementos hipotéticos, pero como puede verse en la foto 2, la réplica se parece mucho al original, excepto en el número de cuerdas. Las cuerdas funcionan con tensión óptima con solo dos tipos de calibre para todas ellas, excepto las tres más bajas para las que tengo la intención de usar plata. Esto es un buen síntoma de que estamos en el buen camino.



1.- Un incremento en escala da mesma orde que noutras réplicas do Pórtico (33,3% ou 40%) implicaría espaciar moito as cordas (máis de 3 cm).

2.- As progresións das oitavas opóñense diametralmente ós principios que estableceron (as oitavas superiores son moito máis curtas e as inferiores moita máis longas) (fig 2b). Isto deu lugar, no caso das réplicas de arpas do proxecto do Pórtico da Gloria de 1990, a instrumentos para os que foi imposible encontrar calibres de corda, especialmente para os altos.

Isto lévame á conclusión de que é altamente improbable que as arpas orixinais tiveran soamente as 11 ou 12 cordas que aparecen nas esculturas, en especial porque un número tan baixo de cordas non explicaría a curva harmónica claramente visible nas mesmas.

A solución máis eficaz consistía en simple e sinxelamente dobrá-lo número de cordas que aparecen no Ancián nº 19 e colocar 22 cordas combinando isto cun aumento global das escalas, en comparación coa escultura, dun 40%. Non me atrevería a afirmar que tal solución estea totalmente xustificada pero o resultado é un instrumento equilibrado do cal espaciado de cordas é ideal (fig 2c) (cando menos para un arpista contemporáneo). Ademais, as 22 cordas cobren todos os requisitos musicais da época.

Mesmo co aumento do 40% da escala, xunto cunha gama de tons apropiada, as lonxitudes de corda resultaron, en xeral, un tanto insuficientes para tripa pero non para metal. Por isto coloquille á arpa cordas de latón avermellado. A teoría actual é que só as arpas irlandesas tiveron cordas de metal pero moitas arpas medievais son morfoloxicamente similares así que, se as curvas harmónicas correspóndense ¿por que non usar cordas de metal?.

Admito que todo isto supón un bo número de elementos hipotéticos, pero como pode verse na foto 2, a réplica parécese moito ó orixinal, excepto no número de cordas. As cordas funcionan con tensión óptima con só dous tipos de calibre para todas elas, excepto as tres máis baixas para as que teño a intención de usar prata. Isto é un bo síntoma de que estamos no bo camiño.

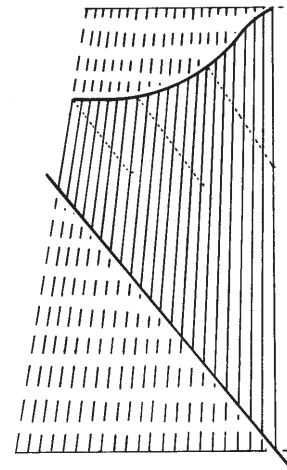


Fig.2c. Con 22 cordas, esta secuencia é moito mellor cunhas oitavas superiores situadas como mínimo, á metade da distancia da que está debaixo. A oitava máis baixa ten 2/3 de proporción de lonxitude de corda, o que é favorable.

Fig. 2c. Con 22 cuerdas, esta secuencia es mucho mejor con unas octavas superiores situadas, como mínimo a la mitad de la distancia de la que está debajo. La octava más baja tiene 2/3 de proporción de longitud de cuerda, lo que es favorable.

Fig. 2c. With 22 strings, this sequence is much better with upper octaves at least half the length of the one beneath. The lowest octave has a 2/3 string length proportion, which is quite favourable.

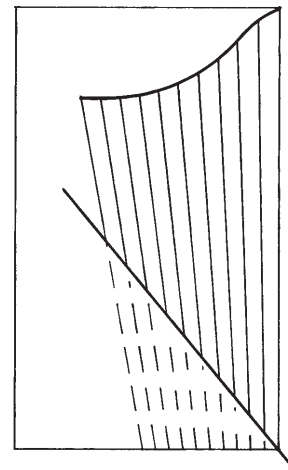


Fig.2d. Este tipo de diagrama será necesario para obter unha progresión de oitavas efectiva con só 11 cordas. Sen dúbida, a súa forma desvíase considerablemente do orixinal.

Fig. 2d. Este tipo de diagrama será necesario para obtener una progresión de octavas efectiva con sólo 11 cuerdas, sin duda, su forma se desvía considerablemente del original.

Fig. 2d. This sort of diagram would be necessary to obtain an efficient octave progression with only eleven strings. Obviously, its shape deviates considerably from that of the original.

The Body

The next thing was to develop a responsive and resistant sound box. To achieve this, it was essential to be able to empirically test the resistance of the wood and to seek the ideal thicknesses. This meant that the sound box had to be easily replaceable and resulted in a design in which the console and the forepillar, when united with the body, produced a stable, self supporting frame without the use of glue - after the fashion of the old Irish clairseagh harp.

As with previous replicas in both projects, the body is hollowed from the back, in the latest version, out of a block of maple, and closed from behind, with a spruce plate sliding in a groove - all features typical of the clairseagh.

A fault in the conception of the structure was that the lower joint gave rise to a thin partition of end-wood at the lower end of the sound box, a part that has to withstand a considerable proportion of pull, upwards and outwards, from the strings. It soon gave way in the first limewood sound box even before full tension was reached. It was repaired and reinforced with a strip of thin muslin cloth and gave no more trouble from this source but then an ominous crack appeared in the string-line due to bunged-up string-holes during following errors in string-location. The second maple sound box was a much more solid job. However, to keep thicknesses down to around 3mm for all the main planes of the body, the whole interior was lined, as before, with muslin patches and strips. Cheating, perhaps, but it's an old dodge used by no less a person than Stradivarius to strengthen the ribs of his cellos and was surely known before his time. As the sound boxes of a number of recent copies of Irish harps are also reported to have exploded in spite of being made from authentic and very strong wood taken from turf-bogs, it would be interesting to see if similar reinforcing ever existed in the originals. It strengthens the body enormously without notably affecting the sound-qualities (if anything, it seems to improve them).

El cuerpo

El paso siguiente es desarrollar una caja de resonancia resistente y operativa. Para conseguirlo, era esencial poder comprobar empíricamente la resistencia de la madera y buscar el grosor ideal. Esto significaba que la caja de resonancia tenía que ser fácilmente reemplazable y dió como resultado un diseño en que la consola y el pilar anterior, al unirse al cuerpo, producían un conjunto estable de autosujeción sin necesidad de cola, al modo de la antigua arpa clairseagh irlandesa.

Al igual que con las réplicas previas de ambos proyectos, en la última versión, el cuerpo se hace vaciando un bloque de arce de forma que el lado por el que se vacía será la parte posterior de la caja que luego se cerrará con una placa de abeto que se desliza por una ranura, rasgos todos ellos típicos del clairseagh.

Un fallo en el concepto del ensamblado estuvo en que la articulación inferior ocasionó una ligera rotura de la madera en el extremo inferior de la caja de resonancia, una parte que debe soportar una considerable tensión desde las cuerdas, hacia arriba y hacia afuera. Pronto cedió en la primera caja de madera de tilo incluso antes de alcanzar la tensión máxima. Se reparó y se reforzó con una tira fina de muselina y no ocasionó más problemas pero entonces apareció una desagradable grieta en la línea de cuerdas debido a que los agujeros para la sujeción, habían sido maltratados durante los errores subsiguientes en la colocación de las cuerdas. La segunda caja de arce resultó mucho más sólida. Sin embargo para mantener el grosor en solo tres milímetros en todos los planos principales del cuerpo, se forró totalmente el interior, como antes, con trozos y tiras de muselina. Una trampa tal vez pero es un viejo truco usado nada menos que por el mismo Stradivarius, para fortalecer el armazón de sus cellos y ya experimentado anteriormente. Puesto que se sabe que las cajas de algunas copias recientes de arpas irlandesas también han explotado, a pesar de estar hechas de madera auténtica y muy fuerte, obtenida de trozos de turba, sería interesante averiguar si un refuerzo similar existía en los originales. Fortalece el cuerpo enormemente sin afectar sensiblemente a la calidad del sonido (en todo caso parece mejorarlo).



O corpo

O paso seguinte é desenvolver unha caixa de resonancia resistente e operativa. Para conseguilo, era esencial poder comprobar empiricamente a resistencia da madeira e busca-lo grosor ideal. Isto significaba que a caixa de resonancia tiña que ser facilmente substituíble e deu como resultado un deseño en que a consola e o piar anterior, ó unirse ó corpo, producían un conxunto estable de autosuxeición sen necesidade de cola, ó xeito da antiga arpa clairseagh irlandesa.

Ó igual que coas réplicas previas de ámbolos dous proxectos, na última versión, o corpo faise baleirando un bloque de pradairo de forma que o lado polo que se baleira será a parte posterior da caixa que logo se pechará cunha placa de abeto que se desliza por unha ranura, trazos todos eles típicos do clairseagh.

Un fallo no concepto do ensamblado estivo en que a articulación inferior ocasionou unha lixeira rotura da madeira no extremo inferior da caixa de resonancia, unha parte que debe soportar unha considerable tensión desde as cordas, cara a arriba e cara a fóra. Pronto cedeu na primeira caixa de madeira de tileiro mesmo antes de alcanza-la tensión máxima. Reparouse e resforzouse cunha tira fina de muselina e non ocasionou máis problemas pero entón apareceu unha desagradable greta na liña de cordas debido a que os buracos para a suxeición, foron maltratados durante os erros subsecuentes na colocación das cordas. A segunda caixa de pradairo resultou moito máis sólida. Sen embargo para mante-lo grosor en só tres milímetros en tódolos planos principais do corpo, cubriuse totalmente o interior, como antes, con anacos e tiras de muselina. Unha trampa tal vez pero é un vello truco usado nada menos que polo mesmo Stradivarius, para fortalece-lo armazón dos seus cellos e xa experimentado anteriormente. Posto que se sabe que as caixas dalgunhas copias recentes de arpas irlandesas tamén explotaron, a pesar de estar feitas de madeira auténtica e moi forte, obtida de anacos de turba, sería interesante indagar se un esforzo similar existía nos orixinais. Fortalece o corpo enormemente sen afectar sensiblemente á calidade do son (en todo caso parece mellorado).



Foto 3. (Obradoiro Instrumentos Musicais). Modelando o punto de ensamblaxe da columna e caixa harmónica da Arpa. (Ancián n° 79, Pórtico da Gloria).

Foto 3. (Obradoiro Instrumentos Musicais). Modelando el punto de ensamblaje de la columna y caja armónica del Arpa. (Anciano n.º 79, Pórtico de la Gloria).

Photo 3. (Obradoiro instrumentos musicais). Modelling how the neck and the body of the harp join (Elder n° 19, Pórtico de la Gloria)



Foto 4 (J.Wright) Vista lateral do ancián n°2 axustando a ponte á súa fídula oval. É unha sorte te-lo mastro totalmente libre das mans” do intérprete, podemos ver así, unha forma básica que cambiou pouco desde os instrumentos de arco antes de finais do S. XVIII.

Foto 4 (J.Wright) Vista lateral del anciano n.º 2 ajustando el puente a su fídula oval. Es una suerte tener el mástil totalmente libre de las manos del intérprete, podemos ver así, una forma básica que ha cambiado poco desde los instrumentos de arco antes de finales del S. XVIII,

Photo 4 (J.Wright) Side view of Elder n°2 adjusting the bridge on his oval fiddle. We are particularly fortunate here in having the neck completely unobstructed by the player's hand. We can observe a basic form that changed very little on bowed instruments before the end of the 18th Century.

The Structure as a whole

It must be said that the arrangement of the joints on this replica detracted from its appearance and caused some raised eyebrows. But, due to time-limits, it was necessary to build an instrument that would combine the roles of a testbed and a reasonably well finished replica. From the outset, therefore, the chief aim was to achieve a stable structure held together solely by the tension of the strings and without the use of glue, the principal advantage being that it could be rapidly dismantled and would notably allow for easy replacement of the sound box. This paid off immediately when that first weak sound box had to be replaced.

The present structure can certainly be improved upon, but for me, the question is still open. One objection to the present system is that the joints cut across sculpted elements that should be one unit. This is not necessarily a disadvantage when one considers that the original was probably richly decorated (I can well imagine the head covered with gold leaf) in which case, the joints would have been stopped by some sort of filler (hiding, like the proverbial coat of paint, a multitude of sins!). We should not forget that it is only in the 19th Century that the bare stone of Mediaeval churches was revealed in order to valorise the beauty of construction and the texture of the materials. This was not a preoccupation of the Mediaeval period any more than that of varnishing or oiling wood to bring out the grain. The key to the question of the jointing would be X-rays of old Irish and similar harps. Until then, we can only surmise as to how early harps were put together.

Prior to this particular model, all harps in both projects were arranged as a simple triangular frame with the console centred over the string-line on the sound box. This means that, as the strings are taken directly to the pegs and thus on one side of the console: they thus cannot stand perpendicular to the sound box when viewed from the end. This is bound to set up some strange stresses in the instrument. I am told that most surviving early harps are conceived in this fashion; nevertheless, given the obvious care with which the technology of the Portico instruments was worked out, one cannot help but consider that the swelling visible on the console of E19 (photo 1) really does

El Montaje

Debemos decir que la disposición de las juntas de esta réplica le restaba apariencia y que provocó mucha extrañeza. Pero, por presiones de tiempo, era necesario construir un instrumento que combinara las funciones de banco de pruebas y de réplica razonablemente bien acabada. Desde el principio pues, el objetivo primordial era obtener una estructura estable que se mantuviera unida solamente por la tensión de las cuerdas y sin necesidad de encolarla, con lo que la ventaja principal era que se podía desmontar rápidamente lo que permitiría la fácil reposición de la caja. Esto nos compensó muy pronto cuando tras la primera semana tuvimos que reponer la misma.

El montaje actual es susceptible de mejora pero, para mí, el asunto no está zanjado. Una objeción que puede hacerse al modelo actual es que las juntas cruzan los elementos escultóricos que deberían constituir una unidad. Esto no es necesariamente una desventaja si se tiene en cuenta que el original tenía, probablemente, una rica decoración (me puedo imaginar la cabeza con una hoja de oro), en cuyo caso, las juntas estarían cubiertas por algún tipo de relleno (ocultando, como sucede con la clásica capa de pintura, un sinnúmero de pecados). No debemos olvidar que hasta el siglo XIX no se descubrió la piedra vista de las iglesias medievales con el fin de revalorizar la belleza de la construcción y la textura de los materiales. Esto no era una preocupación medieval como tampoco lo fue la de barnizar o engrasar la madera para hacer resaltar las vetas. La clave del problema del ensamblado estaría en radiografiar las viejas arpas irlandesas y similares. Mientras tanto, solo podemos elucidar sobre cuando se ensamblan las primeras arpas.

Antes de este modelo, todas las arpas de ambos proyectos se montaron como una simple forma triangular con la consola centrada sobre la línea de cuerdas sobre la caja. Esto determina que, al estar las cuerdas sujetas directamente a las clavijas y, por lo tanto en un lado de la consola, no pueden quedar perpendiculares a la caja, vistas desde el extremo. Esto produce una extraña tensión en el instrumento. Tengo entendido que la mayor parte de las primeras arpas que se conservan fueron concebidas de este modo; sin embargo, dado que los instrumentos del pósito se elaboraron con una cuidada técnica, uno no puede evitar pensar que el abultamiento visible en la consola del Anciano nº 19 (foto 1) representa un punto de partida para

A Montaxe

Debemos dicir que a disposición das xuntas desta réplica quitáballe aparencia e que provocou moita estrañeza. Pero, por presións de tempo, era necesario construír un instrumento que combinara as funcións de banco de probas e de réplica razoablemente ben acabada. Desde o principio pois, o obxectivo primordial era obter unha estrutura estable que se mantivera unida soamente pola tensión das cordas e sen necesidade de encolala, co que a vantaxe principal era que se podía desmontar rapidamente o que permitiría a fácil reposición da caixa. Isto compensounos moi pronto cando trala primeira semana tivemos que repoñe-la mesma.

A montaxe actual é susceptible de mellora pero, para min, o asunto non está rematado. Unha obxeción que pode facerse ó modelo actual é que as xuntas cruzan os elementos escultóricos que deberían constituír unha unidade. Isto non é necesariamente unha desvantaxe tendo en conta que o orixinal tiña probablemente, unha rica decoración (pódome imaxina-la cabeza cunha folla de ouro), neste caso, as xuntas estarían cubertas por algún tipo de recheo (ocultando, como sucede coa clásica capa de pintura, unha infinidade de pecados). Non debemos esquecer que ata o século XIX non se descubriu a pedra vista das igrexas medievais co fin de revaloriza-la beleza da construción e a textura dos materiais. Isto non era unha preocupación medieval como tampouco o foi a de vernizar ou engraxa-la madeira para facer resalta-las vetas. A clave do problema da ensamblaxe estaría en radiografa-las vellas arpas irlandesas e similares. Mentres tanto, só podemos elucubrar sobre cando se ensamblan as primeiras arpas.

Antes deste modelo, tódalas arpas de ámbolos dous proxectos montáronse como unha simple forma triangular coa consola centrada sobre a liña de cordas riba da caixa. Isto determina que, ó esta-las cordas suxeitas directamente ás caravillas e, polo tanto nun lado da consola, non poden quedar perpendiculares á caixa, vistas desde o extremo. Isto produce unha estraña tensión no instrumento. Teño entendido que a maior parte das primeiras arpas que se conservan foron concibidas deste xeito; sen embargo, dado que os instrumentos do pórtico elaboráronse cunha coidada técnica, un non pode evitar pensar que o avultamento visible na consola do Ancián nº 19 (foto 1) representa un punto de partida para que as cordas

DESENVOLVEMENTO DOS DESEÑOS
PARA TRABALLAR CON RÉPLICAS DE
INSTRUMENTOS MEDIEVAIS
John Wright



represent an offset that would allow the strings to rise perpendicularly from the sound box, thus giving a far more stable structure ⁽¹¹⁾. Even if this feature only became general practice centuries later, we should not rule out the possibility that the Portico instruments represent something exceptional, a high-water mark in the history of instrument-making perhaps with lesser progeny. The details observable in the Portico sculptures strongly indicate something of this kind, indeed the whole history of art and science abounds with such cases. Evolution is not the continuous process many would have us believe.

Stopped-string instruments

Plucked and bowed instruments from both source documents, Gelmirez and the Portico, were reproduced.

Whilst these instruments present very different problems from the open-string ones, the lay of the strings and the angles they create are crucial both to the efficient working of the instrument and comfort in playing. All this demands at least as much reflection before embarking on the realisation of a replica as do the harps and psalterions. (figs. 3 & 4)

With stopped-string instruments, the arrangement of the strings needs to be worked out in two planes - plan-view and profile.

Plan-view

One measurement or modulus can serve as a basis for the size and proportions of the instrument. At first sight one might imagine this to be the overall length, but a little thought will show why such a modulus would be quite inconvenient. The reason is that we would have to include the length of the head, which, once one has allowed enough room for convenient tuning-pegs, can be any length one may wish. Inclusion of the head therefore introduces an arbitrary element into the modulus.

11.- In Christian Rault's Gelmirez replica, under tension for about a year at the time of writing, the pull of the strings has slightly flexed the forepillar and the console thus bringing at least the bass strings into a more perpendicular position.

que las cuerdas suban perpendicularmente desde la caja, confiriéndole así una estructura más estable ⁽¹¹⁾. Aunque esta característica sólo se haya generalizado siglos más tarde, no deberíamos descartar la posibilidad de que los instrumentos del pórtico representen algo excepcional, un hito en la historia de la construcción de instrumentos, tal vez con menor resultado. Los detalles que se pueden observar en las esculturas del Pórtico indican con claridad algo así, de hecho, la historia del arte y la ciencia están llenas de casos de este tipo. La evolución no es el proceso continuado que muchos quieren hacernos creer.

Instrumentos de cuerda de modulación variable

(N.T. cuerda que se acorta con los dedos, u otro método, para cambiar de nota)

Se hicieron reproducciones de instrumentos punteados y de arco procedentes de ambas fuentes, Gelmírez y el Pórtico.

Aunque estos instrumentos plantean problemas distintos a los de cuerda al aire, la disposición de las cuerdas y los ángulos que crean son cruciales tanto para un funcionamiento eficaz del instrumento como para la comodidad en su ejecución. Todo esto requiere, antes de embarcarse en la reproducción de la réplica, al menos tanta reflexión como para las arpas y los psalterios, (fig 3 y 4).

Con instrumentos de cuerda de vibración variable, la disposición de las cuerdas ha de trabajarse en dos planos: planta y alzado.

Planta

Podemos tomar unas medidas como base para el tamaño y las proporciones del instrumento. A primera vista se podría imaginar que ésta es la longitud total, pero si se piensa un poco se verá que tal canon sería inapropiado. La razón es que tendríamos que incluir la longitud de la cabeza que, una vez que se ha dejado

11.- En la réplica de Gelmirez de Christian Rault, la cual lleva un año en tensión en el momento de escribir esto, la presión de las cuerdas ha hecho doblar ligeramente el pilar frontal y la consola y empujando las cuerdas bajas al menos, hacia una posición más perpendicular.



suban perpendicularmente desde a caixa, confiríndolle así unha estrutura máis estable⁽¹¹⁾. Aínda que esta característica só se xeneralizara séculos máis tarde, non deberíamos descartar-la posibilidade de que os instrumentos do pórtico representen algo excepcional, un fito na historia da construción de instrumentos, tal vez con menor resultado. Os detalles que se poden observar nas esculturas do Pórtico indican con claridade algo así, de feito, a historia da arte e a ciencia están cheas de casos deste tipo. A evolución non é o proceso continuado que moitos queren facernos crer.

Instrumentos de corda de modulación variable

(N.T.: Corda que se acurta cos dedos, ou outro método, para cambiar de nota)

Fixéronse reproducións de instrumentos punteados e de arco procedentes de ámbalas dúas fontes, Xelmírez e o Pórtico.

Aínda que estes instrumentos formulan problemas distintos ós de corda ó aire, a disposición das cordas e os ángulos que crean son cruciais tanto para un funcionamento eficaz do instrumento como para a comodidade na súa execución. Todo isto require, antes de embarcarse na reprodución da réplica, cando menos tanta reflexión como para as arpas e os psalterios, (fig. 3 e 4).

Con instrumentos de corda de vibración variable, a disposición das cordas traballárase en dous planos: planta e alzado.

Planta

Podemos tomar unhas medidas como base para o tamaño e as proporcións do instrumento. A primeira vista poderíase imaxinar que esta é a lonxitude total, pero se se pensa un pouco verase que este canon sería inapropiado. A razón é que teríamos que incluí-la lonxitude da cabeza que, unha vez que se deixou espa-

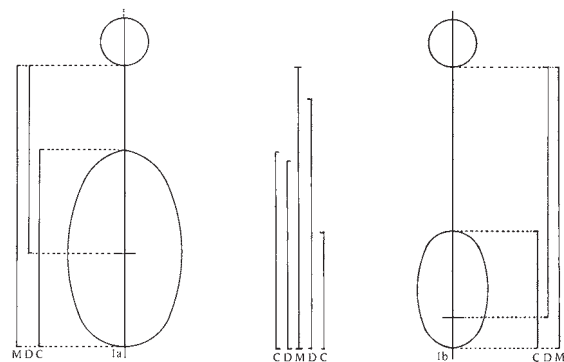


Foto 5 (J.Wright) Vista lateral do ancián 6.A fidula oval que sostén non é máis que un instrumento coa forma máis antiga de caravillón e lados rectos.

É interesante fixarse en que o mastro tamén ten facetas complexas. Este pódenos dar unha pista sobre o tratamento do mesmo en anteriores fidulas ovais.

Foto 5 (J.Wright) Vista lateral del anciano n.º 6. La fidula oval que sostiene no es más que un instrumento con la forma más antigua de clavijero y lados rectos. Es interesante fijarse en que el mástil también tiene facetas complejas. Este nos puede dar una pista sobre el tratamiento del mismo en anteriores fidulas ovales.

Photo 5 (J.Wright) Side view of Elder n.º6. The oval fiddle held by is only one of its type possessing an older type of straight-sided head. It is interesting to note that the neck also has rather complex facets. This may give us a clue to the treatment of the neck in earlier "ovoid" fiddles.



Comparación das proporcións / Comparación de las proporciones / The proportions compared

Fig. 3. Instrumentos con mastro-configuracións básicas
M="ménsura"; D="diapasón"; B=Lonxitude do corpo.

Fig. 3) Instrumentos con mástil-configuracións básicas.

M="ménsura"; D="diapasón"; B=Lonxitude do corpo

Fig. 3) Necked instruments - basic configurations.

M="mensure"; D= "diapason"; B=Length of body

11.- Na réplica de Xelmírez de Christian Rault, a cal leva un ano en tensión no momento de escribir isto, a presión das cordas fixo dobrar lixeiramente o pilar frontal e a consola e empuxado as cordas baixas polo menos, cara a unha posición máis perpendicular.

To my mind, the only logical modulus possible is the length between the top and bottom nuts, or, in the absence of nuts, the point where they would be if they existed. This we will call the *measure*. It can be divided into two sections - the vibrating length from the top-nut to the bridge, which we will call the *diapason* and the dead length from the bridge down to the bottom-nut (fig. 3). The *measure* itself of course depends on the sort of diapason required which in turn is a function of the pitch at which the instrument will work. Equally, the way the pressure of the strings is applied to the body of the instrument will determine bridge-position and thus the proportion of diapason to dead-length. In fact, one can never know the final precise bridge position even to the nearest centimetre before trying out an instrument: the final position can also vary slightly according to atmospheric conditions - which is perhaps why Elder no² is shifting his bridge, if he is not just setting it upright.

A further division relative to the *measure* is the proportion of the body to the neck. Ergonomic considerations are paramount here, ease of handling and fingering. Increase or reduction in the size of the body for acoustical reasons is another possible line of research.

Although I consider the *measure* to be the most likely modulus from which the whole instrument may have been proportionally developed, it is obvious that, with no well defined definite neck-length in the Portico, our departure-point must be the body-length, but we can immediately determine a plausible *measure* from this.

In later instruments such as the violin, the body showed many small variations in length and the relative proportions of the bouts. The variations seem anarchical according to the train of thought of individuals at different times. It is impossible to determine if such variations were already general practice in Mediaeval times, but, in view of the evident quality of research of the period, it may well have been so. Towards the end of the 13th Century, we may frequently observe an increase in the width of the lower regions of the oval fiddle-body combined with a squaring-up of the shoulders and eventually slight waisting in the middle, already prefiguring division of the body into three bouts. This was surely connected with a search for new sound-qualities.

espacio suficiente para las clavijas, puede ser del tamaño que se quiera. Por lo tanto la inclusión de la cabeza introduce un elemento arbitrario dentro del canon.

En mi opinión, el único canon lógico posible es la distancia entre las cejas superiores y las inferiores o, a falta de éstas, el punto donde irían si las hubiera. A esto lo llamaremos '*measure*'. Se puede dividir en dos secciones - la longitud de vibración desde la ceja superior al puente, y la '*distancia muerta*' desde el puente a la ceja inferior (fig 3). La *measure* en sí misma depende de la longitud de vibración requerida, que a su vez está en función del tono en el que funcione el instrumento. De igual modo, la manera en que se aplique la presión de las cuerdas sobre el cuerpo determinará la posición del puente y por tanto la proporción entre la longitud de vibración y la distancia muerta. En realidad, nunca podemos saber la posición final precisa del puente al milímetro antes de probar una fídula, en especial si no tiene alma: esta posición final también puede variar ligeramente dependiendo de las condiciones atmosféricas, lo que explicaría por qué el Anciano n^o 2 está cambiando de sitio el puente, si es que no lo está poniendo vertical.

Otra división relativa a la *measure* es la proporción entre el cuerpo y el mástil. Las consideraciones de tipo ergonómico son cruciales en esto, la comodidad para manos y dedos. El aumento o la disminución del tamaño del cuerpo en función de la acústica, constituye otra posible línea de investigación.

Aunque la *measure* me parece el canon más apropiado a partir del cual puede desarrollarse proporcionalmente todo el instrumento, es obvio que, al no haber una longitud de mástil definida en el Pórtico, nuestro punto de partida tenía que ser la longitud del cuerpo, pero a partir de aquí se puede determinar de inmediato un *measure* razonable.

En instrumentos posteriores como el violín, el cuerpo presenta pequeñas variaciones en longitud y en las proporciones relativas de los tramos. Las variaciones parecen anárquicas dependiendo de cada individuo y de cada época. Es imposible precisar si tales variaciones ya eran práctica común en la edad media, pero en vista de la calidad de la investigación de la época, bien puede haber sido así. Hacia el final del siglo XIII se observa con frecuencia un incremento del ancho de las zonas inferiores en el cuerpo de la fídula oval en combinación con un ensanchamiento de los hombros y por fin un ligero estrechamiento en el centro, que prefiguran ya la división del cuerpo en tres tramos. Seguramente esto está en relación con la búsqueda de una nueva sonoridad.



cio suficiente para as caravillas, pode ser do tamaño que se queira. Polo tanto a inclusión da cabeza introduce un elemento arbitrario dentro do canon.

Na miña opinión, o único canon lóxico posible é a distancia entre as cellas superiores e as inferiores ou, a falta destas, o punto onde irían se as houbera. A isto chamáremolo “mensura”. Pódese dividir en dúas seccións a lonxitude de vibración desde a célula superior á ponte, e a “distancia morta” desde a ponte á célula inferior (fig. 3). A mensura en si mesma depende da lonxitude de vibración requirida, que á súa vez está en función do ton no que funcione o instrumento. De igual xeito, a forma en que se aplique a presión das cordas sobre o corpo determinará a posición da ponte e polo tanto a proporción entre a lonxitude de vibración e a distancia morta. En realidade, nunca podemos saber a posición final precisa da ponte ó milímetro antes de probar unha fídula, en especial se non ten alma: esta posición final tamén pode variar lixeiramente dependendo das condicións atmosféricas, o que explicaría porque o Ancián nº 2 está cambiando de sitio a ponte, se é que non o está poñendo vertical.

Outra división relativa á mensura é a proporción entre o corpo e o mastro. As consideracións de tipo ergonómico son cruciais nisto, a comodidade para mans e dedos. O aumento ou a diminución do tamaño do corpo en función da acústica, constitúe outra posible liña de investigación.

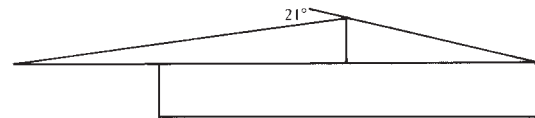
Aínda que a mensura paréceme o canon máis axeitado a partir do que pode desenvolverse proporcionalmente todo o instrumento, é obvio que, ó non haber unha lonxitude de mastro definida no Pórtico, o noso punto de partida tiña que se-la lonxitude do corpo, pero a partir de aquí pódese determinar de inmediato unha mensura razoable.

En instrumentos posteriores como o violín, o corpo presenta pequenas variacións en lonxitude e nas proporcións relativas dos tramos. As variacións parecen anárquicas dependendo de cada individuo e de cada época. É imposible precisar se estas variacións xa eran práctica común na idade media, pero en vista da calidade da investigación da época, ben pode ser así. A finais do século XIII obsérvase con frecuencia un incremento do ancho das zonas inferiores no corpo da fídula oval en combinación cun ensanchamento dos ombros e por fin un lixeiro estreitamento no centro, que prefiguran xa a división do corpo en tres tramos. Seguramente isto está en relación coa busca dunha nova sonoridade.

Fig. 4. Vista lateral: teoría dos ángulos de corda e mastro. Canto máis alta sexa a ponte e maior o ángulo resultante da desviación da corda sobre a ponte (ángulo de presión) maior será a presión que exerzan cara abaixo as cordas en tensión sobre a tapa harmónica. Lograr que este ángulo sexa correcto é moi importante para conseguir un instrumento operativo. Aquí hai tres posibilidades.

Fig. 4. Vista lateral: teoría de los ángulos de cuerda y mástil. Cuanto más alto sea el puente y mayor el ángulo resultante de la desviación de la cuerda sobre el puente (ángulo de presión) mayor será la presión que ejerzan hacia abajo las cuerdas en tensión sobre la tapa armónica. Lograr que este ángulo sea correcto es muy importante para conseguir un instrumento operativo. Aquí hay tres posibilidades.

Fig. 4. Theory of string and neck angles, side view. The higher the bridge and the greater the resultant angle of string deviation over the bridge (“pressure angle”), the greater the downward pressure the strings under tension will exert on the belly. Getting this angle right is extremely important for the success of an instrument. Here are three possible arrangements.



a) A ponte está colocada no centro da caixa cun ángulo de tensión de 21°. Aquí a célula do fondo está aliñada co bordo da caixa harmónica. Este tipo de instrumento normalmente require un diapasón en forma de cuña, ou que a superficie do mastro estea máis alta que a liña da caixa harmónica.

a) El puente está colocado en el centro de la caja con un ángulo de tensión de 21°.

Aquí la ceja del fondo está aliñada con el borde de la caja armónica. Este tipo de instrumento normalmente requiere un diapasón en forma de cuña, o que la superficie del mástil esté máis alta que la línea de la caja armónica.

a) Bridge is placed at the centre of the body with a pressure angle of 21°.

The bottom nut here is lined up with the edge of the belly.

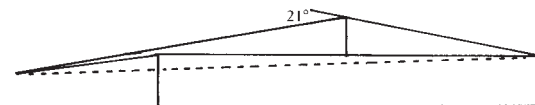
This type of instrument normally calls for a wedge-shaped fingerboard, or for the surface of the neck to be raised above the line of the belly.



b) A ponte colocada máis abaixo na caixa harmónica e a célula do fondo aliñada da mesma forma. Neste caso, aínda que se aumente o ángulo de tensión a 23°, a altura da ponte é considerablemente menor que en (a).

b) El puente colocado máis abaixo en la caja armónica y la ceja del fondo aliñada de la mesma forma. En este caso, aunque se aumente el ángulo de tensión a 23° la altura del puente es considerablemente menor que en (a).

b) Bridge placed lower down the belly and the bottom nut lined up in the same way. In this case, even with the pressure angle increased to 23°, bridge height is considerably less than in (a).



c) Aquí a ponte está de novo colocada no centro da caixa harmónica cun ángulo de tensión de 21°, pero o mastro está orientado cara atrás de tal xeito que permite que os dedos presionen directamente sobre a superficie. De novo, a altura da ponte é menor que en (a). Se fora a mesma, o ángulo de tensión aumentaría e isto provocaría notas “lobo”.

c) Aquí el puente está de nuevo colocado en el centro de la caja armónica con un ángulo de tensión de 21°, pero el mástil está orientado hacia atrás de tal forma que permite que los dedos presionen directamente sobre la superficie. De nuevo, la altura del puente es mejor que en (a). Si fuese la misma, el ángulo de tensión aumentaría y esto provocaría notas “lobo”.

c) Here the bridge is once again placed at the centre of the belly with a pressure angle of 21°, but the neck is angled back in such a way as to allow fingers to press directly upon its surface. Once again, bridge height is a little less than in (a); if it were the same, the pressure angle would increase and this could cause wolfnotes.

Profile

I have already touched elsewhere⁽¹²⁾ upon the question of the alignment of the top-nut in continuation with the line where the belly joins the sides, as observed on the Portico oval fiddles (fig. 4). Generally accepted modern theory suggests that the angle of the strings over the bridge, determining as it does the downward pressure on the belly, is important for obtaining good response from the instruments.

My experience confirms this, at the same time, the height of bridge itself is also an important factor as the mass of the bridge in some ways acts as a filter. An interesting observation, stemming from our empirical research with the mock-ups, is that, on an instrument without "acoustic boosters", such as soundpost and bar, rather more tension and consequent pressure is needed to obtain satisfactory response than would perhaps be needed for an instrument possessing such features. It took us a long time to realise this as it is the opposite to what one would logically expect. The probable reason is that an unbarred body without soundpost responds less readily and needs soliciting more strongly. Moreover, the further the bridge is placed down the belly, the more the body resists being set into vibration and the more tension and pressure seem to be needed.

All these instruments also need a rather heavy bow (about 75gms).

As the strings, at least in the oval fiddles, are stopped by pressing them against the fingerboard after the fashion of a modern violin, once we have decided on the position of the bridge we have to very carefully set the angle of the fingerboard, or in the case of an instrument lacking one - with just a finger-surface, to decide on the precise backward set of the neck. This slope is of paramount importance and is especially critical for all bowed instruments right down to the first half of the 16th Century in which the fingering-surface is not convex, but always flat. If the strings lie too far away from the fingerboard or surface, the stopping of one of the middle strings with the third finger will lower it beyond the reach of the bow and of course it will not sound. This is why great accuracy is required in preparing and fitting the fingerboard and why, in 1993, I spent much time experimenting with fingerboards of adjustable angle in order to find an optimum. This sort of precision would have been required in fiddle-making pretty well right from the beginning, (fingerboards are represented as early as the 11th Century) otherwise the instruments just would not have worked.

12.- J. WRIGHT: Op. cit.

Alzado

Ya he mencionado antes⁽¹²⁾ la cuestión del alineamiento de la ceja superior pasando por la línea donde se une la tapa con los lados tal como se observa en las fídulas del Pórtico (fig. 4). Las teorías modernas más comúnmente aceptadas sugieren que el ángulo de las cuerdas sobre el puente, puesto que determina la presión hacia abajo sobre la tapa, es importante para conseguir que los instrumentos respondan bien.

Mi experiencia me dice que, al mismo tiempo, la altura del propio puente es importante, ya que la masa de éste, en cierto modo, actúa como filtro. Basándonos en nuestra investigación empírica con las maquetas es interesante observar que en un instrumento sin elemento amplificador tales como el alma y barras, se necesita más tensión, y la presión consiguiente, para obtener una respuesta satisfactoria, de la que sería necesaria para un instrumento con dichas características. Nos llevó mucho tiempo comprender esto, por ser lo opuesto de lo que cabía esperar. La razón más probable es que un cuerpo sin barras y sin alma responde peor y necesita más presión. Además, cuanto más abajo sobre la tapa va el puente, mejor resiste el cuerpo la vibración y mayor tensión y presión parecen necesitarse.

Además, todos estos instrumentos necesitan un arco más pesado (unos 75 gr.).

Puesto que las cuerdas, al menos en las fídulas ovales, se acortan al presionarlas contra el diapasón a la manera de un violín moderno, una vez decidida la posición del puente tenemos que establecer con mucha precisión el ángulo del diapasón. Caso de no haberlo, determinaremos la inclinación del mástil. Esta inclinación es esencial y especialmente crítica en el caso de instrumentos de arco hasta mediados del siglo XVI ya que la superficie de digitación no era convexa sino siempre plana. Si las cuerdas quedan demasiado separadas del diapasón o superficie, la presión sobre una de las cuerdas del medio con el dedo corazón la dejaría tan baja que quedaría fuera del alcance del arco y por tanto no sonaría. Por eso se requiere gran precisión en la realización de la superficie del diapasón y por eso en 1993 dediqué mucho tiempo a experimentar con diapasones de ángulo variable hasta encontrar el mejor. Se supone que esta precisión fue necesaria para la realización de fídulas desde el primer momento (existen representaciones de diapasones ya desde el siglo XI), de lo contrario, estos instrumentos no habrían funcionado.

12.- J. WRIGHT, op. Cit .

Alzado

Xa mencionei antes⁽¹²⁾ a cuestión do aliñamento da cella superior pasando pola liña onde se une a tapa cos lados tal como se observa nas fídulas do Pórtico (fig. 4). As teorías modernas máis comunmente aceptadas suxiren que o ángulo das cordas sobre a ponte, posto que determina a presión cara abaixo sobre a tapa, é importante para conseguir que os instrumentos respondan ben.

A miña experiencia dime que, ó mesmo tempo, a altura da propia ponte é importante, posto que a masa deste, en certo modo, actúa como filtro. Baseándonos na nosa investigación empírica coas maquetas é interesante observar que nun instrumento sen elemento amplificador tales como a alma e barras, necesítase máis tensión, e a presión conseguinte, para obter unha resposta satisfactoria, da que sería necesaria para un instrumento con estas características. Levounos moito tempo comprender isto, por se-lo oposto do que cabía esperar. A razón máis probable é que un corpo sen barras e sen alma responde peor e necesita máis presión. Ademais, canto máis abaixo sobre a tapa vai a ponte, mellor resiste o corpo a vibración e maior tensión e presión parecen necesitarse.

Ademais, todos estes instrumentos necesitan un arco máis pesado (uns 75 gr.).

Posto que as cordas, polo menos nas fídulas ovais, acúrtanse ó presionalas contra o diapasón ó xeito dun violín moderno, unha vez decidida a posición da ponte temos que establecer con moita precisión o ángulo do diapasón. Se non o houbera, determinarémola inclinación do mastro. Esta inclinación é esencial e especialmente crítica no caso de instrumentos de arco ata mediados do século XVI posto que a superficie de dixitación non era convexa senón sempre plana. Se as cordas quedan demasiado separadas do diapasón ou superficie, a presión sobre unhas das cordas do medio co dedo corazón deixaríaa tan baixa que quedaría fóra do alcance do arco e polo tanto non soaría. Por iso se require gran precisión na realización da superficie do diapasón e por iso en 1993 dediquei moito tempo a experimentar con diapasóns de ángulo variable ata atopalo mellor. Supónse que esta precisión foi necesaria para a realización de fídulas desde o primeiro momento (existen representacións de diapasóns xa desde o século XI), do contrario, estes instrumentos non funcionarían.

12.- J. WRIGHT, op. Cit.

DESENVOLVEMENTO DOS DESEÑOS
PARA TRABALLAR CON RÉPLICAS DE
INSTRUMENTOS MEDIEVAIS

John Wright



Offset-drone fiddles

Coming back to the plan-view, experience with all types of bowed instruments has shown that it is very important that the pull of the strings should tend to centre the bridge on the longitudinal axis of the body and be exactly centred on the soundholes where these are placed on either side of the bridge. In the case of an offset drone, if the axis of the neck is a continuation of that of the body, the pull to the left of the drone-string will tend to drag the bridge off-centre; this can only be counterbalanced by offsetting the tailgut to the right thus throwing everything askew. Moreover, in this case, the drone-string will tend to foul the end of the fingerboard. Although we have no concrete evidence for it in the Middle Ages, slightly offsetting the axis of the neck towards the treble side in order to compensate the outward pull of the drone, is a simple and elegant solution both for visual aesthetics and convenience in handling: It also permits a well-proportioned fingerboard with no risk of its fouling the drone (fig. 5). This solution was notably a prominent feature of the Renaissance *lira da braccio*, the ultimate 7-string development of the Mediaeval fiddle and which possessed two offset drones⁽¹³⁾.

In order to determine the ideal alignment, a simple testbed was made consisting of strings fixed to a plank upon which cardboard patterns for the projected neck and body were slipped in place. It was found that an offset of the centre-line of the neck towards the treble side and a modification of the sides of the neck to follow the asymmetrical line of the four stopped strings, this combined with a tiny complementary offset of the tail-gut attachment towards the bass side, produced a very satisfactory solution from both the aesthetic and mechanical point of view.

Development of the fiddle-replicas

Before describing the work at the Lugo Workshop, we should touch upon the “state of the art” at the time of our undertaking this research.

13.- This is quite evident in the fine *lira da braccio* conserved at the Musée du Conservatoire at Brussels. Christian Rault subsequently demonstrated brilliantly at Royaumont that the offset neck was clearly reproduced in early 16th Century North Italian paintings.

Fídulas de bordón desviado

Volviendo a la planta, las pruebas realizadas con instrumentos de arco han demostrado que la tensión de las cuerdas debería tender a centrar el puente en el eje longitudinal del cuerpo y quedar exactamente centrado con respecto a los orificios sonoros si estos se hallan a ambos lados del puente. En el caso de un bordón desviado si el eje del mástil es una continuación del cuerpo, la tensión del bordón hacia la izquierda tenderá a descentrar el puente. Esto sólo puede compensarse desviando el espigo a la derecha con lo cual todo queda ladeado. Además en este caso, el bordón tenderá a obstruir el extremo del mástil. Aunque no tenemos evidencia concreta de esto en la época medieval, desviar ligeramente el eje del mástil a la derecha para compensar, constituye una solución simple y elegante tanto por motivos estéticos como por motivos prácticos. Además, nos ofrece un mástil bien proporcionado sin riesgo de que se obstruya el bordón (fig. 5). Esta solución era un rasgo destacado de la *lira da braccio* renacentista, el último avance de 7 cuerdas, en el desarrollo de la fídula medieval, que contaba con dos bordones desviados⁽¹³⁾.

Para decidir el alineamiento ideal, se construyó un banco de pruebas muy simple que constaba de cuerdas sujetas a un tablón sobre el que se colocaron plantillas de cartón del mástil y cuerpo requeridos. Descubrimos que una desviación de la línea central del cuello hacia el lado de los altos y una modificación de los lados del mástil en consonancia con la asimetría de las cuatro cuerdas apretadas junto con un ligerísimo desvío del espigo hacia los bajos, constituían una solución muy satisfactoria tanto en lo estético como en lo mecánico.

Desarrollo de las réplicas de las fídulas

Antes de describir el trabajo realizado en Lugo, repasaremos cómo estaban las cosas antes de que nos encargáramos de la investigación.

13.- Esto se hace patente en la magnífica *lira da braccio* que se conserva en el Museo del conservatorio de Bruselas. Christian Rault demostró brillantemente que el bordón desviado ya aparecía claramente reproducido en las primeras pinturas del norte de Italia en el s.XVI.



Fídulas de bordón desviado

Volvendo á planta, as probas realizadas con instrumentos de arco demostraron que a tensión das cordas debería centra-la ponte no eixe lonxitudinal do corpo e quedar exactamente centrado con respecto ós orificios sonoros se estes se achan a ámbolos dous lados da ponte. No caso dun bordón desviado se o eixe do mastro é unha continuación do corpo, a tensión do bordón cara á esquerda tenderá a descentra-la ponte. Isto só pode compensarse desviando o espigo á dereita co que todo queda ladeado. Ademais neste caso, o bordón tenderá a obstruí-lo extremo do mastro. Aínda que non temos evidencia concreta disto na época medieval, desviar lixeiramente o eixe do mastro á dereita para compensar, constitúe unha solución simple e elegante tanto por motivos estéticos como por motivos prácticos. Ademais, ofrécenos un mastro ben proporcionado sen risco de que se obstrúa o bordón (fig. 5). Esta solución era un aspecto destacado da lira “da braccio” renacentista, o último avance de 7 cordas, no desenvolvemento da fídula medieval, que contaba con dous bordóns desviados¹³.

Para decidi-lo aliñeamento ideal, construíuse un banco de probas moi simple que constaba de cordas suxeitas a un tableiro sobre o que se colocaron patróns de cartón do mastro e corpos requiridos. Descubrimos que unha desviación da liña central do colo cara ó lado dos altos e unha modificación dos lados do mastro en consoancia coa asimetría das catro cordas apretadas xunto cun lixeirísimo desvío do espigo cara ós baixos, constituían unha solución moi satisfactoria tanto no estético como no mecánico.

Desenvolvemento das réplicas das fídulas

Antes de describi-lo traballo realizado en Lugo, repasaremos como estaban as cousas antes de que nos encargamos da investigación.

13.- Isto faise patente na magnífica lira da braccio que se conserva no Museo do conservatorio de Bruselas. Christian Rault demostrou brillantemente que o bordón desviado xa aparecía claramente reproducido nas primeiras pinturas do norte de Italia no S. XVI.

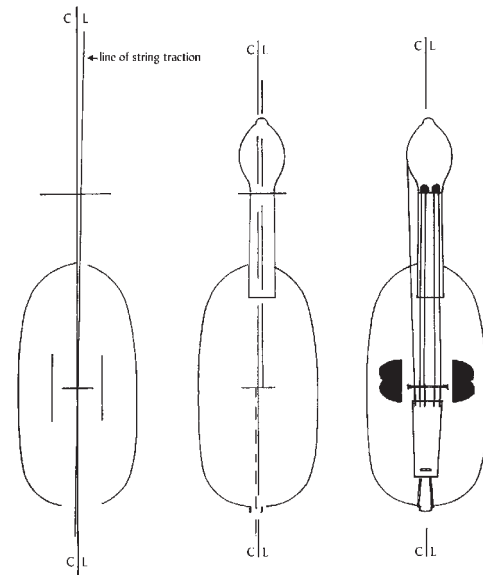
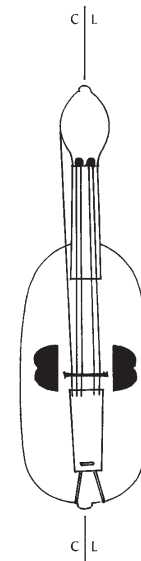


Fig 5. Compensación do bordón desviado, ó equilibrar o mastro para mante-la ponte centrada por medio da tensión das cordas.
Fig. 5. Compensación del bordón desviado, al equilibrar el mástil para mantener el puente centrado por medio de la tensión de las cuerdas.
Fig. 5. Compensating an offset drone by offsetting the neck in order to keep the bridge centred by the pull of the strings.



Problemas causados por unha caixa e un mastro simétricos.
Hai que fixarse no desprazamento do amarre do cordel para mante-la ponte centrada e a corda bordón perigosamente preto do final do diapasón.
Problemas causados por una caja y un mástil simétricos.
Hay que fijarse en el desplazamiento del amarre del cordal para mantener el puente centrado y la cuerda bordón peligrosamente cerca del final del diapasón.
The problems caused by a symmetrical body and neck.
Note the displacement of the tail gut in order to keep the bridge centred and the drone string dangerously close to the end of the fingerboard.

In his previous oval fiddles, made for the two series of instruments ordered for the Portico Project and which it was my function to string and generally put into playing order, their designer, Francisco Luengo had favoured central longitudinal reinforcement of the belly which took the form of a spine carved out of the solid. Some of these instruments had a pleasant sound and reasonably good response, but were singularly lacking in power. Also one of a duplicate series, with a rather stronger sound, had a very bad wolfnote. I diagnosed this to be a problem of thicknesses and eventually traced it to insufficient thickness above and below the soundholes. The wolfnote was only really cured when blocks about 6mm thick had been glued inside the belly at the appropriate weak spots after which the instrument responded well.

All this brought to mind a similar block added above the left-hand soundhole I had observed inside the fine 16th Century lira da braccio conserved at Brussels instrumental Museum. I took this for a clumsy piece of repair-work - now I am not so sure!

While we are on the subject of wolfnotes, experience has shown that one cause is flexing of the belly too near to the bridge, or else simply too much pressure on the bridge and a minor wolfnote can be cured simply by easing the pressure-angle of the strings or by reducing the calibre, and thus the tension, of at least one of the strings.

It can well be imagined that the question of thicknesses for fiddle-bellies was the most pressing one at the inception of the Xelmirez Project.

I have already discussed elsewhere⁽¹⁴⁾ the important question of “acoustic boosters” such as sound posts and bars. The premise, during this project, was that none of these features were present in early fiddles; therefore it was important to see if an efficient instrument could be made just by carefully distributing the thicknesses.

Three roughly-made fiddle mock-ups were prepared with different treatments of the belly-thicknesses: n°s 1 & 2 were made according to propositions by Christian Rault and n°3 according to my own ideas.

14.- J. WRIGHT: Op. cit.15.- J. WRIGHT: Op. cit.

En las anteriores fídulas ovales, realizadas para las dos series del Proyecto de la Fundación Barrié de la Maza y a las que yo hube de poner cuerdas y dejar practicables en general, su diseñador Francisco Luengo había optado por el refuerzo longitudinal central de la tapa en forma de una columna tallada en sólido. Algunos de estos instrumentos tenían un sonido agradable y respondían bien pero claramente carecían de fuerza. Además uno de una serie de duplicados con un sonido más fuerte, tenía una nota “de lobo”. Diagnostiqué esto como un problema de grosor insuficiente por encima y por debajo de los oídos. La nota “de lobo” solo pudo repararse pegando bloques de 6 mm. de espesor por dentro de la tapa estratégicamente colocados en los puntos débiles tras lo cual el instrumento empezó a responder bien.

Esto me hizo recordar un bloque similar sobre el oído izquierdo que había visto dentro de la magnífica lira da braccio del siglo XVI que se conserva en el Museo de Instrumentos de Bruselas. Yo lo había tomado por un torpe remiendo, ahora ya no estoy seguro.

Y ya que hablamos de sonidos “de lobo”, la experiencia demuestra que una de las causas es que simplemente haya demasiada presión en el puente. Una nota discordante menor puede arreglarse solo con aflojar el ángulo de presión de las cuerdas o reducir el calibre y, con ello, la tensión de al menos una de las cuerdas.

Como muy bien puede imaginarse la cuestión del grosor de las tapas, fue la más preocupante en el comienzo del Proyecto Xelmírez.

Ya he tratado anteriormente⁽¹⁴⁾ de la importante cuestión de los elementos amplificadores de sonido como almas y barras. La premisa en este proyecto era que ninguno de estos rasgos estaban presentes en las primeras fídulas; por ello lo que importaba era saber si se podría construir un instrumento eficaz simplemente con una cuidadosa distribución del grosor.

Se prepararon tres toscas maquetas distintas con diferentes tratamientos de grosor: los números 1 y 2 se hicieron siguiendo las propuestas de Christian Rault y el número 3 las mías.

14.- Wright, Op. Cit.15.- Wright, Op. Cit.



Nas anteriores fídulas ovais, realizadas para as dúas series do Proxecto da Fundación Barrié da Maza e ás que eu tiven que poñerlle cordas e deixar practicable en xeral, o seu deseñador Francisco Luengo optou polo reforzo lonxitudinal central da tapa en forma dunha columna tallada en sólido. Algúns destes instrumentos tiñan un son agradable e respondían ben pero claramente carecían de forza. Ademais un dunha serie de duplicados cun son máis forte, tiña unha nota “de lobo”. Diagnostiquei isto como un problema de grosor insuficiente por enriba e por debaixo dos oídos. A nota “de lobo” só puido repararse pegando bloques de 6 mm. de espesor por dentro da tapa estratexicamente colocados nos puntos débiles e despois disto o instrumento empezou a responder ben.

Isto fíxome recordar un bloque similar sobre o oído esquerdo que vira dentro da magnífica lira “da braccio” do século XVI que se conserva no Museo de Instrumentos de Bruxelas. Eu tomárao como un torpe remendo, agora xa non estou seguro.

E xa que falamos de sons “de lobo”, a experiencia demostra que unha das causas é que simplemente haxa demasiada presión na ponte. Unha nota discordante menor pode arranxarse só con afrouxa-lo ángulo de presión das cordas ou reduci-lo calibre e, con iso, a tensión de polo menos unha das cordas.

Como moi ben pode imaxinarse a cuestión do grosor das tapas, foi a máis preocupante no comezo do Proxecto Xelmírez.

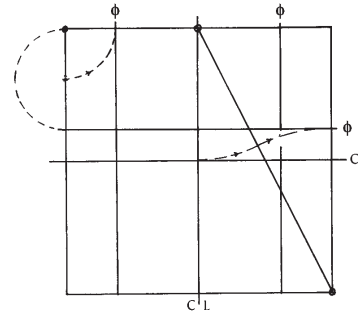
Xa tratei anteriormente⁽¹⁴⁾ da importante cuestión dos elementos amplificadores de son como almas e barras. A premisa neste proxecto era que ningún destes aspectos estaban presentes nas primeiras fídulas; por iso o que importaba era saber se se podería construír un instrumento eficaz simplemente cunha coidadosa distribución do grosor.

Preparáronse tres rústicas maquetas distintas con diferentes tratamentos de grosor: os números 1 e 2 fixéronse seguindo as propostas de Christian Rault e o número 3 as miñas.

Fig. 6. Divisións dun módulo cuadrangular segundo o concepto irracional “canon de ouro” ou proporción ϕ (phi) proporción (1:1.6180339...) utilizada como base para o deseño de instrumentos musicais.

Fig. 6. Divisiones de un módulo cuadrangular según el concepto irracional “canon de oro” o proporción ϕ (phi) proporción (1:1.6180339...) utilizada como base para el diseño de instrumentos musicales.

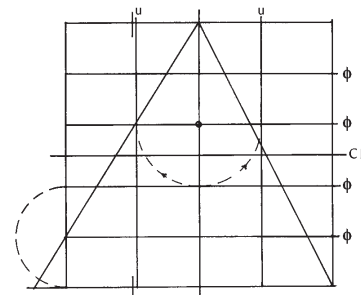
Fig. 6. Divisions of a square modulus according to the irrational “Golden Mean” or ϕ (phi) proportion (1:1.6180339...) used as a basis for designing musical instruments.



6a. O “rectángulo dourado” formado pola liña ϕ_1 ten un dous seus lados longos en común co módulo cuadrangular inicial; o outro, cos dous lados longos ϕ_2 , está centrado nun eixe común co módulo cuadrangular. Pódese dividir en tódalas direccións utilizando estas liñas, como aparece no seguinte diagrama.

6a. El “rectángulo dorado” formado por la línea ϕ_1 , tiene uno de sus lados largos en común con el módulo cuadrangular inicial; el otro, con los dos lados largos ϕ_2 , está centrado en un eje común con el módulo cuadrangular. Se puede dividir en todas direcciones utilizando estas líneas, como se muestra en el siguiente diagrama.

6a. The “golden rectangle” formed by line ϕ_1 , has one of its long sides in common with the initial square modulus; the other one with the two long sides ϕ_2 , is centred on a common axis with the square modulus. One can divide the square modulus in all directions using these lines, as shown in the next diagram.



6b. O manexo desta figura é máis fácil de realizar que de explicar. A distancia entre as liñas ϕ interiores é a proporción ϕ maior da proporción ϕ inicial menor, multiplicada por dous e colocada no eixe vertical do cadrado modular. A isto chámolle a liña U vertical, posto que é unha división útil do cadrado para establece-lo ancho dos tramos superiores dun violín clásico.

6b. El manejo de esta figura es más fácil de realizar que de explicar. La distancia entre las líneas ϕ interiores es la proporción ϕ mayor de la proporción ϕ inicial menor, multiplicada por dos y colocada en el eje vertical del cuadrado modular. A esto le llamo la línea U vertical, ya que es una división útil del cuadrado para establecer el ancho de los tramos superiores de un violín clásico.

6b. This manipulation is easier to execute than explain. The distance between the inner ϕ lines is the major ϕ proportion of the initial minor ϕ proportion, multiplied by two and set on the vertical axis of the modular square. I call this the vertical U line, as it is a useful division of the square for setting the width of the upper bouts of a classical violin.

14.- Wright, Op. Cit. 15.- Wright, Op. Cit.

The mock-ups n°s 1 & 2 were entirely made of limewood, less for its acoustical qualities (although these are by no means as bad as one might think) than for its homogenous and rather neutral nature through which it was hoped that we could be reasonably sure that modifications in the sonority really did come from differences in the distribution of stresses.

The bellies were glued in place with gum Arabic making them very easy to remove for modification - and they were removed many times.

N°1 had its belly reinforced in thickness (max 7mm) beneath the right foot of the bridge.

N°2 had an equivalent reinforcement beneath the left foot of the bridge

N°3 had generally greater thicknesses (around 6mm) down the middle of the belly, the outer areas of the upper and lower bouts being left somewhat thinner (after the fashion of a Bulgarian gadulka .

Results

N°2 was a complete failure with poor sound and bad response

N°3 had better response but poor sound especially in the basses. This may also have been partly due to the use of rather hard cedar instead of limewood for the belly.

It was n°1 which gave us the biggest surprise. In carving out the belly, the worker had taken away too much wood in the upper and lower bouts, especially towards the middle area; the belly began immediately to cave in and has since sunk down at least 1 1/2 cm. The instrument was in direct contradiction with our wonderful theories at that time and yet, right from the start, it was a joy to play. In spite of dire predictions that, within a few weeks, inevitable further collapse of the belly would take away all these qualities, this has not happened, indeed this ugly duckling has become something of a yardstick against which subsequent fiddles have been compared and we are all very fond of it!

Las dos primeras eran, en su totalidad, de madera de tilo, más que por sus cualidades acústicas (aunque no son en absoluto tan malas como cabría pensar), por su naturaleza homogénea y un tanto neutral con la que esperábamos estar razonablemente seguros de que las modificaciones sonoras provenían en realidad de las diferencias en la distribución de las presiones.

Las tapas se pegaron con goma arábica que permitía despegarlas con facilidad para ser modificadas, cosa que ocurrió muchas veces.

A la número 1 le reforzamos la tapa en cuanto a grosor (máximo 7 mm) por debajo del pie derecho del puente.

A la número 2 se le practicó un refuerzo equivalente bajo el pie izquierdo.

La número 3 tenía mayor espesor en general (unos 6 mm) en el centro de la tapa, quedando los extremos de los tramos superior e inferior un tanto más delgados, al modo de la gadulka Búlgara.

Resultados

La número 2 resultó ser un completo fracaso con sonido deficiente y escasa respuesta.

La número 3 respondió mejor, pero su sonido era pobre, especialmente en los bajos. Puede que esto se debiera, en parte, a que se usó una madera de cedro bastante dura en lugar de tilo para la tapa.

La número 1 fue la que nos dio la gran sorpresa. Al tallar la tapa, el artesano había quitado demasiada madera en los extremos superior e inferior, en particular hacia la parte del centro. La tapa empezó inmediatamente a curvarse y desde entonces se ha hundido entre 10 y 15 m/m . El instrumento contradecía directamente nuestras maravillosas teorías de entonces y sin embargo fue, desde el principio, un gozo tocarlo. A pesar de las predicciones pesimistas, de que en una semana el inevitable hundimiento acabaría con tales cualidades, y esto no ocurrió; de hecho este patito feo se ha convertido en un modelo con que comparar las fídulas posteriores y a todos nos encanta.



As dúas primeiras eran, na súa totalidade, de madeira de tileiro, máis que polas súas cualidades acústicas (aínda que non son tan malas como cabería pensar), pola súa natureza homoxénea e un tanto neutral coa que esperabamos estar razoablemente seguros de que as modificacións sonoras proviñan en realidade das diferencias na distribución das presións.

As tapas pegáronse con goma arábica que permitía despegalas con facilidade para ser modificadas, cousa que ocorreu moitas veces.

Á número 1 reforzámoslle a tapa en canto a grosor (máximo 7 mm.) por debaixo do pé dereito da ponte.

Á número 2 practicóuselle un reforzo equivalente baixo o pé esquerdo.

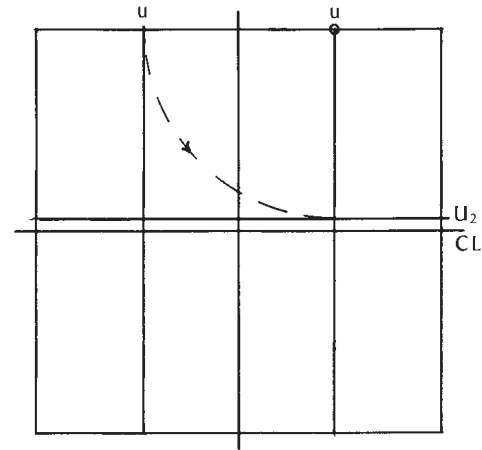
A número 3 tiña maior espesor en xeral (uns 6 mm.) no centro da tapa, quedando os extremos dos tramos superior e inferior un tanto máis delgados, ó xeito da gadulka Búlgara.

Resultados

A número 2 resultou ser un completo fracaso con son diferente e escasa resposta.

A número 3 respondeu mellor, pero o seu son era pobre, especialmente nos baixos. Pode que isto se deba, en parte, a que se usou unha madeira de cedro bastante dura en lugar de tileiro para a tapa.

A número 1 foi a que nos deu a gran sorpresa. Ó talla-la tapa, o artesán quitara demasiada madeira nos extremos superior e inferior, en particular cara a parte do centro. A tapa empezou inmediatamente a curvarse e desde entón afundiuse entre 10 e 15 m/m. O instrumento contradicía directamente as nosas maravillosas teorías de entón e sen embargo foi, desde o principio, un gozo tacalo. A pesar das predicións pesimistas, de que nunha semana o inevitable afundimento acabaría con estas cualidades, e isto non ocorreu; de feito este “patito feo” converteuse nun modelo con que comparalas fídulas posteriores e a todos nos encanta.

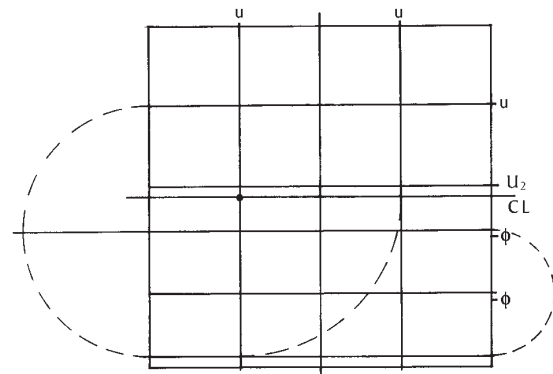


6c. Se convertemo-las liñas en forma de U nun cadrado, como se mostra aquí, temos unha división horizontal útil, do módulo do cadrado bastante próximo ó eixe horizontal.

Esta liña, colocada por enriba ou por debaixo do eixe horizontal, resulta moi útil para o deseño de formas lixeiramente asimétricas tal como o caravilleiro da Fídula n° 24, o mesmo valor pero medido cara abaixo desde o eixe horizontal proporciona a posición do fondo da caixa, nos deseños que aquí se propoñen para as fídulas ovais.

6c. Si convertimos las líneas en forma de U en un cuadrado, como se muestra aquí, tenemos una división horizontal. Esta línea, colocada por encima o por debajo del eje horizontal, resulta muy útil para el diseño de formas ligeramente asimétricas tal como el clavijero de la Fídula n.º 24, el mismo valor pero medido hacia abajo desde el eje horizontal proporciona la posición del fondo de la caja, en los diseños que aquí se proponen para las fídulas ovales.

6c. If we develop the U lines into a square, as shown here, we have a useful horizontal division of the square modulus, rather close to its horizontal axis. This line, placed above or below the horizontal axis, is very useful for laying out slightly asymmetrical forms, such as the head for fiddle n°24 (fig. 7f) also, the same value measured downwards from the horizontal axis gives the position of the bottom of the body in the designs proposed here for oval fiddles.



6d. Estas son as divisións básicas do cadrado modular para o inicio das fídulas ovais que aquí se citan.

6d. Estas son las divisiones básicas del cuadrado modular para el inicio de las fídulas ovales que aquí se citan.

6d. Basic divisions of the modular square for setting out the oval fiddles proposed here.

Other test-instruments followed and resulted in the diagram shown in a belly thick (7 down to 4mm) in a band across the belly and rather thin outside the sound-hole and across the whole of the upper and lower "bouts", somewhat after the fashion of a Roumanian bratsch . The whole system seems to work like a loudspeaker membrane with the difference that the thicker central area beneath the bridge (or what I call the "motor") seems to determine the main tone-colour. As stated above, the areas immediately above and below the soundholes must not be much less than 4mm, whereas the area between the soundholes and the ribs can be as thin as 1mm, this giving a certain degree of "suspension".

Ribs must be kept really thin, no more than 2mm and it is bad for the basses if too much wood is left at the part where the body merges with the neck.

Thicknesses of the back do not seem to be crucial, though more experiments need to be done in this field.

Further research is also needed on the height and form of the arching. Some arching is apparent in the sculptures, but not very much. Francisco Luengo has settled for high arching and I have tended to limit it. His latest oval fiddle has rapid response and the sound carries well. My own is less efficient in these respects but has a richer tone-colour with more harmonics, lending itself more to polyphonic effects.

The ideal solution lies somewhere between the two - but where?

Also the two instruments are made from greatly differing wood-essences and so are not really comparable.

The Wood Essences used

We were referring above to finished prototypes. In these we began some sort of trial of different types of wood. In the earlier projects, the policy was to use the sorts of wood that would have been locally obtainable. For this reason, there was a refusal to use normal

Siguieron otros instrumentos de prueba que dieron como resultado el diagrama que se muestra, con una tapa de 7 a 4 mm de grosor en una banda que la cruza y más bien delgada por fuera del oído, y a través de todos los extremos superiores e inferiores, a la manera de un bratsch rumano. Todo el sistema parece operar a modo de membrana altavoz con la diferencia de que el área central más gruesa bajo el puente (o lo que yo llamo el 'motor') parece determinar el color del tono principal. Como ya dije, las zonas inmediatamente por encima y por debajo de los oídos no deben bajar de los 4 mm, mientras que el área entre los oídos y los costados puede ser de 1 mm, lo que le da un cierto grado de 'suspensión'.

Los costados deben mantenerse muy delgados, no más de 2 mm y es perjudicial para los bajos si se deja demasiada madera donde el cuerpo se funde con el mástil.

El espesor del fondo no parece crucial pero hay que experimentar más en este campo.

También se requiere mayor investigación en cuanto a la altura y forma del arqueado. Un cierto arqueado aparece en las esculturas, pero no mucho. Francisco Luengo apuesta por un amplio arqueado y yo me inclino a limitarlo. Su última fídula oval ofrece respuesta rápida y el sonido es bueno. El mío es menos eficaz en estos aspectos pero tiene más riqueza de color (tonos), más armónicos y se presta mejor a efectos polifónicos.

La solución ideal se halla entre uno y otro pero ¿dónde?.

Además los dos instrumentos están hechos de maderas muy diferentes así que no son realmente comparables.

Las maderas empleadas

Antes nos referimos a prototipos acabados. En ellos experimentamos tipos diferentes de madera. En proyectos anteriores se había tendido a maderas de procedencia local y por ello había un rechazo al uso de maderas habituales para los artesanos: el arce rizado



Seguiron outros instrumentos de proba que deron como resultado o diagrama que se mostra, cunha tapa de 7 a 4 mm. de grosor nunha banda que a cruza e máis ben delgada por fóra do oído e a través de tódolos extremos superiores e inferiores, ó xeito dun “bratsch” rumano. Todo o sistema parece operar a xeito de membrana altofalante coa diferenza de que a área central máis grossa baixo a ponte (ou o que eu chamo o “motor”) parece determina-la cor do ton principal. Como xa dixen, as zonas inmediatamente por enriba e por debaixo dos oídos non deben baixar dos 4 mm, mentres que a área entre os oídos e os costados poden ser de 1 mm., o que lle dá un certo grao de “suspensión”.

Os costados deben manterse moi delgados, non máis de 2 mm. e é prexudicial para os baixos se se deixa demasiada madeira onde o corpo se funde co mastro.

O espesor do fondo non parece crucial pero hai que experimentar máis neste campo.

Tamén se require maior investigación en canto á altura e forma do arqueado. Un certo arqueado aparece nas esculturas, pero non moito. Francisco Luengo aposta por un amplo arqueado e eu inclínome a limitalo. A súa última fídula oval ofrece resposta rápida e o son é bo. O meu é menos eficaz nestes aspectos pero ten máis riqueza de cor (tons), máis harmónicos e préstase mellor a efectos polifónicos.

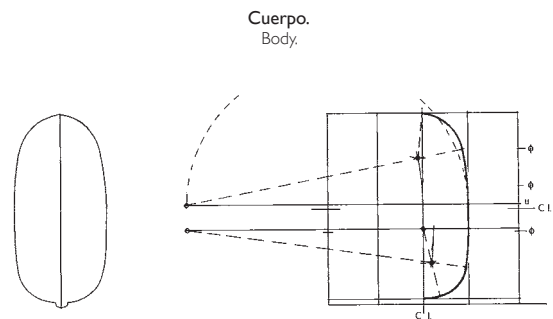
A solución ideal acháse entre un e outro pero ¿onde?.

Ademais os dous instrumentos están feitos de madeiras moi diferentes así que non son realmente comparables.

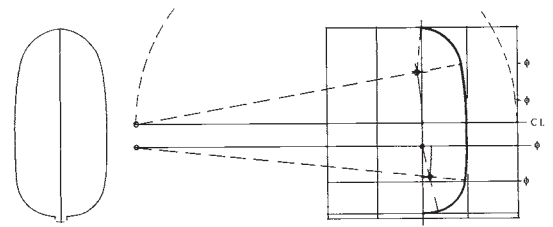
As madeiras empregadas

Antes referímonos a prototipos acabados. Neles experimentamos tipos diferentes de madeira. En proxectos anteriores tendérase a madeiras de procedencia local e por iso había un rexeitamento ó uso de madeiras habituais para os artesáns: o arce rizado e o

Fig. 7. Propostas para o deseño dunha fídula oval.
Fig. 7. Sugerencias para el diseño de una fídula oval.
Fig. 7. Propositions for the design of an Oval fiddle.



7a. Esta forma dá resultado para a maioría das esculturas de fídula oval que hai no Pórtico.
7a. Esta forma da resultado para la mayoría de las esculturas de fídula oval que hay en el Pórtico.
7a. This shape works well for most of the oval fiddle sculptures on the Portico.



7b. Esta forma con laterais máis rectos parece máis apropiado para a caixa da fídula nº 6.
7b. Esta forma con laterales más rectos parece más apropiado para la caja de la fídula n.º 6.
7b. This shape with straighter sides seems more appropriate for the body of Fiddle n.º 6.

lutherie woods: flamed maple and quarter-sawn spruce were out of the question. I see no valid argument for this (although flamed maple is rather unlikely).

In extra-European and “ethnic” instruments, great care is usually taken in the choice of the wood. Moreover the owners of the original Mediaeval instruments were certainly not paupers and it is quite likely that wood suitable for instruments could have been imported if necessary. Some sources mention walnut and my design of figure-eight fiddle had its back, sides and head made of this. Otherwise, as this question is insoluble, especially with strict time-limits in completing the project we left much of the choice of wood to the discretion of the workshop, according to what they had in stock. This resulted in the use of limewood, sycamore, yew, cherry, cypress etc.

Design (figs. 6 & 7)

The design-principles described in my previous article ⁽¹⁵⁾ have been slightly modified mainly in order to strike a more even balance between functional and aesthetic criteria. It is no use rigidly adhering to geometrical constructions if the results is an inconvenient instrument. On the other hand, the ruler and compass have proved to be invaluable aids in understanding and controlling the general outline of the different elements. Proportional breakdown, both binary and based on ϕ give great coherence to the forms whatever the dimensions of individual features (body, head, soundholes etc.) which can each be worked out separately.

15.- J. WRIGHT: Op. Cit.

y el abeto serrado al cuarto estaban fuera de toda discusión. Yo no encuentro argumento válido para esto (aunque el arce rizado es un tanto improbable).

En instrumentos no europeos y ‘étnicos’ se pone gran énfasis en la elección de la madera. Además los propietarios de los instrumentos medievales originales no eran, desde luego, indigentes y es bastante probable que importaran las maderas apropiadas cuando era necesario. Algunas fuentes mencionan el nogal y mi diseño de la fídula en ocho tiene la parte posterior, los costados y el clavijero de este material. Por otra parte, ya que el problema no tiene solución, especialmente con las restricciones de tiempo impuestas para la ejecución del proyecto, dejamos en gran medida que el Obradoiro eligiera la madera. El resultado fue el uso del tilo, sicómoro, tejo, cerezo, ciprés, etc.

Diseño (figs. 6 y 7)

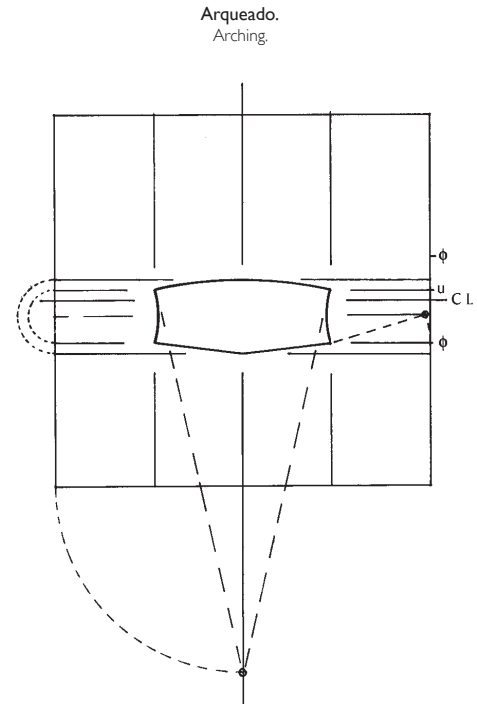
Los principios que rigieron el diseño, y de los que hablé en el artículo anterior, ⁽¹⁵⁾ han sido modificados para conseguir un mayor equilibrio entre criterios estéticos y funcionales. No tiene sentido adoptar rígidamente las construcciones geométricas si el resultado es un instrumento poco práctico. Por otra parte, la regla y el compás han demostrado ser de incalculable valor para comprender el perfil general de los distintos elementos. Las proporciones entre los elementos, tanto binarias como basados en ϕ , permiten gran coherencia entre las formas, sean cuales fueren las dimensiones de las partes por separado (cuerpo, clavijero, oídos, etc.), que pueden calcularse también individualmente.

15.- J. WRIGHT: Op. Cit.



abeto serrado ó cuarto estaban fóra de toda discusión. Eu non atopo argumento válido para isto (aínda que o arce rizado é un tanto improbable).

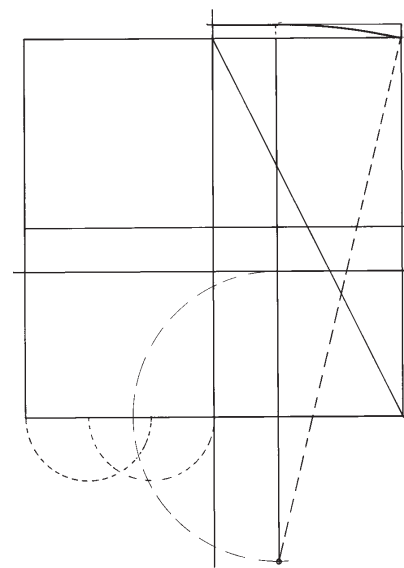
En instrumentos non europeos e “étnicos” ponse gran énfase na elección da madeira. Ademais os propietarios dos instrumentos medievais orixinais non eran, desde logo, indixentes e é bastante probable que importaran as madeiras axeitadas cando era necesario. Algunhas fontes mencionan a nogueira e o meu deseño da fídula en oito ten a parte posterior, os costados e o caravillón deste material. Por outra parte, posto que o problema non ten solución, especialmente coas restriccións de tempo impostas para a execución do proxecto, deixamos que en gran medida o Obradoiro elixira a madeira. O resultado foi o uso do tileiro, sicómoro, teixo, cerdeira, ciprés, etc.



7c. Sección transversal
7c. Sección transversal
7c. Cross section.

Deseño (figs. 6 e 7)

Os principios que rexeron o deseño e dos que falei no artigo anterior,⁽¹⁵⁾ foron modificados para conseguir un maior equilibrio entre criterios estéticos e funcionais. Non ten sentido adoptar rixidamente as construcións xeométricas se o resultado é un instrumento pouco práctico. Por outra parte, a regra e o compás demostraron ser de incalculable valor para comprenderlo perfil xeral dos distintos elementos. As proporcións entre os elementos, tanto binarias como baseados en ϕ , permiten gran coherencia entre as formas, sexan cales foran as dimensións das partes por separado (corpo, caravilleiro, oídos... etc), que poden calcularse tamén individualmente.



7d. Sección lonxitudinal,
a parte medida da caixa harmónica é unha liña recta.
7d. Sección longitudinal, la parte media de la caja armónica es una línea recta.
7d. Longitudinal section, the middle part of the belly being a straight line.

15.- J.WRIGHT: Op. Cit.

Construction

Construction of the oval and figure-eight fiddles to my own designs followed a system that I observed in a 16th Century “viola da braccio” conserved at Vienna Kunsthistorisches Museum. Fig. 8 shows the assembly of the neck, ribs and skeg. This system of construction is very convenient and accurate, especially where the neck has to be offset. Also the inclusion in the first stages of the skeg as an extension of the neck provides a very rigid stay for finishing the ribs. Once these last are glued in place; even the end-wood can be taken down to quite a thin section. This seems to be very important especially at the neck-joint if one wishes to obtain good basses. The inside connecting strip need only be sawn away just before fitting the back and belly which then in turn reinforce the rather fragile rib-structure.

Tunings

Fiddles may be numbered among the rare Mediaeval instruments for which we possess any description of tunings, and these date from the beginning of the 14th Century, in other words about 140 years after the inauguration of the Portico. These tunings are given at the end of a great treatise on musical theory by Jerome of Moravia.

He gives one tuning in fifths for a two-stringed instrument he calls a *rubeba* and which is difficult to identify. Three other tunings are of more interest for us as they apply to five-string fiddles. The first tuning is specified for an instrument with an offset drone. In the second all the strings lie over the fingerboard and in the third this is unclear and the tuning itself being rather strange incorporating a minor seventh interval.

In an earlier article, I expressed scepticism regarding the plausibility of the first tuning. I have since changed my view having found great resources for polyphonic (perhaps better described as heterophonic) playing in this tuning.

Construcción

La construcción de las fídulas ovales y en ocho, según mis propios diseños, siguió un método que observé en una “viola da braccio” del siglo XVI, que se conserva en el museo Kunsthistorisches de Viena. La figura 8 muestra el montaje del mástil, los costados y espigo. Este sistema de construcción es muy cómodo y fiable en particular, si el mástil ha de ser desviado. Además, la inclusión del espigo desde el principio, como una prolongación del mástil, nos proporciona un marco rígido, firme, para el acabado de los costados. Una vez que éstos están encolados en su sitio, incluso los extremos pueden rebajarse hasta hacerse más delgados. Parece que esto es importante, sobre todo en la junta del mástil, para obtener buenos bajos. En cuanto a la tira que une el interior, sólo hay que serrarla justo antes de ensamblar el fondo y la tapa que a su vez reforzarán la frágil estructura de los costados.

Afinación

Las fídulas pueden contarse entre los escasos instrumentos medievales de los que conocemos su afinación. Existen descripciones que datan de principios del siglo XIV, o lo que es lo mismo, unos 140 años después de la inauguración del Pórtico. Aparecen al final de un gran tratado de teoría musical escrito por Jerome de Moravia.

Él da una afinación en quintas para un instrumento de dos cuerdas, al que llama “*rubeba*” y que resulta difícil de identificar. Hay otras tres afinaciones que nos son de mayor interés, por referirse a las fídulas de cinco cuerdas. La primera es específica para un instrumento con bordón desviado. En la segunda, todas las cuerdas están colocadas sobre el mástil. La tercera no está clara y es un tanto extraña ya que incorpora un intervalo en séptima menor.

En un artículo previo, ya expresé mi escepticismo en cuanto a la verosimilitud de la primera afinación. Desde entonces ha cambiado mi punto de vista, al haber hallado en él grandes posibilidades polifónicas (tal vez sería más correcto decir heterofónicas) al interpretar en esta afinación.



Construcción

A construción das fídulas ovais e en oito, segundo os meus propios deseños, seguiu un método que observei nunha “viola da braccio” do século XVI, que se conserva no museo Kunsthistorisches de Viena. A figura 8 mostra a montaxe do mastro, os costados e espigo. Este sistema de construción é moi cómodo e fiable en particular, se o mastro se desviara. Ademais, a inclusión do espigo desde o principio, como unha prolongación do mastro, proporciónanos un marco ríxido, firme, para o acabado dos costados. Unha vez que estes están encolados no seu sitio, incluso os extremos poden rebaixarse ata facerse máis delgados. Parece que isto é importante, sobre todo na xunta do mastro, para obter bos baixos. En canto á tira que une o interior, só hai que serrala xusto antes de ensablalo fondo e a tapa que á súa vez reforzarán a fráxil estrutura dos costados.

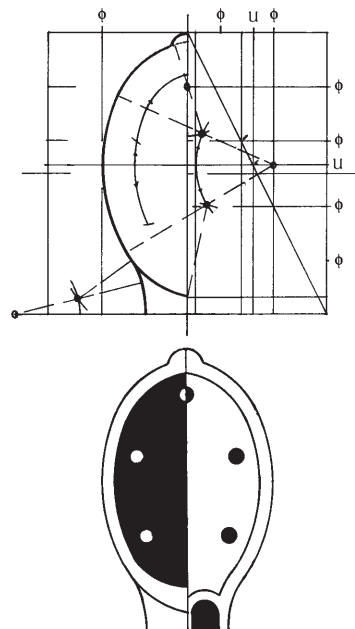
Afinación

As fídulas poden contarse entre os escasos instrumentos medievais dos que coñecemos a súa afinación. Existen descrições que datan de principios do século XIV, ou o que é o mesmo, uns 140 anos despois da inauguración do Pórtico. Aparecen ó final dun gran tratado de teoría musical escrito por Jerome de Moravia.

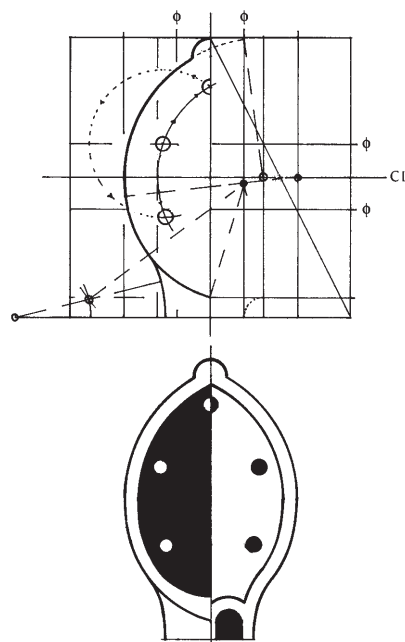
El dá unha afinación en quintas para un instrumento de dúas cordas, ó que chama “rubeba” e que resulta difícil de identificar. Hai outras tres afinacións que nos son de maior interese, por referirse ás fídulas de cinco cordas. A primeira é específica para un instrumento con bordón desviado. Na segunda, tóadas cordas están colocadas sobre o mastro. A terceira non está clara e é un tanto rara posto que incorpora un intervalo en sétima menor.

Nun artigo previo, xa expresei o meu escepticismo en canto á verosimilitude da primeira afinación. Desde entón cambiou o meu punto de visto, ó achar nel grandes posibilidades polifónicas tal vez sería máis correcto dicir heterofónicas) ó interpretar nesta afinación.

Planta do caravilleiro
Planta del clavijero. · Head, plan view.



7e. Fídula n° 24
7 e. Fídula n.° 24 · 7e. Fiddle n° 24



7f. Fídula n° 23
7 f. Fídula n.° 23 · 7f. Fiddle n° 23

Here it is: D / Γ G d d. The Γ, (Gamma) is the lowest G bass-note of the monocord throughout Mediaeval times and right down to the 17th Century. In early times, it does not seem to have been a fixed value but a modulus for proportional division. In my instruments its pitch corresponds to a D at 415 pitch. As can be seen the top strings are tuned in unison forming a pair. The string below that is a fifth lower and its companion an octave lower than this, whilst the offset drone is an octave below the top strings. Although Jerome states that the offset drone could only make one note, there is nothing to prevent the player from stopping it with his thumb which comes in useful for most musical pieces. I recently observed this practice in Macedonia on a 3-string keman which was tuned d. A. a. - intervals equivalent to those of the lowest three strings in Jerome's first tuning.

Jerome's second tuning - Γ. D. g. d. g'. , or according to Christopher Page- D. Γ. g. d. g'. is the one most used by modern musicians, especially the first interpretation.

The logic of the third tuning - Γ. Γ. D. c. c. still escapes me.

The Gelmirez citoles

Two are represented, of somewhat differing forms, one depicted with three and the other with four strings. This type of plucked instrument seems to have appeared relatively late on the Mediaeval scene as no trace is to be found before the 13th Century. It does however appear to fit in with the same preoccupation with the distribution of mechanical forces judging by the "flying buttress" beneath the neck. In the three-string version we have a solid structure with a thumb-hole, a set-up similar to that of an instrument preserved at the British Museum, London. The four-string instrument has a distinct neck similar to that of a fiddle, but with the extremity of the pegbox brought back to the top of the body by the "flying buttress". Certainly there is no risk of neck-warp in either case and one wonders whether such radical methods

Este es: D / Γ G d d. La Γ, (gamma), es la nota SOL fundamental del monocorde a lo largo de la Edad Media y hasta el siglo XVII. En los primeros tiempos, parece que no correspondía a un valor fijo, si no a un módulo por división proporcional. En mis instrumentos, corresponde a un RE 415. Como puede verse, las cuerdas altas están sintonizadas al unísono, formando un par (en mi caso un LA 415). La cuerda siguiente a esa es una quinta más baja y su compañera una octava más baja que ésta, en tanto que el bordón está a una octava por debajo de las cuerdas superiores. Aunque Jerome afirmara que el bordón sólo podía dar una nota, no hay nada que impida al intérprete presionarla con el pulgar, lo que es muy útil para la mayoría de las piezas musicales. Recientemente, pude observar esta práctica en Macedonia, en un keman de tres cuerdas que estaba afinado en intervalos de re LA la, equivalentes a los de las tres cuerdas inferiores en la afinación de Jerome.

La segunda afinación de Jerome: Γ. D. g. d. g'. , o D. Γ. g. d. g., según Christopher Page, es la más usada por los músicos modernos, especialmente la primera interpretación.

La tercera afinación: Γ. Γ. D. c. c., está todavía por descifrar.

Las cítolas del Palacio de Gelmírez

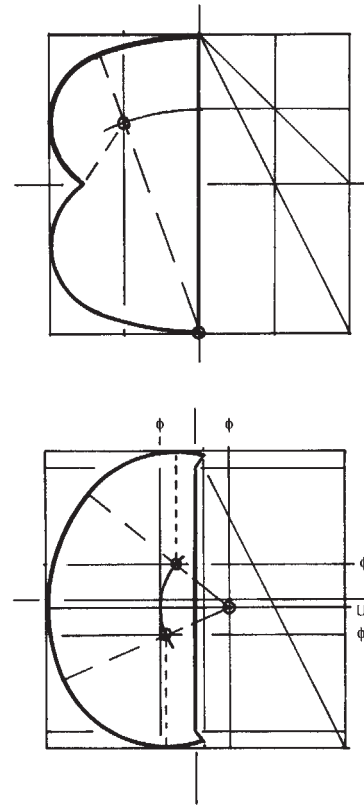
Hay dos, representadas de formas un tanto diferentes, una con tres y otra con cuatro cuerdas. Este tipo de instrumento punteado parece ser de tardía aparición en la escena medieval, ya que no hay indicios de ella antes del siglo XIII. Sin embargo, encaja con la misma preocupación por la distribución de las fuerzas mecánicas, a juzgar por el "arbotante" debajo del mástil. En la versión de las tres cuerdas encontramos una estructura sólida con una pequeña abertura, probablemente con una distribución similar a la de otro instrumento que se conserva en el Museo Británico de Londres. El instrumento de cuatro cuerdas, tiene un mástil bien diferenciado, similar al de una fídula, pero con la extremidad del clavijero proyectada hacia la parte alta del fondo, como un arbotante. Desde luego, en ninguno de los dos casos hay riesgo de deformación del mástil, y uno se pregunta si métodos tan radicales



Este é: D / Γ G d d. A Γ, (gamma), é a nota SOL fundamental do monocorde ó longo da Idade Media e ata o século XVII. Nos primeiros tempos, parece que non correspondía a un valor fixo, se non a un módulo por división proporcional. Nos meus instrumentos, corresponde a un RE 415. Como pode verse, as cordas altas están sintonizadas ó unísono, formando un par (no meu caso un LA 415). A corda seguinte a esa é unha quinta máis baixa e a súa compañeira unha oitava máis baixa que esta, en tanto que o bordón está a unha oitava por debaixo das cordas superiores. Aínda que Jerome afirmara que o bordón só podía dar unha nota, non hai nada que impida ó intérprete presionala co polgar, o que é moi útil para a maioría das pezas musicais. Recentemente, puiden observar esta práctica en Macedonia, nun “Keman” de tres cordas que estaba afinado en intervalos de re LA la, equivalentes ós das tres cordas inferiores na afinación de Jerome.

A segunda afinación de Jerome: Γ. D. g. d. g., ou D. Γ. g. d. g., segundo Christopher Page, é a máis usada polos músicos modernos, especialmente a primeira interpretación.

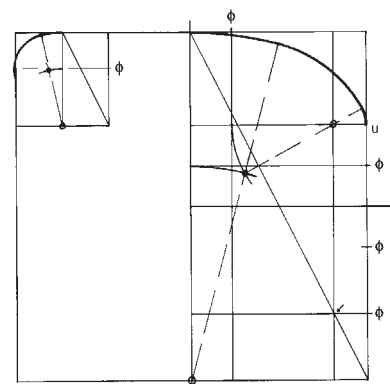
A terceira afinación: Γ. Γ. D. c. c., está aínda por descifrar.



7g. Orificios para o son
7 g. Orificios para el sonido
7 g. Soundholes

As cítolas do Pazo de Xelmírez

Hai dúas, representadas de formas un tanto diferentes, unha con tres e outra con catro cordas. Este tipo de instrumento punteado parece ser de tardía aparición na escena medieval, posto que non hai indicios dela antes do século XIII. Sen embargo, encaixa coa mesma preocupación pola distribución das forzas mecánicas, a vulgar polo “arbotante” debaixo do mastro. Na versión das tres cordas atopamos unha estrutura sólida cunha pequena abertura, probablemente cunha distribución similar á doutro instrumento que se conserva no Museo Británico de Londres. O instrumento de catro cordas, ten un mastro ben diferenciado, similar ó dunha fídula, pero coa extremidade do caravillón proxectada cara á parte alta do fondo, como un arcobotante. Desde logo, en ningún dos dous casos hai risco de deformación do mastro e un preguntábase se métodos tan radicais eran realmente necesarios con



7h. Alzado. Curvas da parte baixa do mastro.
A liña recta que as une, na práctica, acostuma ser un pouco máis curvada cara ó final do caravillón. Estas curvas adaptanse á lonxitude do mastro.
7h. Alzado. Curvas de la parte baja del mástil.
La línea recta que las une, en la práctica, suele ser un poco curvada hacia el final del clavijero. Estas curvas se adaptan a la longitud del mástil.
7h. Side view. Curves for underside of neck.
The straight line joining them is usually in practice slightly sloping up to the head end. These curves can be adapted to any length of neck.

were really necessary with so few strings unless they were under very high tension. It must be said however that most iconography depicts up to five double courses.

We did wonder if the strings were of metal, which we tried in the first instance. Results however, were discouraging. Sound was weak and response poor, whereas gut worked immediately. This may be a problem of thicknesses, string-angles and bridge-height and more research would be useful, but there are more practical difficulties in carrying out these experiments than for the fiddles and harps. This is mainly due to the complex shape of the body/neck/head unit which, following British Museum specimen, was carved out of the solid and is thus difficult to modify.

Neither of the Gelmirez sculptures show any trace of frets, but they are a prominent feature of most other representations. They usually continue well along the surface of the belly with no differentiation between neck-frets and belly-frets. Once again, experiments with frets have been inconclusive. At present the smaller 4-string instrument has tied-gut frets to suit the desire of the regular player, Anello Capuano, but I am far from convinced of the use of gut frets at such an early date. I incline more towards rather high hardwood or ivory ones permitting fine pitch-modulation by pressing or sliding laterally.

As these are the first sallies into this type of instrument, in some ways we are at the same stage as we were at the beginning of the project regarding fiddles and harps. Much experimenting remains to be done if we can produce an adjustable mock-up.

The stringing of all the instruments in the project

A selection of the instruments produced during the project were used in concerts during 1994.

This of course gave invaluable experience in setting them up with strings.

The tables below represent the "state of the art" at the time of writing (December 1994).

eran realmente necesarios con tan pocas cuerdas, a no ser que estuvieran sometidos a una tensión muy alta.

Nos preguntamos si las cuerdas eran de metal, cosa que intentamos en primer lugar. Los resultados fueron poco satisfactorios; el sonido era débil y de pobre respuesta, mientras que las cuerdas de tripa funcionaron inmediatamente. Puede ser un problema de grosor, ángulos de cuerdas y altura del puente y sería útil seguir investigando, pero hay más dificultades prácticas para llevar a cabo estos experimentos que si se tratara de fídulas y arpas. Esto se debe, sobre todo, a la compleja combinación de cuerpo, mástil y clavijero que, tomando como ejemplo el modelo del Museo Británico, se modeló a partir de un bloque sólido y por ello resulta difícil de modificar.

Ninguna de las esculturas de Gelmirez, muestra señales de trastes, rasgos destacados de la mayoría de otras representaciones. Generalmente siguen por la superficie de la tapa, sin diferencia entre trastes del mástil y trastes de la tapa. Los experimentos con trastes, tampoco fueron concluyentes. En este momento los instrumentos tienen trastes de tripa atada, para ajustarse a los deseos del intérprete habitual, Anello Capuano, pero no estoy totalmente convencido del uso de trastes de tripa en una etapa tan temprana; me inclino más bien por las de madera dura o marfil, que permiten una modulación excelente, bien por presión o bien por deslizamiento.

Puesto que estas son las primeras aventuras de este tipo de instrumento, en cierto sentido, estamos como al principio del proyecto, en lo que se refiere a fídulas y arpas. Queda mucho por experimentar hasta poder producir una maqueta ajustada.

El encordaje de todos los instrumentos del proyecto.

En los conciertos de 1994, se utilizó una selección de los instrumentos construidos durante el proyecto. Esto nos dio, por supuesto, una experiencia incalculable en dotarlos de cuerdas.

Las tablas siguientes representan lo más novedoso en el momento de escribir estas líneas (Diciembre, 1994).



tan poucas cordas, a non ser que estiveran sometidos a unha tensión moi alta.

Preguntámonos se as cordas eran de metal, cousa que intentamos en primeiro lugar. Os resultados foron pouco satisfactorios; o son era débil e de pobre resposta, mentres que as cordas de tripa funcionaron inmediatamente. Pode ser un problema de grosor, ángulos de corda e altura da ponte e sería útil seguir investigando, pero hai máis dificultades prácticas para realizar estes experimentos que se se tratara de fídulas e arpas. Isto débese, sobre todo, á complexa combinación de corpo, mastro e caravillón que, tomando como exemplo o modelo do Museo Británico, modelouse a partir dun bloque sólido e por iso resulta difícil de modificar.

Ningunha das esculturas de Xelmírez, mostra sinais de trastes, trazos destacados da maioría doutras representacións. Xeralmente seguen pola superficie da tapa, sen diferenza entre trastes do mastro e trastes da tapa. Os experimentos con trastes, tampouco foron concluíntes. Neste momento os instrumentos teñen trastes de tripa atada, para axustarse ós desexos do intérprete habitual, Anello Capuano, pero non estou totalmente convencido do uso de trastes de tripa nunha etapa tan temperá; inclínome máis ben polas de madeira dura ou marfil, que permiten unha modulación excelente, ben por presión ou ben por deslizamento.

Posto que estas son as primeiras aventuras deste tipo de instrumento, en certo sentido, estamos como ó principio do proxecto, no que se refire a fídulas e arpas. Queda moito por experimentar ata poder producir unha maqueta axustada.

A encordaxe de tódolos instrumentos do proxecto

Nos concertos de 1994, utilizouse unha selección dos instrumentos construídos durante o proxecto. Isto deunos, por suposto, unha experiencia incalculable en dotalos de cordas.

As táboas seguintes representan o máis novidoso no momento de escribir estas liñas (Decembro, 1994).

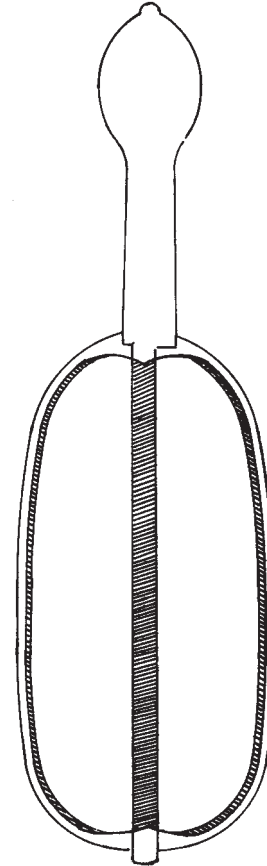


Fig. 8. Ensamblaxe de costados, mastro e espigo.

Realizados en 4 pezas como se viu no Museo Kunsthistorisches de Viena. Sen dúbida, o conxunto pode sacarse dun cacho de madeira ou pódese tallar toda a caixa e o mastro dun anaco sólido.

Sen embargo, este método de construción ten a vantaxe de aforrar madeira. Tamén a parte sombreada central pode quedar intacta conectando o mastro co espigo. Deste xeito a estrutura permanece rixida á vez que se reduce o grosor dos fráxiles costados, só con move-la sección contigua antes de pecha-la caixa harmónica.

Fig. 8. Ensamblaje de costados, mástil y espigo;

Realizados en 4 piezas como se vió en el Museo Kunsthistorisches de Viena. Sin duda, el conjunto puede sacarse de un trozo de madera o se puede tallar toda la caja y el mástil de un trozo sólido. Sin embargo, este método de construcción tiene la ventaja de ahorrar madera. También la parte sombreada central puede quedar intacta conectando el mástil con el espigo. De esta manera la estructura permanece rígida a la vez que se reduce el grosor de los fráxiles costados, solo con mover la sección contigua antes de cerrar la caja armónica.

Fig. 8. Rib/neck/skeg construction.

These were made in four parts following a system observed in an instrument in the Vienna Kunsthistorisches Museum. Obviously, the ensemble can be made out of one piece of wood or the whole body carved out of the solid. The built-up method has the advantage of saving wood, also leaving the central piece joining skeg and neck, removing it just before until it is time to assembling the instrument keeps the structure rigid whilst thinning the ribs.

Gelmirez Project Stringing of instruments

Portico Harp N° 19, John Wright
Metal Setup 1994-6

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
A+I	880	12,8	0,046	0,36%	8	Red Brass
G+I	784	14,5	0,046	0,32%	8,8	Red Brass
F+I	698	15,8	0,046	0,29%	8,75	Red Brass
E+I	659	17,3	0,046	0,27%	9,2	Red Brass
D+I	587	19	0,046	0,24%	9	Red Brass
C+I	523	20,5	0,046	0,22%	8,25	Red Brass
B	494	22,1	0,046	0,21%	8,2	Red Brass
Bb	468	24	0,046	0,19%	8,9	Red Brass
A	440	25,8	0,046	0,18%	9	Red Brass
G	392	27,7	0,046	0,17%	8	Red Brass
F	349	29,8	0,046	0,15%	7,25	Red Brass
E	330	32	0,051	0,16%	9,75	Red Brass
D	294	34,5	0,051	0,15%	9,1	Red Brass
C	262	37	0,051	0,14%	8,25	Red Brass
B-I	247	39,7	0,051	0,13%	8,75	Red Brass
Bb-I	234	42,8	0,051	0,12%	8,5	Red Brass
A-I	220	45,9	0,051	0,11%	9,1	Red Brass
G-I	198	49,6	0,057	0,11%	7,25	Red Brass
F-I	175	53,2	0,057	0,11%	9,25	Red Brass
E-I	165	56,4	0,057	0,10%	9,25	Red Brass
D-I	147	59,3	0,057	0,10%	8,1	Red Brass
C-I	131	62,2	0,064	0,10%	9	Red Brass
Total					189,65	

Portico Harp N° 19, John Wright
Gut Setup 10-97

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
C+2	1046	12,8	0,056	0,44%	2,5	Gut
B+I	988	14,5	0,06	0,41%	3,3	Gut
Bb+I	936	15,8	0,058	0,37%	3,3	Gut
A+I	880	17,3	0,058	0,34%	3,7	Gut
G+I	784	19	0,06	0,32%	4	Gut
F+I	698	20,5	0,064	0,31%	4,4	Gut
E+I	659	22,1	0,064	0,29%	4,2	Gut
D+I	587	24	0,064	0,27%	4	Gut
C+I	523	25,8	0,066	0,26%	3,9	Gut
B	494	27,7	0,068	0,25%	4,4	Gut
Bb	468	29,8	0,072	0,24%	4,5	Gut
A	440	32	0,072	0,22%	4,5	Gut
G	392	34,5	0,074	0,21%	4,25	Gut
F	349	37	0,078	0,21%	4,6	Gut
E	330	39,7	0,084	0,21%	5,1	Gut
D	294	42,8	0,092	0,21%	5,1	Gut
C	262	45,9	0,094	0,20%	5,4	Gut
B-I	247	49,6	0,84	1,69%	5,6	Gut
Bb-I	234	53,2	0,09	0,17%	6,3	Gut
A-I	220	56,4	0,098	0,17%	5,8	Gut
G-I	198	59,3	0,104	0,18%	6,25	Gut
F-I	175	62,2	0,12	0,19%	7,25	Gut
Total					102,35	



Gelmirez Harp N°1, C, Rault.

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
G+I	784	15,7	0,58	3,69%	2,6	Gut
F+I	698	19	0,64	3,37%	4,1	Gut
E+I	659	22,2	0,07	0,32%	5,25	Gut
D+I	587	25,5	0,07	0,27%	4,75	Gut
C+I	523	29	0,07	0,24%	6,25	Gut
B	494	32,5	0,07	0,22%	6,2	Gut
Bb	468	37,5	0,07	0,19%	7	Gut
A	440	40,8	0,07	0,17%	6,9	Gut
G	392	44,8	0,074	0,17%	6,9	Gut
F	349	47,5	0,074	0,16%	6,4	Gut
E	330	51,5	0,072	0,14%	6,6	Gut
D	294	55,5	0,76	1,37%	6,6	Gut
C	262	58,7	0,074	0,13%	5,75	Gut
B-I	247	64,5	0,076	0,12%	6,5	Gut
Bb-I	234	66,5	0,08	0,12%	6	Gut
Total					87,8	

Gelmirez Harp N°2, C, Rault.

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
G+I	784	14,5	0,7	4,83%	3	Gut
F+I	698	17,5	0,7	4,00%	3,3	Gut
E+I	659	21	0,7	3,33%	4,75	Gut
D+I	587	24	0,7	2,92%	5,33	Gut
C+I	523	27,5	0,7	2,55%	6,25	Gut
B	494	31	0,7	2,26%	5,6	Gut
Bb	468	34,5	0,7	2,03%	6,3	Gut
A	440	38	0,7	1,84%	5,9	Gut
G	392	41,8	0,74	1,77%	6,1	Gut
F	349	45,5	0,74	1,63%	6	Gut
E	330	49,1	0,72	1,55%	5,8	Gut
D	294	53	0,76	1,43%	6,5	Gut
C	262	57	0,74	1,30%	5,25	Gut
B-I	247	61	0,76	1,25%	5,5	Gut
Bb-I	234	65,1	0,92	1,41%	9,25	Gut
Total					84,83	

Portico Harp-psalterion or Rote, C, Rault.

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
F+I	698	13,1	0,071	18,4	12	Red brass
E+I	659	16,1	0,045	35,8	7	Red brass
D+I	587	19,6	0,045	43,6	8,5	Red brass
C+I	523	22,6	0,04	56,5	6,6	Red brass
B	494	25,7	0,04	64,3	7,5	Red brass
A	440	29	0,04	72,5	8	Red brass
G	392	32	0,04	80	7,5	Red brass
F	349	35,5	0,045	78,9	9,3	Red brass
E	330	38,8	0,04	97	8	Red brass
D	294	42	0,045	93,3	9	Red brass
C	262	45	0,045	100	8,5	Red brass
B-I	247	48,4	0,05	96,8	11	Red brass
A-I	220	51,6	0,05	103,2	9,5	Red brass
G-I	198	54,8	0,55	99,6	10,5	Red brass
F-I	175	58	0,55	105,4	9,5	Red brass
E-I	165	61	0,71	85,9	14,4	Red brass
D-I	147	64	0,71	90,1	12,9	Red brass
C-2	131	67,5	0,71	95,1	11,1	Red brass
B-2	123	70,5	0,8	88,1	14	Red brass
A-2	110	73,5	0,8	91,9	12	Red brass
Total					196,8	

Gelmirez Large Citole, J. Wright / C. Rault.

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
A-1	208	45	0,07	0,16%	2,1	Gut
D-1	139	45	0,102	0,23%	1,9	Gut
A-2	104	45	0,15	0,33%	2,25	Gut
				Total	6,25	

Setup in 1997

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
A-1	208	47,5	0,07	0,15%	2,1	Gut
D-1	139	47,5	0,098	0,21%	1,75	Gut
A-2	104	47,5	0,15	0,32%	2,35	Gut
				Total	6,2	

Gelmirez Small Citole, J. Wright / C. Rault.

Setup in 1997

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
C+1	495	42,3	0,034	0,08%	2,7	Gut
G	371	42,3	0,054	0,13%	2,7	Gut
D	278	42,3	0,07	0,17%	2,6	Gut
A-1	208	42,3	0,098	0,23%	3,3	Gut
				Total	11,3	

Portico 3 - string lute, F. Luengo.

Setup in 1994

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
D	277	47	0,064	0,14%	3	Gut
A-1	208	47	0,104	0,22%	4,5	Gut
D-1	139	47	0,142	0,30%	3,6	Gut
				Total	11,1	

1997 Setup

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
D	277	44	0,064	0,15%	2,5	Gut
A-1	208	44	0,102	0,23%	4	Gut
D-1	139	44	0,138	0,31%	3,4	Gut
				Total	9,9	

Gelmirez Oval Fiddle, F. Luengo / J. Wright.

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
A	415	40	0,064	0,16%	4,8	Gut
A-1	208	40	0,106	0,27%	3,4	Gut
D-1	137	40	0,184	0,46%	4,4	Gut
D	277	40	0,096	0,24%	4,8	Gut
A-1	208	40	0,12	0,30%	4,5	Gut
				Total	21,9	

Gelmirez Long Fiddle, F. Luengo.

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
D-1	138	54,5	0,086	0,16%	9	Gut
A-1	207	54,5	0,12	0,22%	7,25	Gut
D-2	69	54,5	0,184	0,34%	8,2	Gut
				Total	24,45	



Portico Figure - Eight Fiddle, J. Wright.

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
A	415	33,5	0,98	34,18	9,25	Gut
D	277	33,5	1,36	24,63	7,6	Gut
G-I	185	33,5	1,5	22,33	5,25	Gut
Total					22,1	

Portico Oval Fiddle, nº24: +40% J. Wright.

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
A	415	334	82	407,32	4,75	Gut
A	415	334	82	407,32	4,75	Gut
D	276,6	334	124	269,35	5	Gut
D-I	138,3	334	184	181,52	3,2	Gut
A-I	207,5	390	184	211,96	8,8	Gut
Total					26,5	

Oval Fiddle, Portico nº1: +40% J. Wright.

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
A	415	31	0,082	0,26%	5	Gut
A	415	31	0,082	0,26%	5	Gut
D	276,6	31	0,106	0,34%	3,75	Gut
D-I	138,3	31	0,174	0,56%	2,6	Gut
A-I	207,5	36,5	0,144	0,39%	5,2	Gut
Total					21,55	

Oval Fiddle, Portico nº6, F. Luengo.

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
A	415	31,5	0,082	0,26%	6	Gut
A	415	31,5	0,082	0,26%	6	Gut
D	276,6	31,5	0,112	0,36%	5,6	Gut
D-I	138,3	31,5	0,184	0,58%	3,3	Gut
A-I	207,5	38	0,14	0,37%	4,3	Gut
Total					25,2	

Portico Lute, F. Luengo.

1994 Setup

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
D	276,6	47	0,064	0,14%	3	Gut
A-I	207,5	47	0,104	0,22%	4,5	Gut
D-I	138,3	47	0,142	0,30%	3,6	Gut
Total					11,1	

1997 Setup

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
D	276,6	44	0,064	0,15%	2,5	Gut
A-I	207,5	44	0,102	0,23%	4	Gut
D-I	138,3	44	0,138	0,31%	3,4	Gut
Total					9,9	

Portico Figure - Eight Fiddle, J. Wright.

Pitch	Hz	Length Cm	Calibre Cm	% Cal:Length	Nominal tension Kg.	Material
G-I	184,4	78	0,098	0,13%	10,1	Gut
D-I	138,3	78	0,144	0,18%	11,25	Gut
G-2	92,2	78	0,184	0,24%	8,5	Gut
Total					29,85	

Conclusion

I think I am right in saying that the work carried out in Obradoiro Instrumentos Musicais from Lugo's council in 1993 is unique as far as research on ediaeval instruments is concerned. As is only natural, some results are more satisfactory than others, but the successful instruments give a solid basis for a new generation of makers and players. It is always easy to criticise the kind of short-cuts taken by many modern makers resulting in what in effect are modern instruments disguised as old ones, but urgent needs of musicians mean that they must quickly have playable instruments. On the other and, it is no use complaining about the basic conservatism of musicians when it comes to adapting their playing techniques to unfamiliar instruments if these same instruments present fundamental inconveniences that would thwart even the most open-minded and courageous. Unfortunately, such is often the case but, as we have seen, grave problems often have simple solutions and can be avoided by rigorously following certain basic principles that one cannot skate around. Instrument makers often lack time and money for research and experiments. This is why a project like the Xelmirez one is so important and I for one hope that it will give rise to many offspring.

Conclusión

Creo que puedo afirmar que el trabajo realizado en el Obradoiro de Instrumentos Musicais de la Diputación Provincial de Lugo en 1993 es único en cuanto a la investigación de instrumentos medievales. Como es natural, algunos resultados fueron más satisfactorios que otros, pero los instrumentos que salieron bien, nos proporcionan una base sólida para la próxima generación de artesanos e intérpretes. Siempre resulta fácil criticar el tipo de "atajos" que dan lugar a instrumentos modernos disfrazados de antiguos, pero los músicos tienen necesidades urgentes de disponer, y con rapidez, de instrumentos funcionales. No sirve de nada quejarse de conservadurismo básico de los músicos cuando se trata de adaptar sus técnicas de interpretación a instrumentos poco conocidos y estos presentan inconvenientes fundamentales que frustran incluso a los más abiertos y atrevidos. Como hemos visto, los grandes problemas tienen a menudo soluciones simples y pueden soslayarse siguiendo rigurosamente ciertos principios básicos que no pueden evitarse. A menudo, los artesanos de instrumentos no disponen de tiempo ni dinero para investigar y experimentar, por eso, un proyecto como el Xelmirez es tan importante y, yo al menos, espero que sirva de impulso a otros muchos.

Conclusión

Creo que poido afirmar que o traballo realizado no Obradoiro de Instrumentos Musicais da Deputación Provincial de Lugo en 1993 é único en canto á investigación de instrumentos medievais. Como é natural, algúns resultados foron máis satisfactorios que outros, pero os instrumentos que saíron ben, proporcionánnos unha base sólida para a próxima xeración de artesáns e intérpretes. Sempre resulta fácil critica-lo tipo de “atallos” que dan lugar a instrumentos modernos disfrazados de antigos, pero os músicos teñen necesidades urxentes de dispoñer, e con rapidez, de instrumentos funcionais. Non serve de nada queixarse de conservadurismo básico dos músicos cando se trata de adapta-las súas técnicas de interpretación a instrumentos pouco coñecidos e estes presentan inconvenientes fundamentais que frustan incluso ós máis abertos e atrevidos. Como vimos, os grandes problemas teñen a miúdo solucións simples e poden evitarse seguindo rigorosamente certos principios básicos que non poden evitarse. A miúdo, os artesáns de instrumentos non dispoñen de tempo nin diñeiro para investigar e experimentar, por iso, un proxecto como o Xelmírez é tan importante e, eu polo menos, espero que serva de impulso a outros moitos.

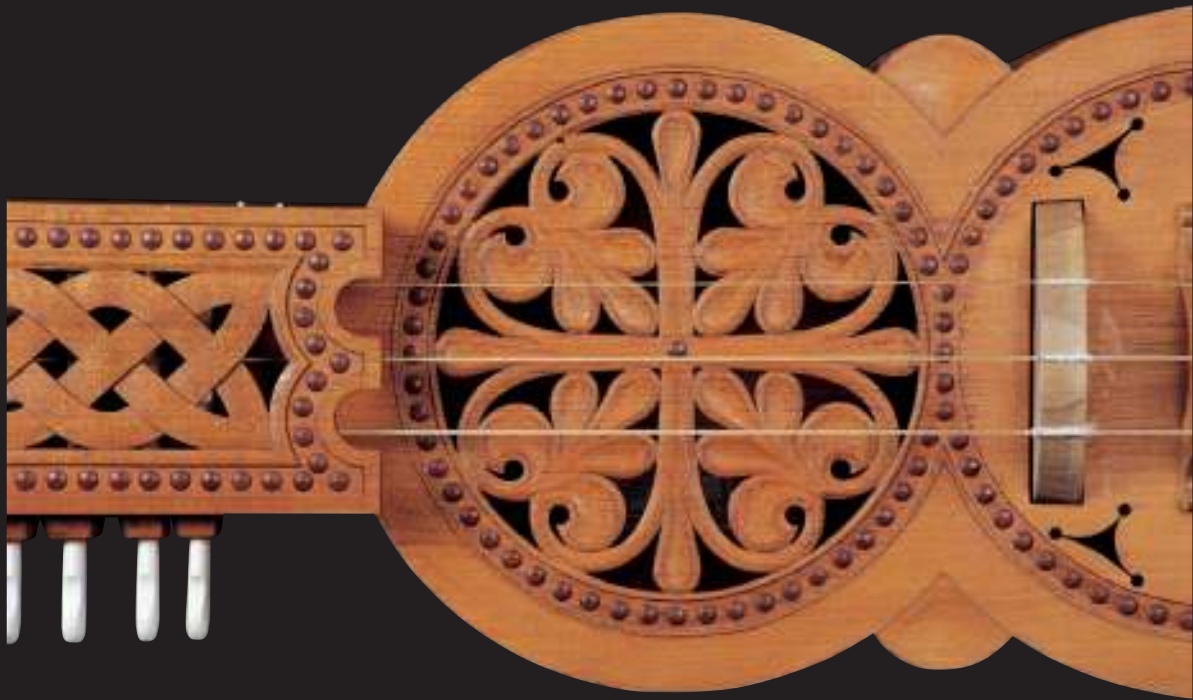
DESENVOLVEMENTO DOS DESEÑOS
PARA TRABALLAR CON RÉPLICAS DE
INSTRUMENTOS MEDIEVAIS

John Wright















OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo

Los instrumentos musicales en la Compostela medieval
The musical instruments in Compostela along the mediaeval times

Xelmírez Project

Speaking or writing about musical instruments has always been difficult for me. They can be spoken of as iconography, mute static images, to describe their design (plans, structures and proportions) and it is even possible to see them in terms of their cultural and historical environment. The problem arises when these instruments come alive and it becomes necessary to talk about sound (pitch, volume), tautness (strings, thickness of wood) and lastly that feeling that only the musician experiences when the bow touches the strings.

Of course, the sound, tautness and the “user friendliness” of an instrument are concepts which cannot be expressed in words, except perhaps in novel form, using very imprecise metaphors.

The end result of the project that is of interest to us (leaving aside the plans, studies and many tests and trials) is real instruments, instruments which can be played and used to interpret a large part of the medieval repertoire, that is to say, those works where there is common acceptance that they could be played by instruments. As these instruments cannot be transferred in their entirety to these pages it should be understood that I shall not refer to their goodness or their playing qualities but rather concentrate on the analysis of sources, data gathering and their transformation once again into real instruments.

Scheme of work

The team in charge of the Xelmírez Project was made up of the 1990 “Portico de la Gloria” (Portico of Glory) instrument Reconstruction Project team, sponsored by the Barrie de la Maza Foundation. As time went by, and with the benefit of hindsight, a sharing of ideas was the deciding factor in the present team (Christian Rault, John Wright and myself) sharing a very close line of enquiry and reaching similar conclusions. One of the conclusions we all agreed on was that the job of research was only just beginning and that in the light of data on the instruments of the Portico, we considered it necessary to corroborate in practice our own hypotheses which

Proyecto Xelmírez

Hablar o escribir acerca de instrumentos musicales me resulta siempre muy difícil. Es posible disertar acerca de representaciones iconográficas, imágenes mudas y estáticas, de los diseños (planos, estructuras y proporciones) e incluso es posible tratar su entorno cultural e histórico. El problema surge cuando estos instrumentos cobran vida y se vuelve necesario hablar de sonido (timbre, volumen), de tensiones, (cuerdas, espesores de las maderas) y, al fin, de esa sensación que solo conoce el interprete al pasar el arco por las cuerdas.

Por supuesto, el sonido, la tensión y la amabilidad del instrumento son aspectos que no se pueden plasmar en palabras, salvo tal vez de forma novelada, recurriendo a metáforas, siempre imprecisas.

El resultado final del proyecto que nos interesa, al margen de los planos, estudios, múltiples pruebas y ensayos, son instrumentos reales, susceptibles de ser tocados, y apropiados para interpretar buena parte del repertorio medieval, es decir, de aquellas obras que comúnmente se acepta que podrían ser interpretadas con instrumentos. Dado que estos instrumentos no pueden ser trasladados en su integridad a estas páginas, debe comprenderse que no hablaré de su bondad, o de sus cualidades interpretativas, y me ceñiré a los procesos de análisis de los documentos, obtención de datos, y su reconversión en instrumentos reales.

Planteamiento del trabajo

El equipo de personas que se encargó del proyecto de Xelmírez había formado parte del Proyecto de Reconstrucción de los instrumentos del Pórtico de la Gloria del año 1990, patrocinado por la Fundación Barrié de la Maza. Pasado el tiempo, tras la reflexión que permite el distanciamiento, el contraste de impresiones determinó que los miembros del equipo actual (Christian Rault, John Wright y yo mismo) compartíamos una línea de pensamiento muy cercana y nuestras conclusiones se aproximaban. Una de estas conclusiones, en la que todos coincidíamos, era que el trabajo de investigación, a la luz de los datos que el Pórtico nos había proporcionado, no había hecho sino empezar en el caso de los instrumentos del Pórtico

Proxecto Xelmírez

Falar ou escribir sobre instrumentos musicais resúltame sempre moi difícil. É posible disertar acerca de representacións iconográficas, imaxes mudas e estáticas, dos deseños (planos, estruturas e proporcións) e incluso é posible trata-lo seu contorno cultural e histórico. O problema xorde cando estes instrumentos cobran vida e vólvese necesario falar de son (timbre, volume), de tensións, (cordas, grosos das madeiras) e desa sensación que só coñece o intérprete ó pasa-lo arco polas cordas.

Por suposto, o son, a tensión e a amabilidade do instrumento son aspectos que non se poden plasmar en palabras, excepto de forma novelada, recorrendo a metáforas, sempre imprecisas.

O resultado final do proxecto que nos interesa, ademais dos planos, estudos, múltiples probas e ensaios, son instrumentos reais, susceptibles de ser tocados e apropiados para interpretar boa parte do repertorio medieval, é dicir, daquelas obras que comunmente se acepta que poderían ser interpretadas con instrumentos. Posto que estes instrumentos non poden ser trasladados na súa integridade a estas páxinas, debe comprenderse que non falarei da súa bondade, ou das súas cualidades interpretativas, e cinguireime ós procesos de análise dos documentos, obtención de datos e a súa reconversión en instrumentos reais.

Presentación do traballo

O equipo de persoas que se encargou do proxecto de Xelmírez formara parte do Proxecto de Reconstrucción dos instrumentos do Pórtico da Gloria do ano 1990, patrocinado pola “Fundación Barrié de la Maza”. Pasado o tempo, trala reflexión que permite o distanciamento, o contraste de impresións determinou que os membros do equipo actual (Christian Rault, John Wright e máis eu) compartiamos unha liña de pensamento moi afín e as nosas conclusións estaban moi próximas. Unha destas conclusións, na que todos coincidiamos, era que o traballo de investigación, á luz dos datos que o Pórtico nos proporcionara, non fixera máis que empezar; no caso dos instrumentos

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS
NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



we had been expounding subsequent to the 1990 reconstruction project. This was with the conviction that it would be possible to build instruments to a high degree of historical acoustic effect, and that were easy to play. Different tests carried out in private suggested this. However, taking this work to its uttermost limits would mean an investment in time and materials for the tests that could not be taken on individually.

Thanks to the interest shown by Lugo Regional Council (Excma Diputación Provincial de Lugo) in furthering this research and given the wonderful infrastructure provided by the Council's Obradoiro de Instrumentos Musicais and the length of time available for work on this new project, it was possible to set quite ambitious objectives. These were essentially the study and reconstruction of the instruments present in the corbels of the Gelmirez Palace chapterhouse, dating from the middle of the XIII century, adjoining Santiago Cathedral, and going into the previous ⁽¹⁾ work on the instruments present in the "Portico" dating from the end of the XII century in depth and develop it further..

Why have we chosen these two friezes, the Portico of Glory and Gelmirez Palace, from which to develop these reconstructions?

In fact it would be possible to set about the task of reconstruction using individual sources, choosing the best examples that are known to us, those which afford the greatest individual information. This has often been done in the past.

The fact that we are working with the Portico and Gelmirez groups offers a number of advantages.

The Gelmirez corbels not only allow us to observe a group of XIII c. instruments, but also to relate them to those of the Portico and compare and record the similarities and differences seen in two collections of instruments of the same school, that of Master Mateo, during a specific time period (1188 - ± 1260) and in the same place (Santiago Cathedral and the Archbishop's Palace).

1.- The Portico instruments have been exhaustively studied "in situ" since 1988 and in 1990 reproductions were made in the project sponsored by Fundación Barrié de la Maza. See "El Pórtico de la Gloria, Music, Art and Thought" Cuadernos de Música en Compostela, Ed. servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago, and "Los instrumentos del Pórtico de la Gloria" published by Fundación Barrié de la Maza.

considerábamos necesario confirmar en la práctica las hipótesis que individualmente fuimos desarrollando con posterioridad al proyecto de reconstrucción del año 1990, en el convencimiento de que sería posible construir instrumentos con un alto grado de fiabilidad histórica, resultado acústico y manejabilidad. Las diferentes pruebas realizadas a nivel privado así lo sugerían, pero llevar este trabajo hasta sus últimas consecuencias requeriría una inversión en tiempo y materiales para las pruebas que no se podrían abordar individualmente.

Gracias al interés demostrado por la Excma. Diputación Provincial de Lugo en la continuación de esta investigación, y dado la magnífica infraestructura provista por el Obradoiro de Instrumentos Musicais y la duración prevista para los trabajos de este nuevo proyecto, fue posible plantearse objetivos bastante ambiciosos, fundamentalmente estudiar y reconstruir los instrumentos presentes en las ménsulas de la sala capitular del Palacio de Gelmirez, de mediados del s. XIII, anexo a la Catedral de Santiago y profundizar y desarrollar los trabajos previos ⁽¹⁾ acerca de los instrumentos presentes en el Pórtico, de finales del S. XII .

¿Porqué hemos escogido dos grupos escultóricos como el Pórtico de la Gloria, o el Palacio de Gelmirez para realizar las reconstrucciones?

Realmente sería posible plantearse un trabajo de reconstrucción a partir de documentos individuales, escogiendo los mejores ejemplares existentes de los que conocemos, aquellos que proporcionen la mejor información individual. Esto se ha hecho abundantemente en el pasado.

El hecho de trabajar con los conjuntos del Pórtico y Gelmirez tiene varias ventajas:

Las ménsulas de Gelmirez nos permiten no solo contemplar un grupo de instrumentos del s. XIII, sino relacionarlos con los presentes en el Pórtico, comparar y registrar las similitudes y cambios experimentados en dos colecciones de instrumentos debidos a una misma escuela, la del Maestro Mateo, en un periodo de tiempo concreto (1188-±1260), en un mismo espacio físico (la catedral de Santiago y el Palacio arzobispal).

1.- Los instrumentos del Pórtico de la Gloria fueron estudiados exhaustivamente in situ desde el año 1988, y se efectuaron reproducciones de los mismos en el año 1990 mediante un proyecto patrocinado por la Fundación Barrié de la Maza, ver "El Pórtico de la Gloria, música, arte y pensamiento" Cuadernos de Música en Compostela, Ed. servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago, y "Los instrumentos del Pórtico de la Gloria" editado por la Fundación Barrié de la Maza.

do Pórtico considerabamos necesario confirmar na práctica as hipóteses que individualmente fomos desenvolvendo con posterioridade ó proxecto de reconstrucción do ano 1990, no convencemento de que sería posible construír instrumentos cun alto grao de fiabilidade histórica, resultado acústico e manexabilidade. As diferentes probas realizadas a nivel privado así o suxerían, pero levar este traballo ata as súas últimas consecuencias requiriría un investimento en tempo e materiais para as probas que non se poderían abordar individualmente.

Gracias ó interese demostrado pola Excma. Deputación Provincial de Lugo na continuación desta investigación e dada a magnífica infraestrutura provista polo Obradoiro de Instrumentos Musicais e a duración prevista para os traballos deste novo proxecto, foi posible formular obxectivos bastante ambiciosos, fundamentalmente estudar e reconstruí-los instrumentos presentes nas ménsulas da sala capitular do Pazo de Xelmírez, de mediados do s. XIII, anexo á Catedral de Santiago e afondar e desenvolve-los traballos previos ⁽¹⁾ acerca dos instrumentos presentes no Pórtico, de finais do s. XII.

¿Porque escollemos dous grupos escultóricos como o Pórtico da Gloria ou o Pazo de Xelmírez para realízarlas reconstruccións?

Realmente sería posible formular un traballo de reconstrucción a partir de documentos individuais, escollendo os mellores exemplares existentes dos que coñecemos, aqueles que proporcionen a mellor información individual. Isto fíxose abundantemente no pasado.

O feito de traballar cos conxuntos do Pórtico e Xelmírez ten varias vantaxes:

As ménsulas de Xelmírez permítennos non só contemplar un grupo de instrumentos do s. XIII, senón relacionalos cos presentes no Pórtico, comparar e rexistra-las similitudes e cambios experimentados en dúas coleccións de instrumentos debidos á escola do Mestre Mateo, nun período de tempo concreto (1188-1260), nun igual espazo físico (a catedral de Santiago e o Pazo arcebispal).

1.- Os instrumentos do Pórtico da Gloria foron estudados exhaustivamente in situ desde o ano 1988, e realizáronse reproducións destes, no ano 1990 mediante un proxecto patrocinado pola Fundación Barrié de la Maza. ver "El Pórtico de la Gloria, música, arte y pensamiento" Cuadernos de Música en Compostela, Ed. servizo de publicacións de la Universidad de Santiago, e "Los instrumentos del Pórtico de la Gloria" editado pola Fundación Barrié de la Maza.

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



Our set objectives were not just the theoretical study of the instruments, but principally to endorse in practice our original hypotheses, through attaining instruments capable of playing music of the period observed, that perform well acoustically and with ease. Perhaps it might be helpful to explain these terms:

Of course, the acoustic effect and ease of performance are subjective aspects which each performer may understand differently. Nobody has set down any type of permanent canon of how many decibels a violin should reach for it to be regarded as such, but every violinist recognises one when he has it in his hands and makes it play.

He also knows when a violin is faulty, if its production of sound is inefficient or awkward, or if the instrument is badly assembled, which means it is more difficult to play. Of course, in the case of the violin, comparing different instruments is easy, something which is not so with the instruments with which we are concerned. However, even this being so, experience shows us that musicians unacquainted with old-fashioned instruments accepted some of the finished articles as pleasing to play and of having a good sound and rejected the others as being of inferior quality or simply unplayable.

Every musician has an instinct which does not let him down when it comes to deciding if he is at ease with an instrument. It is to this instinct that we refer.

It is necessary to point out that with regard to the Portico instruments, we were building on work already done in the 1990 project and that data about the document comes basically from studies carried out in 1990. This data has been reconsidered and worked on again with the passing of time. The conclusions are different, probably more refined and more mature.

The Gelmírez instruments have not received the attention they have deserved, perhaps due to their proximity to the Portico of Glory, but they make up an invaluable source in helping us to understand the changes in instruments in the Northwest of the Peninsula in two key centuries in the history of Western music and in an area, Santiago de Compostela, which was a leading intellectual centre and meeting point of European culture at the end of the Pilgrim's Way.

Como objetivos nos planteamos no solo el estudio teórico de los instrumentos, sino principalmente el refrendo en la práctica de las hipótesis de partida, mediante la consecución de instrumentos susceptibles de interpretar música del periodo que contemplamos, con buen rendimiento acústico y cómoda ejecución. Tal vez sea necesario aclarar estos términos:

Evidentemente, tanto el resultado acústico como la comodidad de ejecución son aspectos subjetivos, que cada interprete entiende de manera distinta. Nadie ha establecido ningún tipo de canon permanente de cuantos decibelios debe alcanzar un violín para ser considerado como tal, pero todo violinista reconoce uno cuando lo tiene entre sus manos y lo hace sonar.

También reconoce cuando un violín es defectuoso, si la producción sonora es ineficaz, o torpe, o si el instrumento está mal montado, lo que exige un gran esfuerzo de interpretación. Por supuesto, en el caso de un violín es fácil la comparación entre distintos instrumentos, cosa que no ocurre con los ejemplares que nos ocupan, pero incluso sin esta posibilidad, la experiencia nos ha demostrado que instrumentistas no familiarizados con instrumentos antiguos aceptaron como agradables de tocar, y de buen sonido, algunos de los instrumentos ya terminados, y rechazaron otros como inferiores en calidad, o simplemente intocables.

Todo instrumentista tiene un instinto que difícilmente falla a la hora de decidir si está a gusto con un instrumento o no. Y a este instinto nos remitimos.

Es necesario advertir que en cuanto a los instrumentos del Pórtico, partíamos de una base importante, que fueron los trabajos realizados con anterioridad en proyecto del año 90, y que los datos acerca del documento provienen fundamentalmente de las observaciones realizadas en el año 1990. Estos datos han sido reconsiderados y reelaborados con el paso del tiempo. Las conclusiones son distintas, probablemente mas refinadas y maduras.

Los instrumentos de Gelmírez, tal vez por su proximidad al Pórtico de la Gloria no han merecido una atención equivalente, pero constituyen otro documento de inapreciable valor para la comprensión de los cambios instrumentales habidos en el Noroeste peninsular durante dos siglos decisivos en la historia de la música occidental, y en una zona, Santiago de Compostela, que era centro intelectual de primer orden, y síntesis de culturas europeas como fin del Camino de Santiago.

Como obxectivos propuxémonos non só o estudio teórico dos instrumentos, senón principalmente o referendo na práctica das hipóteses de partida, mediante a consecución de instrumentos susceptibles de interpretar música do período que contemplamos, con bo rendemento acústico e cómoda execución. Tal vez sexa necesario clarear estes termos:

Evidentemente, tanto o resultado acústico como a comodidade de execución son aspectos subxectivos, que cada intérprete entende de maneira distinta. Ninguén estableceu ningún tipo de canon permanente de cantos decibelios debe alcanzar un violín para ser considerado como tal, pero todo violinista recoñece un cando o ten entre as súas mans e faino soar.

Tamén recoñece cando un violín é defectuoso, se a produción sonora é ineficaz ou torpe, ou se o instrumento está mal montado, o que esixe un gran esforzo de interpretación. Por suposto, no caso dun violín é fácil a comparación entre distintos instrumentos, cousa que non ocorre cos exemplares que nos ocupan, pero incluso sen esta posibilidade, a experiencia demostrounos que instrumentistas non familiarizados cos instrumentos antigos aceptaron como agradables de tocar, e de bo son, algúns dos instrumentos xa rematados e rexeitaron outros como inferiores en calidade, ou simplemente intocables.

Todo instrumentista ten un instinto que dificilmente falla á hora de decidir se está a gusto cun instrumento ou non. E a este instinto remitímonos.

É necesario advertir que en canto ós instrumentos do Pórtico, partiamos dunha base importante, que foron os traballos realizados con anterioridade no proxecto do ano 90, e que os datos acerca do documento proveñen fundamentalmente das observacións realizadas no ano 1990. Estes datos foron reconsiderados e reelaborados co paso do tempo. As conclusións son distintas, probablemente máis refinadas e maduras.

Os instrumentos de Xelmírez, tal vez pola súa proximidade ó Pórtico da Gloria non mereceron unha atención equivalente, pero constitúen outro documento de inapreciable valor para a comprensión dos cambios instrumentais habidos no Noroeste peninsular durante dous séculos decisivos na historia da música occidental e nunha zona, Santiago de Compostela, que era centro intelectual de primeira orde e síntese de culturas europeas como fin do Camiño de Santiago.

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



Analysis of Sources

The analysis of sources serves several functions, the main one being to decide if a particular representation lends itself to reconstructions. This decision follows the criteria of the analyst and the extremely subjective demands made on the source. In my case, perhaps due to my familiarity with the Pórtico, the demands are great. This means that those representations which cannot be relied on as regards their proportions, structure or details and which do not offer an acceptable internal logic are not to be relied on as objects of reproduction even if we can perfectly understand what kind of instrument it is, and even if we have iconographic parallels with other places or times which allow us to rectify or complete erroneous or doubtful aspects. In this case I would consider the source unsuitable. If there is a source in which it is shown in a better light, then this is what should be reproduced.

The “Portico de la Gloria”

If the Portico instruments have caught the eye of many researchers and makers of musical instruments over the years due to the magnificent quality of the stone reproductions found in it, it is only by directly viewing the 15 central metres of the Portico that we can appreciate the real breadth and, range of these figures. Neither the enormity of the Pórtico's exact detail, nor its real dimensions and proportions can be appreciated by means of photographic enlargement, binoculars or other means.

The basic element, the key to this reconstruction consisted in a simple piece of scaffolding.

The Portico instruments, which had previously caught the eye of researchers for their magnificent craft and also for their association with one of the jewels of Romanesque Art do not reveal all their information at a distance. It is impossible to understand

Análisis de los documentos

El proceso de análisis del documento cumple varias funciones, siendo la fundamental decidir si una representación en concreto es apta o no para ser reconstruida. Por supuesto esta decisión corresponde al criterio del analista, y a las muy subjetivas exigencias que formule al documento. En mi caso, debido tal vez a la familiaridad con el Pórtico de la Gloria, la exigencia es alta. Esto significa que aquellas representaciones que no ofrecen fiabilidad en cuanto a proporciones, estructura o detalles y que no tienen una lógica interna aceptable, no son fiables como objeto de reproducción aún cuando podamos comprender perfectamente de que instrumento se trata, y tengamos paralelos iconográficos de otros lugares o épocas que nos permitan rectificar o completar los aspectos erróneos o dudosos. Mi criterio, en este caso, es considerar el documento “no apto”. Si existe un documento que se demuestra mejor, ese documento es el que interesa reproducir.

El Pórtico de la Gloria

Si bien los instrumentos del Pórtico de la Gloria habían despertado la atención de investigadores y constructores durante muchos años, por la magnífica calidad de las reproducciones en piedra que allí se encuentran, solamente su observación directa, que implica salvar los 15 m. de la parte central del Pórtico, permite comprender el auténtico alcance de este documento. Ni las fotografías ampliadas, ni la observación mediante binoculares u otros medios de aproximación podían descubrir la infinidad de detalles precisos que el Pórtico proporciona, así como las auténticas medidas y proporciones de los mismos.

El elemento fundamental, la clave para esta reconstrucción, consistió en un simple andamio.

Los instrumentos del Pórtico, que habían reclamado la atención de los investigadores anteriormente por su magnífica factura, y creo que por estar asociados a una de las joyas del arte románico, no ofrecen toda su información a distancia. Mediante medios ópticos

Análise dos documentos

O proceso de análise do documento cumpre varias funcións, sendo a fundamental decidir se unha representación en concreto é apta ou non para ser reconstruída. Por suposto esta decisión corresponde ó criterio do analista e ás moi subxectivas esixencias que formule ó documento. No meu caso, debido tal vez á familiaridade co Pórtico da Gloria, a esixencia é alta. Isto significa que aquelas representacións que non ofrecen fiabilidade en canto a proporcións, estrutura ou detalles e que non teñen unha lóxica interna aceptable, non son fiables como obxecto de reprodución aínda cando podamos comprender perfectamente de que instrumento se trata e teñamos paralelos iconográficos doutros lugares ou épocas que nos permitan rectificar ou completa-los aspectos erróneos ou dubidosos. O meu criterio, neste caso, é considera-lo documento “non apto”. Se existe un documento que se demostra mellor, ese documento é o que interesa reproducir.

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



O Pórtico da Gloria

Se ben os instrumentos do Pórtico da Gloria esperaran a atención dos investigadores e constructores durante moitos anos, pola magnífica calidade das reproducións en pedra que alí se atopan, soamente a súa observación directa, que implica salva-los 15 mts da parte central do Pórtico, permite comprende-lo auténtico alcance deste documento. Nin as fotografías ampliadas, nin a observación mediante binoculares ou outros medios de aproximación podían descubri-la infinidade de detalles precisos que o Pórtico proporciona, así como as auténticas medidas e proporcións destes.

O elemento fundamental, a clave para esta reconstrucción, consistiu nun simple andamio.

Os instrumentos do Pórtico, que reclamaron a atención dos investigadores anteriormente pola súa magnífica factura e creo que por estar asociados a unha das xoias da arte románica, non ofrecen toda a súa información a distancia. Mediante medios ópticos de ampliación da imaxe, que todos utilizáramos, non é

the Portico's real structure, proportions or abundant detail by the image-increasing techniques which we have all used. The structures are quite high, their size is slightly less than life-size (we shall return to this matter later) and they are constructed in fine grained grey granite, covered with a thick layer of often very fine dust which sometimes hides structural details. It is for this reason that the scaffold has turned out to be the most exact tool that we have found.

The Portico sculptures are made of fine grain granite, a very hard material, partly coated by a layer of dust as well as mud and moss and in places covered with stucco, as a result of post construction refurbishment. Because of its degree of hardness, granite does not allow the enhancement through defined edges of the small details which make up a musical instrument, details that the Pórtico has a wealth of. The stucco, mud and dust make these details difficult to appreciate and only by getting closer can we discover them.

In the Portico, which depicts the usual theme of the "twenty-four elders of the Apocalypse", twenty-one string musical instruments, are to be seen, in a somewhat free interpretation of the "lyres" of the Apocalypse of St. John. They are as follows:

- Eight necked slightly oval-shaped bowed-string instruments, which can be identified with those called "violas" in the Cantigas de Alfonso X.
- four bowed string instruments with neck and body in shape of eight.
- two plucked string instruments with neck and shape something between oval and pear-shaped which we shall call "lutes"
- two harps
- two triangular-shaped, plucked string instruments, with parallel strings running over the body, held upright by the two elders who carry them and which we shall call "Psalteries".
- two plucked string instruments with a trapeze-shaped body, with parallel strings and held on the knees. We shall provisionally call them "Citharas".

de ampliación de la imagen, que todos habíamos utilizado, no es posible conocer la correcta estructura, proporciones o los detalles en los que el Pórtico abunda. Las esculturas están a bastantes metros de altura, su tamaño es ligeramente inferior al real (volveremos sobre esta cuestión) y están realizadas en granito gris de grano fino, cubierto de una gruesa capa de polvo que disimula los, a veces minúsculos, detalles estructurales. De ahí que este andamio resultase la herramienta mas preciosa que tuvimos.

Las esculturas del Pórticos están realizadas en granito de grano fino, material de considerable dureza, recubiertas en parte de gran cantidad de polvo, incluso de barro y musgo, y en partes se encuentran recubiertos de estuco, fruto de actuaciones posteriores a su construcción. El granito, por su dureza no permite realzar mediante bordes definidos los pequeños detalles que conforman un instrumento musical, que sin embargo están presentes con gran profusión en el Pórtico. El estuco, el polvo y el barro ocultan y disimulan estos detalles, y solamente la proximidad física permite descubrirlos.

En el Pórtico, que presenta el habitual tema de los "veinticuatro ancianos del Apocalipsis", se encuentran representados veintiún instrumentos musicales, todos ellos de cuerda, en una interpretación un tanto libre de las "liras" del Apocalipsis de San Juan. la distribución es la siguiente:

- ocho instrumentos de cuerda frotada, con mástil y forma aproximadamente oval, que se pueden identificar como aquellos que en las cantigas de Alfonso X se denominan "violas".
- cuatro instrumentos de cuerda frotada, con mástil y caja en forma "en ocho"
- dos instrumentos de cuerda pulsada, con mástil y forma entre ovalada y periforme, que denominaremos "laudes"
- dos arpas
- dos instrumentos de cuerda pulsada, forma triangular, cuerdas paralelas que corren sobre la caja, sostenidos en posición vertical por los ancianos que los portan y que denominaremos "psalterios"
- dos instrumentos de cuerda pulsada, con caja trapezoidal, con cuerdas paralelas, sostenidos sobre las rodillas. Les denominaremos provisionalmente "cítaras"

posible coñece-la correcta estrutura, proporcións ou os detalles nos que o Pórtico abunda. As esculturas están a bastantes metros de altura, o seu tamaño é lixeiramente inferior ó real (volveremos sobre esta cuestión) e están realizadas en granito gris de grao fino, cuberto dunha grosa capa de po que disimula os minúsculos detalles estruturais. De aí que este andamio resultase a ferramenta máis preciosa que tivemos.

As esculturas do Pórtico están realizadas en granito de grao fino, material de considerable dureza, recubertas en parte de gran cantidade de po, incluso en barro e brión e en partes están recubertos de estuco, froito de actuacións posteriores á súa construción. O granito, pola súa dureza non permite realizar mediante bordos definidos os pequenos detalles que conforman un instrumento musical, que sen embargo están presentes con gran profusión no Pórtico. O estuco, o po e o barro ocultan e disimulan estes detalles e soamente a proximidade física permite descubrilos.

No Pórtico, que presenta o habitual tema dos “vintecatros anciáns do Apocalipse”, encóntanse representados vinte e un instrumentos musicais, todos eles de corda, nunha interpretación un tanto libre das “liras” do Apocalipse de San Xoán. A distribución é a seguinte:

- oito instrumentos de corda friccionada, con mastro e forma aproximadamente oval, que se poden identificar como aqueles que nas cantigas de Alfonso X se denominan “violas”.
- catro instrumentos de corda friccionada, con mastro e caixa en forma “en oito”
- dous instrumentos de corda pulsada, con mastro e forma entre ovalada e periforme, que denominaremos “laúdes”
- dúas arpas
- dous instrumentos de corda pulsada, forma triangular, cordas paralelas que corren sobre a caixa, sostidos en posición vertical polos anciáns que os sosteñen e que denominaremos “psalterios”
- dous instrumentos de corda pulsada, con caixa trapezoidal, con cordas paralelas, sostidos sobre os xeonllos. Chamaranse provisionalmente “cítaras”

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



- A Organistrum with three strings and eight-shaped body⁽²⁾.

These instruments make up the upper arch of the Portico. We shall give an approximate description of their position, from the centre outwards.

- In the geometric centre, held by the two elders in the middle, the Organistrum.
- On either side, the eight-shaped viola followed by the Psalteries continuing outwards to the ends of the arch, citharas, psalteries and harps.
- Lutes.
- Oval-shaped viols⁽³⁾.

(for practical purposes we will ennumerate the instrument according to the number of the elder who is holding it, starting from the left of the Portico)

The repetition of each instrument is especially important for its analysis and interpretation. Contrary to what happens to the majority of the representations of medieval instruments, here we shall not find single copies, but rather groups which allow us to make comparisons between them. This is especially important given that comparisons are made between instruments present in the same source, perhaps made by the same sculptor. In this way we can avoid the customary uncertainty when analysing instruments which appear in different sources belonging to different periods and geographical locations and which at first seem to be the same, but which inevitably have been treated with different artistic and interpretative criteria.

In a comparative analysis, the instruments share a coherent structure and even enable us to work out a single criteria regarding their design and construction technique, although it is obvious that the sculptures were made by more than one sculptor. The following is especially worthy of attention:

- un organistrum, con tres cuerdas y caja en forma de “ocho”⁽²⁾.

Los instrumentos se sitúan describiendo el arco superior del Pórtico. Daremos una descripción aproximada de su colocación, partiendo del eje central del Pórtico:

- En el centro geométrico, compartido por los dos ancianos centrales, el organistrum.
- a sus lados las violas en forma de “ocho”.
- inmediatamente los psalterios, continuando hacia los extremos del arco, cítaras, psalterios y arpas.
- laudes.
- violas ovales⁽³⁾.

(a efectos prácticos numeraremos los instrumentos según el nº del anciano que las porta, contando a partir del extremo izquierdo del Pórtico)

La repetición de cada instrumento resulta ser de especial importancia para su análisis e interpretación: Al contrario de lo que ocurre en la mayoría de las representaciones medievales de instrumentos, aquí no encontramos ejemplares únicos, sino conjuntos que permiten la comparación entre los mismos. Esto es de especial importancia, dado que la comparación se produce entre instrumentos presentes en el mismo documento, tal vez realizados por el mismo escultor, con lo que evitamos la incertidumbre tan habitual de analizar instrumentos aparecidos en distintos documentos, pertenecientes a diferentes épocas y localizaciones geográficas, que a simple vista parecen iguales, pero que inevitablemente están tratados con criterio artísticos e interpretativos no unitarios.

En un análisis comparativo los instrumentos indican una gran coherencia en su estructura, e incluso permiten adivinar una unidad de criterio en cuanto a su diseño y sistemas y técnicas de construcción, aunque resulta evidente que las esculturas fueron realizadas por más de un escultor. Lo que resulta especialmente llamativo:

2.- There are no bows to be seen in the Portico and so we may be surprised by attribution of the oval-shaped viols and eight-shaped viols to this family. This has been widely debated and leaves no room for doubt. For more information see “El Pórtico de la Gloria música, arte y pensamiento”. Cuadernos de Música en Compostela, published by Santiago university publications.

3.- For more information on the analysis and positioning of the instruments see “El Pórtico de la Gloria música, ...”

2.- En el Pórtico de la Gloria no aparece ningún arco, por lo que podría sorprender la atribución de las violas ovales y en ocho a esta familia. Este extremo ha sido ampliamente debatido, y no parece ofrecer dudas. Para más información ver “El Pórtico de la Gloria, música, arte y pensamiento”. Cuadernos de Música en Compostela, Ed. servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago.

3.- Para más información sobre el análisis y las implicaciones de la colocación de los instrumentos ver “El Pórtico de la Gloria, música...”

- un “organistrum”, con tres cordas e caixa en forma de “oito”⁽²⁾.

Os instrumentos sitúanse describindo o arco superior do Pórtico. Daremos unha descrición aproximada da súa colocación, partindo do eixe central do Pórtico:

- No centro xeométrico, compartido polos dous anciáns centrais, o “organistrum”.
- ós seus lados as violas en forma de “oito”.
- inmediatamente os psalterios, continuando cara ós extremos do arco, cítaras, psalterios e arpas.
- laúdes.
- violas ovais⁽³⁾.

(para os efectos prácticos numerarémolos instrumentos segundo o nº do ancián que os porta, contando a partir do extremo esquerdo do Pórtico)

A repetición de cada instrumento resulta ser de especial importancia para a súa análise e interpretación: ó contrario do que ocorre na maioría das representacións medievais de instrumentos, aquí non atopamos exemplares únicos, senón conxuntos que permiten a comparación entre eles. Isto é de especial importancia, posto que a comparación prodúcese entre instrumentos presentes no propio documento, tal vez realizados polo mesmo escultor, co que evítase a incerteza tan habitual de analizar instrumentos aparecidos en distintos documentos, pertencentes a diferentes épocas e localizacións xeográficas, que a simple vista parecen iguais, pero que inevitablemente están tratados con criterios artísticos e interpretativos non unitarios.

Nunha análise comparativa os instrumentos indican unha gran coherencia na súa estrutura, e incluso permiten adiviñar unha unidade de criterio en canto ó seu deseño e sistemas e técnicas de construción, aínda que resulta evidente que as esculturas foron realizadas por máis dun escultor. O que resulta especialmente rechamante:

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



2.- No Pórtico da Gloria non aparece ningún arco, polo que podería sorprender a atribución das violas ovais e en oito a esta familia. Este extremo foi amplamente debatido, e non parece ofrecer dúbidas. Para máis información ver “El Pórtico de la Gloria, música, arte y pensamiento”. Cuadernos de Música en Compostela, Ed. servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago.

3.- Para máis información sobre a análise e as implicacións da colocación dos instrumentos ver “El Pórtico de la Gloria, música...”

The instruments share very specific details of construction, some of them too small to be seen from the cathedral floor. It could be said that this does not help us to understand the instruments, or to identify them, that is to say that any XIII century observer might have identified these instruments were he familiar with them, simply by their general shape without needing the plethora of details which could not be seen. However the sculptor has taken great trouble to sculpt the instruments in excessive detail with a kind of stone such as granite ⁽⁴⁾ which is totally unsuitable for this work.

The subsequent analysis of the sculptures on the drawing board confirmed to my mind the inherent logic in the formal instrument design. The design of the stone instruments, the shape, lines and proportions between their parts may be understood by using golden proportions in a precise, concrete and ungeneralised way, something which we will see later.

This extreme meticulousness intrigued me profoundly. For some time I attributed this excess of zeal to the very character of the Portico, a supreme Romanesque work, or even to religious motives, perhaps special care for a work not dedicated to Man, but a chance to honour God. However, Professor Serafín Moralejo, holder of the Chair in History of Art in Santiago University, who was our art expert during the reconstruction of the Portico instruments, came up with a much more interesting theory: after observing our method of construction with one piece instruments made from wooden blocks in which we cut the shapes we needed, he commented that this kind of work closely resembled sculpture. In the Middle Ages jobs were not as specialised as nowadays, with sculptors, carpenters and luthiers for example. At that time a sculptor could sculpt in wood or in stone, or carve precious stones and other tasks related to different

4.- This is especially so in some instruments like number 22, counting from the left of the Portico, an oval-shaped viol of which only the rear can be seen due to its position and where, however; the front part, although hidden, is perfectly made. This front part can only be seen from above the elder; quite high from the ground. The same thing happens with the lute playing elders, who have little plectrums in their hands and who remain hidden.

Los instrumentos presentan detalles constructivos muy concretos, algunos de ellos excesivamente pequeños para ser vistos desde el suelo de la catedral. Se podría decir que estos no aportan nada para la comprensión de los instrumentos, para su identificación, es decir, cualquier observador del siglo XIII identificaría estos instrumentos si estuviese familiarizado con ellos simplemente a partir de su forma general, sin necesidad de la profusión de detalles, que por otra parte no podría ver. Sin embargo el escultor se ha pasado el enorme trabajo de esculpir los instrumentos con todo lujo de mínimos detalles, en un tipo de piedra completamente inadecuado para este trabajo, como es el granito ⁽⁴⁾.

El análisis posterior de las esculturas, ya sobre el tablero de dibujo confirmó, a mi parecer, la lógica inherente al diseño formal de los instrumentos. El diseño de los instrumentos de piedra, forma, líneas y proporción entre sus partes, puede ser entendido mediante la utilización de las proporciones áureas, de forma precisa y concreta, no general, aspecto este que veremos mas adelante.

Esta excesiva meticulosidad me mantuvo profundamente intrigado. Durante bastante tiempo achacué este exceso de celo al carácter mismo del Pórtico, obra suprema del románico, e incluso a motivos religiosos, tal vez un especial cuidado en una obra no dedicada a los hombres, sino una suerte de homenaje a Dios, pero el profesor Serafín Moralejo, catedrático de historia del arte en la Universidad de Santiago, que era nuestro experto en arte durante el proceso de reconstrucción de los instrumentos del Pórtico, aportó una hipótesis mucho mas interesante: después de observar nuestro método de construcción, instrumentos monóxilos, realizados a partir de bloques de madera en los que tallábamos las formas que necesitábamos, apuntó que este tipo de trabajo estaba muy cerca de la escultura. En la Edad Media no existía una especialización del trabajo tal como la entendemos actualmente, con escultores, carpinteros y luthiers, por ejemplo. En aquel momento un escultor podía ocuparse de la escultura en madera, de la escultura en piedra, de la orfebrería y de otras

4.- Esto es especialmente en algunos instrumentos como el que porta el anciano nº 22, contándolos desde la izquierda del Pórtico, una viola oval que por su colocación solo permite ver su parte posterior; y que sin embargo tiene la anterior; que está completamente oculta, perfectamente realizada. Esta parte anterior solo es posible verla situándose en un plano superior al propio anciano, a bastantes metros sobre el suelo. Lo mismo ocurre con los ancianos que tocan los laudes, que sostienen pequeños plectros en sus manos, y que por la colocación de estas permanecen ocultos.

Os instrumentos presentan detalles constructivos moi concretos, algúns deles excesivamente pequenos para ser vistos desde o chan da catedral. Poderíase dicir que estes non achegan nada para a comprensión dos instrumentos, para a súa identificación, é dicir, calquera observador do século XIII identificaría estes instrumentos se estivera familiarizado con eles simplemente a partir da súa forma xeral, sen a necesidade da profusión de detalles, que por outra parte non podería ver. Sen embargo o escultor pasou o enorme traballo de esculpi-los instrumentos con todo luxo de mínimos detalles, nun tipo de pedra completamente inadecuado para este traballo, como é o granito⁽⁴⁾.

A análise posterior das esculturas, xa sobre o taboleiro de debuxo confirmou, ó meu parecer, a lóxica inherente ó deseño formal dos instrumentos. O deseño dos instrumentos de pedra, forma, liñas e proporción entre as súas partes, pode entenderse mediante a utilización das proporcións áureas, de forma precisa e concreta, non xeral, aspecto este que veremos máis adiante.

Esta excesiva meticulosidade mantívome profundamente intrigado. Durante bastante tempo acheguei este exceso de celo ó carácter do Pórtico, obra suprema do románico e incluso a motivos relixiosos, tal vez un especial coidado nunha obra non dedicada ós homes, senón unha sorte de homenaxe a Deus, pero o profesor Serafín Moralejo, catedrático de historia da arte na Universidade de Santiago, que era o noso experto en arte durante o proceso de reconstrucción dos instrumentos do Pórtico, achegou unha hipótese moito máis interesante: despois de observa-lo noso método de construción, instrumentos monóxilos, realizados a partir de bloques de madeira nos que tallabamos as formas que necesitabamos, apuntou que este tipo de traballo estaba moi preto da escultura. Na Idade Media non existía unha especialización do traballo tal como a entendemos actualmente, con escultores, carpinteiros e “luthiers”, por exemplo. Naquel momento un escultor podía ocuparse da escultura en madeira, da escultura en pedra, da ourivería e doutros labores

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



4.- Isto é especialmente nalgúns instrumentos como o que porta o ancián nº 22, contándoos desde a esquerda do Pórtico, unha viola oval que pola súa colocación só permite ve-la súa parte posterior; e que sen embargo ten a anterior, que está completamente oculta, perfectamente realizada. Esta parte anterior só é posible vela situándose nun plano superior ó propio ancián, a bastantes metros sobre o chan. Isto ocorre cos anciáns que tocan os laúdes, que sosteñen pequenos plectros nas súas mans, e que pola colocación destas permanecen ocultos.

materials. They could well be makers of instruments using techniques directly related to their usual jobs.

This hypothesis would answer some of the key questions in this research: the musical instruments exist, but it is difficult to understand who made them, as we are dealing with some of the most complex technological achievements of the Middle Ages. We can grasp the precision in their construction, if we understand that these sculptors knew how the instruments were built, in such a way that their attitude in sculpting them was more “making” something that they knew, than “representing” something that they saw (with all that “representation” implies, the abstraction and idealisation of the object).

At the same time, the direct relationship between architecture and “lutemaking”, the taking up of structural solutions inherent to architecture for the instruments of the Portico, can be explained if they were carried out by the sculptors who participated in important works in the cathedral.

Description

In the Xelmírez project, I was responsible for four instruments, an oval-shaped viol, a lute, a psalteri and a cithara, all of them in the Portico of Glory, and also several bowed instruments from The Xelmírez Palace, which we shall now examine.

Oval-shaped Viols

In Alfonso X's “Cantigas” (medieval poems set to music), in number VIII del Codice Escorialense T.I.I, (The Escorial Codex), there is a similar instrument to the one we are concerned with, which we shall call “viola”. This codex comes approximately 60 years after the Portico, but it is obvious that it is a five-stringed oval viol and, as the “Cantigas” are written in Galaico-Portuguese, the language of Galicia in the XII Century,

labores relacionadas con diferentes materiales. Bien podrían ser constructores de instrumentos, mediante técnicas que estaban directamente relacionadas con su trabajo habitual.

Esta hipótesis solucionaría algunas de las preguntas claves de esta investigación: los instrumentos musicales están ahí, pero es difícil de entender quien los hizo, tratándose de algunas de las realizaciones tecnológicas mas complejas de la Edad Media. La precisión en su realización se puede comprender, si entendemos que estos escultores conocían la construcción de instrumentos, de forma que su actitud al esculpirlos fue mas “hacer” algo que sabían, que “representar” algo que veían (con todo lo que comporta la representación, es decir la abstracción e idealización del objeto).

Asimismo, la relación directa entre arquitectura y lutheria, es decir la adopción de soluciones estructurales propias de la arquitectura en los instrumentos del Pórtico podría ser explicada si fueron realizados por escultores que participan en obras del calibre y la importancia de la catedral.

Descripción

En el Proyecto Xelmirez obtuve la responsabilidad de ocuparme de cuatro instrumentos: una viola oval, un laúd, un psalterio y una cítara, presentes en el Pórtico de la Gloria, y diversos instrumentos de cuerda frotada del Palacio de Xelmirez, que examinaremos a continuación.

Violas ovales

En las Cantigas de Alfonso X, concretamente en la cantiga nº VIII del Código Escorialense T.I.1, aparece representado un instrumento similar a los que aquí tratamos, al que se denomina “viola”. Este código es aproximadamente sesenta años posterior al Pórtico, pero es evidente que presenta una viola oval de cinco cuerdas, y por estar escritas las Cantigas en galaico-portugues, el idioma propio de Galicia en el s. XII, se puede suponer que así se denominaban estos instru-

relacionados con diferentes materiais. Ben poderían ser constructores de instrumentos, mediante técnicas que estaban directamente relacionadas co seu traballo habitual.

Esta hipótese solucionaría algunhas das preguntas claves desta investigación: os instrumentos musicais están aí, pero é difícil de entender quen os fixo, tratándose dalgunhas das realizacións tecnolóxicas máis complexas da Idade Media. A precisión na súa realización pódese comprender, se entendemos que estes escultores coñecían a construción de instrumentos, de maneira que a súa actitude ó esculpilos foi máis “facer” algo que sabían, que “representar” algo que vían (con todo o que comporta a representación, é dicir, a abstracción e a idealización do obxecto).

Así mesmo, a relación directa entre arquitectura e “luthería”, é dicir, a adopción de solucións estruturais propias da arquitectura nos instrumentos do Pórtico podería ser explicada se foron realizadas por escultores que participan en obras do calibre e a importancia da catedral.

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



Descrición

No Proxecto Xelmírez obtiven a responsabilidade de ocuparme de catro instrumentos: unha viola oval, un laúde, un psalterio e unha cítara, presentes no Pórtico da Gloria e diversos instrumentos de corda fricciónada do Pazo de Xelmírez, que examinaremos a continuación.

Violas ovais

Nas Cantigas de Alfonso X, concretamente na cantiga nº VIII do Códice Escorialense T.I.1, aparece representado un instrumento similar ós que aquí tratamos, ó que se denomina “viola”. Este códice é aproximadamente sesenta anos posterior ó Pórtico, pero é evidente que presenta unha viola oval de cinco cordas e por estar escritas as Cantigas en galaico-portugués, o idioma propio de Galicia no s. XII, pódese supoñer que así se denominaban estes instrumentos en Santiago

we may assume that the instruments were so called in Santiago de Compostela at the time of the Cathedral's construction. We shall refer to them in this way.

There are eight viols in the Portico, held by the elders' numbers 1,2,6,7,22,23, and 24.

Instead of describing the instruments one by one, I shall give an outline of their general details, following the system adopted for their construction, this is completing the details missing for a particular instrument with details gleaned from others. Fortunately, save for the internal structure of the resonating body, we have enough information, and no part of the instruments is totally obscured.

These are instruments with a neck and resonating body, approximately oval shaped with convex top and bottom covers and ribs hollowed out along the length. The bottom board sometimes has a pointed central line running all along it but it does not stick out as in the oval-shaped viol shown in Xelmírez. They all have two sound holes on both sides of the middle part. There are two shapes of hole, Capital D shaped (in number 22 elder's instrument the upper extremes of the "D" are extended) and capital B shaped, both of which seem to be original, as we are not aware of renaissance changes or subsequent modifications to the Portico, except for the Renaissance polychrome which has almost completely been worn away. There is a protuberance at the bottom running from the top cover to the bottom, which is clearly used to hold the tailpiece.

The necks are thick, with five strings running along them (except in ancient number 2, where we can only see four) which enter in groups of two by two, little round arch shaped sound holes situated between the neck and the pegbox. One of the strings, no. 5, according to modern day customary numbering for stringed instruments, does not share the same angle as the others, and in fact does not disappear into the "windows" but tends to up on one side of the pegbox.

The necks have fingerboards which rise up on the soundboard. The upper surface seems flat.

The pegboxes are integrated into the neck and are hollowed out at the rear. On the sides they are the same,

mentos en Santiago de Compostela en tiempos de la construcción de la catedral. Así nos referiremos a estos instrumentos.

Aparecen ocho violas en el Pórtico, concretamente sostenidas por los ancianos 1, 2, 6, 7, 22, 23 y 24.

En lugar de describir uno por uno todos estos instrumentos, procederé a realizar una síntesis de los detalles generales, siguiendo el sistema adoptado para su construcción, esto es completando aquellos detalles que no podemos conocer por la colocación de un instrumento en concreto con lo que nos aportan los demás. Afortunadamente, salvo la estructura interna de las cajas armónicas tenemos suficiente información, y ninguna parte de los instrumentos permanece totalmente oculta.

Son instrumentos con mástil, caja armónica en forma aproximadamente oval, con tapas superior e inferior convexas y laterales excavados en media caña en toda su longitud. La tapa posterior presenta en ocasiones una línea central apuntada en toda su longitud, aunque no sobresaliente, como si ocurre en la viola oval representada en Xelmírez. Todas presentan agujeros sonoros, dos, a ambos lados de la parte media. Hay dos formas de agujeros, en forma de letra D mayúscula (en el instrumento del anciano nº 22 los extremos superiores de la "D" se prolongan) y en forma de letra B mayúscula, que parecen ser originales, pues no hay noticia de intervenciones ni retoques posteriores al Pórtico, exceptuando el policromado renacentista, actualmente perdido casi en su totalidad. Presentan una protuberancia en su parte inferior que corre desde la tapa superior hasta la inferior, que sirve claramente para sujetar el cordal.

Los mástiles son gruesos, y por ellos corren cinco cuerdas (excepto en el instrumento del anciano nº 2, que nos deja ver cuatro) que desaparecen en grupos de dos por dos pequeñas aberturas en forma de arco de medio punto situadas entre el mástil y el clavijero. Una de las cuerdas la nº 5 según la numeración habitual hoy en día para los instrumentos de mástil, no tiene la misma inclinación que las otras, y de hecho no desaparece en las "ventanas", sino mas bien tiende a ir a un lateral del clavijero.

Los mástiles presentan diapasones que se elevan sobre la tabla armónica. La superficie superior parece ser plana.

Los clavijeros forman un todo con el mástil, y están excavados por su parte posterior. Lateralmente presen-

de Compostela en tempos da construción da catedral. Así nos referimos a estes instrumentos.

Aparecen oito violas no Pórtico, concretamente sostidas polos anciáns 1, 2, 6, 7, 22, 23 e 24.

En lugar de describir un por un todos estes instrumentos, realizarei unha síntese dos detalles xerais, seguindo o sistema adoptado para a súa construción, isto é completando aqueles detalles que non podemos coñecer pola colocación dun instrumento en concreto co que nos proporcionan os demais. Afortunadamente, excepto a estrutura interna das caixas harmónicas temos suficiente información e ningunha parte dos instrumentos permanece totalmente oculta.

Son instrumentos con mastro, caixa harmónica en forma aproximadamente oval, con tapas superior e inferior convexas e laterais escavados en media cana en toda a súa lonxitude. A tapa posterior presenta en ocasións unha liña central apuntada en toda a súa lonxitude, aínda que non sobresaliente, como ocorre na viola oval representada en Xelmírez. Todas presentan buracos sonoros, dous, a ámbolos dous lados da parte media. Hai dúas formas de buracos, en forma de letra D maiúscula (no instrumento do ancián nº 22 os extremos superiores da “D” prolónganse) e en forma de letra B maiúscula, que parecen ser orixinais, pois non hai noticia de intervencións nin retoques posteriores ó Pórtico, exceptuando o policromado renacentista, actualmente perdido case na súa totalidade. Presentan unha protuberancia na súa parte inferior que corre desde a tapa superior ata a inferior, que serve claramente para suxeita-lo cordal.

Os mastros son grosos e por eles corren cinco cordas (excepto no instrumento do ancián nº 2, que nos deixa ver catro) que desaparecen en grupos de dous por dúas pequenas aberturas en forma de arco de medio punto situadas entre o mastro e o caravillón. Unha das cordas a nº 5 segundo a numeración habitual hoxe en día para os instrumentos de mastro, non ten igual inclinación que as outras e de feito non desaparece nas “ventás”, senón que vai a un lateral do caravillón.

Os mastros presentan diapasons que se elevan sobre a táboa harmónica. A superficie superior parece ser plana.

Os caravillóns forman un todo co mastro e están escavados pola súa parte posterior. Lateralmente pre-

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



or similar, hollowed out in the same way. They are oval in form, except for number 6 which is pentagonal. The tuning pegs, the number of which varies to our surprise⁽⁵⁾ between three and five according to the instrument, have their heads in the front part of the pegbox. Where the pegbox base and the neck join, two round arch shaped holes can be seen, presumably to allow the strings to pass from the top of the neck to the rear of the pegbox, where they would be tightened onto the pegs.

An interesting detail can be seen on some instruments, where a slight protuberance can be seen between the pegbox and the neck, as if a string, or more like a fret, had been tied to the neck in the way of "viola da gamba" frets. For some time I toyed with the idea that this element served as the bridge to support the strings, although I have not yet discovered its true purpose.

The tailpieces are trapezoidal pieces, intricately decorated with cuts and tucks. The decorative motifs are different in each instrument. It can clearly be seen that they are tied with a string to the bottom protuberance of the body, and even more interestingly, some of these strings cross over, making a pattern unique to each instrument.

The instruments share the same structural elements so far as we can tell, but have different little details, as violins differ among themselves, or indeed as do other instruments: slight variations in shape, tailpieces, pegbox shape, shape of the sound holes or curve of the bottom, all of which conveys an intense sensation not of realism but of reality .

Lutes

The two lutes which appear in the Portico are practically the same. The front view shows a body similar to oval-shaped viols. They do not have sound holes and differ from the oval-shaped viols in that the cover is flat. The back is convex. The neck is a prolon-

tan la misma o parecida excavación en media caña que los laterales de la caja. Su forma es ovalada, excepto el instrumento del anciano nº 6, que tiene forma pentagonal. Las clavijas, cuyo número varía extrañamente⁽⁶⁾ entre tres y cinco, según el instrumento, presentan sus cabezas por la parte anterior del clavijero. En la unión entre la base del clavijero y el mástil se observan dos agujeros con forma de arco de medio punto, presumiblemente para permitir el paso de las cuerdas desde la parte superior del mástil a la posterior del clavijero, donde se sujetarían a las clavijas.

Es un detalle interesante que en algunos instrumentos se aprecia claramente una ligera protuberancia entre el clavijero y el mástil, como si hubiera una cuerda, o mas bien un traste, atado al mástil, al modo de los trastes de viola da gamba. Durante tiempo especulé con la posibilidad de que este elemento hiciera las veces de ceja para el apoyo de las cuerdas, aunque su función no está definitivamente esclarecida..

Los cordales son piezas trapezoidales, ricamente ornamentadas con tallas y calados. Los motivos ornamentales son diferentes en todos los instrumentos. Se ve claramente que están atados mediante una cuerda a la protuberancia inferior de la caja armónica, y lo que es mas interesante, algunas de estas cuerdas se entrelazan, haciendo un dibujo que no se repite de un instrumento a otro.

Si bien los instrumentos comparten los mismos elementos estructurales, al menos en lo que podemos ver de cada uno, todos son diferentes en pequeños detalles, como diferentes son los violines entre sí, o cualquier otro instrumento: pequeñas variaciones en tamaño, cordales, forma de clavijero, forma de los agujeros sonoros, o bombatura de la tapa posterior, lo que produce una intensa sensación, no de realismo, sino de realidad.

Laúdes

Los dos laúdes que aparecen en el Pórtico son prácticamente iguales. Presentan un cuerpo con una vista frontal parecida a las violas ovales. No presentan agujeros sonoros, y a diferencia de las violas ovales la tapa es plana. La parte posterior tiene forma con-

5.- It should be remembered that except in instrument nº 2, where four strings can be seen, all the others have five.

5.- Recordemos que excepto no instrumento do ancián nº 2, que permite ver quatro cordas, todos os demais presentan cinco.

sentan a igual ou parecida escavación en media cana que os laterais da caixa. A súa forma é ovalada, excepto o instrumento do ancián nº 6, que ten forma pentagonal. As caravillas, cun número que raramente ⁽⁵⁾ varía entre tres e cinco, segundo o instrumento, presentan as súas cabezas pola parte anterior do caravillón. Na unión entre a base do caravillón e o mastro obsérvanse dous buracos con forma de arco de medio punto, presumiblemente para permiti-lo paso das cordas desde a parte superior do mastro á posterior do caravillón, onde se suxeitarían ás caravillas.

É un detalle interesante que nalgúns instrumentos apréciase claramente unha lixeira protuberancia entre o caravillón e o mastro, como se houbera unha corda, ou máis ben un traste, atado ó mastro, ó xeito dos trastes de viola da gamba. Durante tempo especulei coa posibilidade de que este elemento fixera as veces de cella para o apoio das cordas, aínda que a súa función non está definitivamente esclarecida...

Os cordais son pezas trapezoidais, ricamente ornamentadas con tallas e calados. Os motivos ornamentais son diferentes en tódolos instrumentos. Vese claramente que están atados mediante unha corda á protuberancia inferior da caixa harmónica e o que é máis interesante, algunhas destas cordas entrelázanse, facendo un debuxo que non se repite dun instrumento a outro.

Os instrumentos aínda que comparten os mesmos elementos estruturais, polo menos no que podemos ver de cada un, todos teñen algúns detalles que os fai diferentes, como distintos son os violíns entre si, ou calquera outro instrumento: pequenas variacións en tamaño, cordais, forma de caravillón, forma dos buracos sonoros ou bombatura da tapa posterior, o que produce unha intensa sensación, non de realismo, senón de realidade.

Laúdes

Os dous laúdes que aparecen no Pórtico son practicamente iguais. Presentan un corpo cunha vista frontal parecida ás violas ovais. Non presentan buracos sonoros e a diferenza das violas ovais a tapa é plana. A parte posterior ten forma convexa. O mastro é unha

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



5.- Recordemos que excepto no instrumento do ancián nº 2, que permite ver catro cordas, tódolos demais presentan cinco.

gation of the back. The pentagonal pegbox has three peg heads, the same number as the strings. It has arched holes like the oval-shaped viols.

Psalteries

Triangular, they do not have sculpted sound holes. Number 5's nine strings are quite spaced out from each other, and number 18's shows eleven strings. Although number 5's allows us to take measurements because all its corners and sides can be seen. Number 18's instrument is too hidden in his clothes to make this possible, but it does show very exact construction. Elder number 5 plucks the strings with the finger pad of his thumb and index finger.

Citharas

These two instruments are held horizontally across the elders' knees. They are trapezoidal, as a result of the psalteries sharpest lower angle being truncated.

Unfortunately, apart from the general structure there is no valid information about their strings, either because there are none, as is the case with elder no.17, or because the strings are placed between sides which make their correct tuning impossible, as with elder no.10.

Both elders have plectrums in their hands.

Gelmírez Palace

This magnificent construction dating from the middle of the 13th century presents another series of instruments sculpted into the corbels of its chapterhouse. The material is granite once again, and clearly belongs to the school of Maestro Mateo who was in charge of the Portico of Glory.

vexa. El mástil es una continuación directa de la parte posterior. El clavijero, de forma pentagonal, presenta tres cabezas de clavijas, lo que coincide el número de cuerdas. Presenta agujeros en forma de arco de medio punto, al modo de las violas ovaes.

Psalterios

De forma triangular, no presentan agujeros sonoros esculpidos. El que porta el anciano nº 5 presenta nueve cuerdas, bastante separadas entre sí, y el que sostiene el anciano nº 18 deja ver 11. Si bien el instrumento del anciano nº 5 permite realizar mediciones, por estar a la vista todos sus lados, y los ángulos de sus esquinas, el instrumento del anciano nº 18, demasiado oculto entre sus ropas como para realizar mediciones, presenta elementos constructivos muy precisos.

El anciano nº 5 pulsa las cuerdas con las yemas de los dedos pulgar e índice.

Cítaras

Estos dos instrumentos se sostienen sobre las rodillas de los ancianos en posición horizontal. Tienen forma de trapezoide, resultante de truncar el ángulo mas agudo, o inferior de los psalterios.

Lamentablemente, aparte de la estructura general, no presentan información válida acerca de sus cuerdas, bien por no presentar ninguna, caso del anciano nº 17, o bien por tener las cuerdas colocadas entre lados que imposibilitan su correcta afinación, caso del anciano 10.

Ambos ancianos sostienen plectros en sus manos.

El Palacio de Gelmirez

Esta magnífica obra civil, de mediados del siglo XIII alberga en su sala capitular otra serie de instrumentos esculpidos en sus ménsulas. El material es de nuevo granito, y claramente el tipo de escultura pertenece a la escuela de Maestro Mateo, responsable del Pórtico de la Gloria.

continuación directa da parte posterior. O caravillón, de forma pentagonal, presenta tres cabezas de caravillas, o que coincide co número de cordas. Presenta buratos en forma de arco de medio punto, ó xeito das violas ovais.

Psalterios

De forma triangular, non presentan buratos sonoros esculpidos. O que leva o ancián nº 5 presenta nove cordas, bastante separadas entre si e o que sostén o ancián nº 18 deixa ver 11. Se ben o instrumento do ancián nº 5 permite realizar medicións, por estar á vista tódolos seus lados e os ángulos das súas esquinas, o instrumento do ancián nº 18, demasiado oculto entre as súas roupas como para realizar medicións, presenta elementos constructivos moi precisos.

O ancián nº 5 pulsa as cordas coas xemas dos dedos polgar e índice.

Cítaras

Estes dous instrumentos sostéñense sobre os xeonllos dos anciáns en posición horizontal. Teñen forma de trapezoide, resultante de corta-lo ángulo máis agudo ou inferior dos psalterios.

Lamentablemente, á parte da estrutura xeral, non presentan información válida acerca das súas cordas, ben por non presentar ningunha, caso do ancián nº 17 ou ben por te-las cordas colocadas entre lados que imposibilitan a súa correcta afinación, caso do ancián 10.

Ámbolos dous anciáns sosteñen plectros nas súas mans.

O Pazo de Xelmírez

Esta magnífica obra civil, de mediados do século XIII alberga na súa sala capitular outra serie de instrumentos esculpidos nas súas ménsulas. O material é de novo granito e claramente o tipo de escultura pertence á escola do Mestre Mateo, responsable do Pórtico da Gloria.



The sculptures have deteriorated more than those of the Portico, leaving no trace of polychromy even in the eroded stone. They are smaller than the Portico sculptures and although very well made, do not seem to share the minute detail of the Portico.

We were fortunate to have available to us a collection of high quality casts belonging to Santiago Cathedral made at a time unknown to us when the stone sculptures were slightly better preserved than now.

The collection of instruments is as follows:

Viols 1 & 2: Two very similar viols with resonating box and neck, sides and bottom, with corners on the upper foil, with four strings on each one. (photo 1)

Viol 3: Only the resonating box is conserved, seemingly very large, held by the musician between his legs. The box is oval and very pointed at the bottom. It has two sound holes at the top and the bridge is very low down. It has three strings tied to a small tailpiece. The sides are also carved with a hollow moulding. (photo 2)

Viol 4. An oval-shaped viol, like those of the Portico of Glory, played on the shoulder. (photo 3)

Viol 5: Another oval shaped viol which the musician has on his knees in a very similar position to that of elder no. 2 on the Pórtico. (photo 4)

Viol 6: A pear-shaped or lute-shaped viol but with sides and bottom. This instrument is distinguished by having no sound holes. It has four pegs and five strings. (photo 5)

Two plucked string instruments with body and neck in one piece. (photos 6 and 7)

A harp (photo 8)

A psaltery like the Portico one. (photo 9)

A organistrum (photo 10)

Las esculturas se encuentran en un estado de deterioro mas avanzado que en el Pórtico, sin ningún rastro de policromía, incluso con la piedra erosionada. Son de menor tamaño que las esculturas del Pórtico, y aunque tienen también una magnífica elaboración, no presentan a simple vista la prolijidad de detalles del Pórtico.

Afortunadamente pudimos disponer de una colección de vaciados, pertenecientes a la Catedral de Santiago, de gran calidad, y realizados en un momento, no sabemos cuando, en el que las esculturas de piedra se conservaban en un estado ligeramente mejor que el actual.

A simple vista, la colección de instrumentos es la siguiente:

Violas 1 y 2: Dos violas muy parecidas, con caja armónica y mástil, laterales y fondo, con esquinas en el lóbulo superior, con cuatro cuerdas en cada una. (foto 1)

Viola 3: Solo se conserva la caja armónica, aparentemente de gran tamaño, que el músico sostiene entre las piernas. La caja es ovalada, muy apuntada en su parte inferior. Tiene dos agujeros sonoros en su parte superior, mientras el puente se encuentra muy bajo. Tiene tres cuerdas, sujetas a un pequeño cordal. Los laterales se encuentran asimismo excavados en media caña. (foto 2)

Viola 4: Una viola oval, del tipo de las del Pórtico de la Gloria tocada sobre el hombro. (foto 3)

Viola 5: Otra viola oval, que el músico sostiene sobre las rodillas, en una postura muy similar a la del anciano nº 2 del Pórtico. (foto 4)

Viola 6: Una viola con caja en forma de pera o de laúd, pero con laterales y fondo. Este instrumento presenta la particularidad de no tener agujeros sonoros. Tiene cuatro clavijas y cinco cuerdas. (foto 5)

Dos instrumentos de cuerda pulsada, con caja y mástil en una sola pieza. (fotos 6 y 7)

Un arpa (foto 8)

Un psalterio del tipo del Pórtico. (foto 9)

Un organistrum. (foto 10)



As esculturas atópanse nun estado de deterioro máis avanzado que no Pórtico, sen ningún rastro de policromía, incluso coa pedra erosionada. Son de menor tamaño que as esculturas do Pórtico e aínda que teñen tamén unha magnífica elaboración, non presentan a simple vista a prolixidade de detalles do Pórtico.

Afortunadamente puidemos dispoñer dunha colección de baleirados, pertencentes á Catedral de Santiago, de gran calidade e realizados nun momento, non sabemos cando, no que as esculturas de pedra se conservaban nun estado lixeiramente mellor co actual.

A simple vista, a colección de instrumentos é a seguinte:

Violas 1 e 2: dúas violas moi parecidas, con caixa harmónica e mastro, laterais e fondo, con esquinas no lóbulo superior, con catro cordas en cada unha (foto 1)

Viola 3: só se conserva a caixa harmónica, aparentemente de gran tamaño, que o músico sostén entre as pernas. A caixa é ovalada, moi apuntada na súa parte inferior. Ten dous buracos sonoros na súa parte superior, mentres a ponte atópase moi baixa. Ten tres cordas, suxeitas a un pequeno cordal. Os laterais atópanse así mesmo escavados en media cana. (foto 2)

Viola 4: unha viola oval, do tipo das do Pórtico da Gloria tocada sobre o ombro. (foto 3)

Viola 5: outra viola oval, que o músico sostén sobre os xeonllos, nunha postura moi similar á do ancián nº 2 do Pórtico. (foto 4)

Viola nº 6: unha viola con caixa en forma de pera ou de láude, pero con laterais e fondo. Este instrumento presenta a particularidade de non ter buratos sonoros. Ten catro caravillas e cinco cordas. (foto 5)

Dous instrumentos de corda pulsada, con caixa e mastro nunha soa peza. (fotos 6 e 7)

Unha arpa. (foto 8)

Un psalterio do tipo do Pórtico. (foto 9)

Un “organistrum” (foto 10)



Foto 1.



Foto 2.



Foto 3.



Foto 4.



Foto 5.



Foto 6.

Description of the violas

We shall begin with two very similar instruments, viols 1 & 2. These two instruments are situated in the same corbel, and the two musicians hold them in very similar positions. At first sight they might seem like identical instruments, as often happens with instruments made of stone, but a detailed analysis shows us subtle differences in the size of the box.

Both instruments have box and neck, convex belly, hidden bottom and hollow moulded sides. They have two sound holes on either side of the bridge, more or less in the middle. These holes are in the shape of a somewhat stylised Capital D. Each instrument has four strings.

The neck seems to be a prolongation of body, an aspect which we shall look at later. There is no raised fingerboard.

Only one of the instruments has a pegbox, as the other instrument is broken, although the remains seem to indicate that they were the same. They are circular, unclearly defined. As in the Portico, they are hollowed out in the rear, with the sides also hollowed out. In the front there are what appears to be the peg heads, coinciding with what we find in the Portico, where the neck joins the pegbox the strings disappear, although no holes can be found to the rear of the pegbox.

In my view these are the most interesting of all the Gelmírez bowed instruments, basically because of their structure. They are two foiled instruments, top and bottom, with a thin waist between them, and rather sharp corners in the top foils, like later models (fiddles and gothic viols, plentiful in scenes from the XIII and XIV centuries). Perhaps the sides are the most characteristic aspect of these instruments. These sides, unlike those of the Portico, do not have parallel edges and the lines which join them to the upper cover are

Descripción de las violas

Comenzaremos con dos instrumentos muy parecidos, las dos violas 1 y 2. Estos dos instrumentos están situados en la misma ménsula, y los dos músicos las sostienen en posiciones muy parecidas. A simple vista pueden parecer instrumentos idénticos, como ocurre a menudo al ver instrumentos de piedra, pero un análisis más detallado permite ver sutiles diferencias en el tamaño de la caja.

Los dos instrumentos poseen caja y mástil, tapa armónica bombeada, fondo que se nos oculta casi por completo en ambos casos, y laterales con excavación en media caña. Tienen dos agujeros sonoros, a ambos lados del puente, que se encuentra en posición más o menos central. Estos agujeros tienen la forma aproximada de una D mayúscula, algo estilizada. Cada instrumento presenta cuatro cuerdas.

El mástil parece ser una prolongación del cuerpo, aspecto que después analizaremos. No tiene ningún tipo de diapasón elevado.

Solo uno de los instrumentos presenta clavijero, por la rotura del otro instrumento, aunque los restos que quedan parecen mostrar que estos eran iguales. Tienen forma circular, poco definida. Al igual que en el Pórtico parecen estar excavados por su parte posterior, con laterales asimismo en media caña. En su parte anterior aparecen unas formas que parecen ser las cabezas de las clavijas, aspecto coincidente con el Pórtico. En la unión del clavijero con el mástil desaparecen las cuerdas, aunque no hay trazas de ningún agujero por el que pasen a la parte posterior del clavijero.

Estos instrumentos son a mi juicio los más interesantes de todos los instrumentos de arco de Gelmírez, fundamentalmente por su estructura. Se trata de instrumentos con dos lóbulos, superior e inferior, con una cintura más delgada entre ambos, y esquinas, más o menos acusadas en sus lóbulos superiores, lo que se acerca a modelos posteriores (fídulas y violas góticas, abundantes en las representaciones de los siglos XIII y XIV). Pero tal vez el aspecto más característico de estos instrumentos sean los laterales. Estos laterales, a diferencia de los instrumentos del Pórtico no tienen bordes paralelos, y las líneas que los unen con las tapas superior e inferior no son simétricas, es más, ni siquiera son líneas rectas, en la parte



Descrición das violas

Comezaremos con dous instrumentos moi parecidos, as dúas violas 1 e 2. Estes dous instrumentos están situados na mesma ménsula e os dous músicos sostéñenas en posicións moi parecidas. A simple vista poden parecer instrumentos idénticos, como ocorre a miúdo ó ver instrumentos de pedra, pero unha análise máis detallada permite ver sutís diferencias no tamaño da caixa.

Os dous instrumentos posúen caixa e mastro, tapa harmónica bombeada, fondo que se nos oculta case por completo en ámbolos dous casos e laterais con escavación en media cana. Teñen dous buracos sonoros, a ámbolos lados da ponte, que se atopa en posición máis ou menos central. Estes buracos teñen a forma aproximada dun D maiúscula, algo estilizado. Cada instrumento presenta catro cordas.

O mastro parece ser unha prolongación do corpo, aspecto que despois analizaremos. Non ten ningún tipo de diapasón elevado.

Só un dos instrumentos presenta caravillón, pola rotura do outro instrumento, aínda que os restos que quedan mostran que estes eran iguais. Teñen forma circular, pouco definida. Ó igual que no Pórtico parecen estar escavados pola súa parte posterior, con laterais en media cana. Na súa parte anterior atópanse unhas formas que parecen se-las cabezas das caravillas, aspecto coincidente co Pórtico. Na unión do caravillón co mastro desaparecen as cordas, aínda que non hai trazas de ningún buraco polo que pasen á parte posterior do caravillón.

Estes instrumentos son ó meu xuízo os máis interesantes de tódolos instrumentos de arco de Xelmírez, fundamentalmente pola súa estrutura. Trátase de instrumentos con dous lóbulos, superior e inferior, cunha cintura máis delgada entrambolos dous e cunhas esquinas máis ou menos acusadas nos seus lóbulos superiores, o que se achega a modelos posteriores (fídulas e violas góticas, abundantes nas representacións dos séculos XIII e XIV). Pero tal vez o aspecto máis característico destes instrumentos sexan os laterais. Estes, a diferenza dos instrumentos do Pórtico non teñen bordos paralelos e as liñas que os unen coas tapas superior e inferior non son simétricas, é máis, nin sequera son liñas rectas, na parte que se



Foto 7.



Foto 8.



Foto 9.



Foto 10.

not symmetrical, nor are they even straight where they join the bottom cover. This line begins very close to the lower part of the instrument on its upper cover, separating itself from it, and so widening at the side, reaching its maximum width in the corners of the upper foil, narrowing towards the neck. This form is directly related to the citolas, of which Gelmírez has two, which share the same characteristic and are quite well-known thanks to the “gittern” in Warwick Castle, which they are directly related to. In fact they seem to be bow citolas, perhaps an experiment to get new sounds from new forms. (photos 11 & 12)

This body shape is the result of 100% one piece construction, blending the resonating box with the neck in one piece, something which need not be done with oval or eight-shaped viols or the organistrum of the Portico, which were made from different parts, each of these parts made from carved wood.

This is worthy of reflection. It seems that one piece instruments can look archaic compared to several piece instruments which are closer to modern instruments. In fact, the construction from different elements seems to be an advance compared to the hard work of cutting and hollowing a block of wood to get a resonating box. However, we find that these instruments explore new forms using an old construction technique, which seems a step back. As in the case of the Portico instruments it is necessary to look again at many of the concepts related to this study.

Viol number 3 is related to these two instruments: it is played on the knee. Its front part is different, oval shaped and pointed at the bottom, its sides share the bottom, getting higher where they join the widest part of the box, then narrowing towards the neck. There is no sign of the fingerboard in the area which joins the neck and the box (photo 13)

Viol 4 which is played on the shoulder, at first sight brings to mind those of the Portico, except that its hollowed-out sides show a strongly defined, decorative line. It also shows very clearly how the fifth string

que se une con la tapa inferior. Esta línea comienza muy próxima en la parte inferior del instrumento a su tapa superior, separándose de esta, y por lo tanto volviéndose más ancho el lateral, hasta alcanzar su máxima anchura bajo las esquinas del lóbulo superior, para volver a disminuir hacia el mástil. Esta forma está directamente relacionada con las citolas, de las cuales hay dos en Gelmírez, que tienen esta misma característica, y que son suficientemente conocidas, gracias al instrumento denominado “Gittern” del castillo de Warwick, con el que están directamente emparentadas. De hecho, parecen ser citolas de arco, tal vez un intento de encontrar resultados acústicos a partir de formas nuevas. (fotos 11 y 12)

Esta forma de caja implica un sistema de construcción 100 % monóxilo, conformando tanto la caja armónica, como el mástil en una misma pieza algo que no es necesario hacer con las violas ovales y en ocho o el organistrum del Pórtico, que pueden hacerse de diferentes partes unidas, si bien cada una de estas partes debe estar hecha forzosamente de piezas talladas.

Este punto merece una reflexión. Aparentemente los instrumentos monóxilos parecen arcaicos comparados con los instrumentos hechos de piezas, que se acercan más a los instrumentos modernos. En realidad parece un avance el construir a partir de diferentes elementos, comparado con la dura tarea de tallar y vaciar un bloque de madera para obtener una caja armónica. Y sin embargo nos encontramos con estos instrumentos que exploran nuevas formas pero empleando una técnica constructiva ya antigua, lo que parece en sí mismo un retroceso. Como ocurrió en el caso de los instrumentos del Pórtico es necesario reconsiderar muchos de los presupuestos con los que enfocamos su estudio.

Un instrumento relacionado con estos dos es la Viola 3, que se toca sobre las rodillas. Si bien su frente es distinto, con forma oval muy apuntada en la parte inferior, sus laterales presenta la misma característica de ser menos altos en la parte inferior, incrementándose hasta un punto coincidente con la parte más ancha de la caja para volver a estrecharse hacia el mástil. Tampoco presenta rastro alguno de diapason en la zona que une el mástil con la caja armónica (foto 13)

La viola 4, tocada sobre el hombro recuerda en una primera apreciación a las del Pórtico, con la particularidad de que en sus laterales, excavados en forma de media caña, presenta una línea resaltada, claramente ornamental. También muestra muy claramente como



une coa tapa inferior. Esta liña comeza moi próxima na parte inferior do instrumento á súa tapa superior, separándose desta e polo tanto volvéndose máis ancho o lateral, ata alcanza-la súa máxima anchura baixo as esquinas do lóbulo superior, para volver a diminuír cara ó mastro. Esta forma está directamente relacionada coas cítolas, das que hai dúas en Xelmírez, que teñen esta característica e que son suficientemente coñecidas, gracias ó instrumento denominado como “guittern” do castelo de Warwick, co que están directamente emparentadas. De feito, parecen ser cítolas de arco, tal vez un intento de encontrar resultados acústicos a partir de formas novas. (fotos 11 e 12)

Esta forma de caixa implica un sistema de construción 100% monóxilo, conformando tanto a caixa harmónica, como o mastro nunha mesma peza algo que non é necesario facer coas violas ovais e en oito ou o organistrum do Pórtico que poden facerse de diferentes partes unidas, se ben cada unha destas partes debe estar feita forzosamente de pezas talladas.

Este punto merece unha reflexión. Aparentemente os instrumentos monóxilos parecen arcaicos comparados cos instrumentos feitos de pezas, que se achegan máis ós instrumentos modernos. En realidade parece un avance construír a partir de diferentes elementos, comparado coa dura tarefa de tallar e baleirar un bloque de madeira para obter unha caixa harmónica. E sen embargo atopámonos con estes instrumentos que exploran novas formas pero empregando unha técnica constructiva xa antiga, o que parece un retroceso. Como ocorreu no caso dos instrumentos do Pórtico é necesario reconsiderar moitos dos presupostos cos que enfocámo-lo seu estudio.

Un instrumento relacionado con estes dous é a Viola 3, que se toca sobre os xeonllos. Se ben a súa fronte é distinta, con forma oval moi apuntada na parte inferior, os seus laterais presentan a característica de ser menos altos na parte inferior, incrementándose ata un punto coincidente coa parte máis ancha da caixa para volver a estreitarse cara ó mastro. Tampouco presenta rastro de diapasón na zona que une o mastro coa caixa harmónica. (foto 13)

A viola 4, tocada sobre o ombro recorda nunha primeira apreciación ás do Pórtico, coa particularidade de que nos seus laterais, escavados en forma de media cana, presenta unha liña resaltada, claramente ornamental. Tamén mostra moi claramente como a quinta



Foto 11.



Foto 12.



Foto 13.

goes through the side of the pegbox instead of through the top, something which can be guessed at in the Portico, but not seen explicitly.

Viol number 5 and the musician holding it seem at first sight to be reproductions of elder no. 2 of the Portico not only due to its shape but also the posture of the elder, who is holding it between his knees while he works the bridge with both hands. There are however some significant differences: contrary to the instruments of the Portico (specifically elder no. 2's viola) the sound holes are not in the central position of the box, but higher up towards the neck. They are capital D shaped, like the Portico, but very tapered and narrow. The bridge is not in the middle either, but at the bottom of the body. The pegbox is not oval and makes a strange five-sided shape with rounded corners. The fingerboard is not flush with the sound board but juts out on the top edge. These differences make for a totally different instrument, as we shall see in the analysis.

Viol 6 is one of the strangest instruments in Gelmírez. It is obviously a bowed instrument as the musician holding it has a bow in his right hand, but the instrument holds many surprises:

It seems to be an instrument with a pear-shaped box, wider lower down and narrow at the top. At first sight it looks like a lute type instrument or 18th century Italian rebec. But the similarities go no further. Its back is not rounded, but has hollowed sides with a centre line standing out like in the oval viol previously described. The ribs are at approximately 90° to the sound board and are wider at the bottom of the instrument, narrowing in a gentle curve towards the top. The line is not straight between the sound board and the sides either, but curves gently, its widest point being around the bridge.

The sound board does not seem to be sculpted or curved. One has the impression that the cover is made of a flat board which has been bent length-wise in order to increase the resistance to the strings' pressure.

la quinta cuerda se introduce por el lateral del clavijero, en lugar de por su parte superior, detalle este que se adivina en el Pórtico, pero que no aparece explícitamente.

La viola 5, así como el músico que la sostiene parecen en principio simples reproducciones del anciano nº 2 del Pórtico, tanto por su forma, como por la actitud del anciano, que la sujeta entre las rodillas mientras manipula su puente con las dos manos. Algunas diferencias sin embargo son significativas: Al contrario que en los instrumentos del Pórtico (en concreto la viola del anciano nº 2) los agujeros sonoros no están en posición central en la caja, sino elevados hacia el mástil. Su forma como las del Pórtico, en forma de D mayúscula, pero muy alargada y estrecha. El puente tampoco está situado en posición central, sino desplazado hacia la parte inferior del cuerpo. El clavijero no es oval, sino que forma un extraño polígono con las esquinas redondeadas. El diapasón, que sí está presente, no se adentra en la superficie de la tabla armónica, sino que se interrumpe en su extremo superior. Estas diferencias implican un instrumento totalmente diferente, como veremos en el análisis.

La viola 6, es uno de los mas extraños instrumentos presentes en Gelmírez. Se trata evidentemente de un instrumento de arco, pues el músico que la sostiene tiene un arco en su mano derecha. Pero el instrumento depara muchas sorpresas:

Aparentemente se trata de un instrumento con caja en forma de pera, mas ancha en su parte inferior, y estrecha en la superior. A simple vista hace pensar en algunos instrumentos tipo laúd, o rebec italiano del s. XVIII. Pero aquí acaban los parecidos. Su parte posterior no es redondeada, sino que presenta laterales, en forma de media caña, con una línea central resaltada al modo de la viola oval que describimos anteriormente. Estos laterales están en ángulo aproximado de 90° con respecto a la tabla armónica, y son mas anchos por la parte inferior del instrumento, estrechándose mediante una suave curva hacia la parte superior. La línea entre la tabla armónica y los laterales tampoco es recta, sino que describe una suave curva, cuya máxima flexión coincide con la zona del puente.

La tabla armónica no parece estar tallada, ni tener bombatura. Da la impresión de que la tapa esta hecha de una tabla plana que ha sido doblada en sentido longitudinal, para conseguir un aumento de la resistencia a la presión de las cuerdas.

corda se introduce polo lateral do caravillón, en lugar de facelo pola súa parte superior, particularidade que se adiviña no Pórtico, pero que non aparece explicitamente.

A viola 5, así como o músico que a sostén parecen en principio simples reproducións do ancián nº 2 do Pórtico, tanto pola súa forma, como pola actitude do ancián, que a suxeita entre os xeonllos mentres manipula a súa ponte coas dúas mans. Algunhas diferencias sen embargo son significativas: ó contrario que nos instrumentos do Pórtico (en concreto a viola do ancián nº 2) os buracos sonoros non están en posición central na caixa, senón elevados cara ó mastro. A súa forma como as do Pórtico, en forma de D maiúsculo, pero moi alongada e estreita. A ponte tampouco está situada en posición central, senón desprazada cara á parte inferior do corpo. O caravillón non é oval, senón que forma un estraño polígono coas esquinas redondeadas. O diapasón, que si está presente, non se introduce na superficie da táboa harmónica, senón que se interrompe no seu extremo superior. Estas diferencias implican un instrumento totalmente diferente, como veremos na análise.

A viola 6, é un dos máis estraños instrumentos presentes en Xelmírez. Trátase evidentemente dun instrumento de arco, pois o músico que a sostén ten un arco na súa man dereita. Pero o instrumento ofrece moitas sorpresas:

Aparentemente trátase dun instrumento con caixa en forma de pera, máis ancha na súa parte inferior e estreita na superior. A simple vista fai pensar nalgúns instrumentos tipo laúde, ou “rebec” italiano do s. XVIII. Pero aquí acaban os parecidos. A súa parte posterior non é redondeada, senón que presenta laterais, en forma de media cana, cunha liña central que resalta ó xeito da viola oval que describimos anteriormente. Estes laterais están en ángulo aproximado de 90º con respecto á táboa harmónica e son máis anchos pola inferior do instrumento, estreitándose mediante unha suave curva cara á parte superior. A liña entre a táboa harmónica e os laterais tampouco é recta, senón que describe unha suave curva, cunha máxima flexión que coincide coa zona da ponte.

A táboa harmónica non parece estar tallada, nin ter bombatura. Dá a impresión de que a tapa está feita dunha táboa plana que foi dobrada en sentido lonxitudinal, para conseguir un aumento da resistencia á presión das cordas.

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



The neck is a continuation of the sound board along the front of the instrument. Judging by this, it seems to be similar to the rebec of North Africa, that is to say, it has no neck to speak of: and its functions are carried out by the top of the sound board. Even more surprisingly, the sides finish where, proportionally, the box should end and the neck begin.

The pegbox, which has four pegs, is more or less circular with decorative edging. The four strings end between the pegbox and the neck-body.

The transformation into wood

The transforming of the stone instruments to playable instruments which are acoustically satisfying is always a perilous process. It is necessary to proceed from the best available sources which not only give us true to life forms but also exact details about its construction, real size, and how it is put together. We also have to add ergonomic aspects which often contradict what we see and measure in stone, and make us form hypotheses which are often venturate. We have to trust our instincts, in my case that of a musician, as well as an luthier, and at the same time maintain a system of analysis which moderates this instinct and tempers the tendency to see what we want to see in the source to make life easier for ourselves. The result is in my view an inevitable compromise between remaining true to the stone and the practical necessity of musical instruments.

As a bridge between blind faith and absolute practicality, I work on two principles:

- 1st. The analysis of the proportions of the stone, either numerical or golden proportions.
- 2nd. The knowledge of the music for which these instruments were designed, which is difficult in the case of medieval instruments.

El mástil es una continuación de la tabla armónica por la parte frontal del instrumento. A juzgar por esta visión, parece un instrumento al tipo del rebec del norte de Africa, es decir, que no tiene un mástil propiamente dicho, sino que las funciones de este las hace la parte superior de la tabla armónica. Pero para mayor desconcierto, los laterales terminan en el lugar en que, por proporción, debería terminar la caja y comenzar un mástil.

El clavijero, que muestra cuatro clavijas, es mas o menos circular, con un reborde ornamental. Las cuerdas, que también son cuatro, desaparecen en la unión entre el clavijero y el mástil-cuerpo.

El paso a la madera

El proceso de traducción de instrumentos representados en piedra a instrumentos manejables, con una adecuada respuesta acústica, es siempre un proceso peliagudo. Es necesario partir del mejor documento posible, que no solamente nos proporcione formas fiables, sino también detalles precisos de su sistema de construcción, tamaño real, y aspectos de como está montado. A todo esto hay que sumar aquellos aspectos ergonómicos, que muchas veces entran en contradicción con lo que vemos y medimos en la piedra, lo que nos obliga a formular hipótesis, en ocasiones aventuradas. Es inevitable confiar en el propio instinto, en mi caso de instrumentista, pero también de constructor, manteniendo al mismo tiempo un método de análisis que modere este instinto, y que atempere la inevitable tendencia a ver en el documento aquello que queremos ver, y que nos hace la vida más fácil. El resultado es, a mi modo de entender, un compromiso inevitable entre la fidelidad a la piedra y la necesidad práctica de instrumentos musicales.

Como puente entre fidelidad ciega y práctica absoluta manejo dos elementos:

- 1º el análisis de las proporciones de la piedra, sean éstas proporciones numéricas o proporciones áureas
- 2º el conocimiento de la música para la que fueron concebidos estos instrumentos, cosa difícil en el caso de los instrumentos medievales.

O mastro é unha continuación da táboa harmónica pola parte frontal do instrumento. A xulgar por esta visión, parece un instrumento ó tipo do “receb” do norte de África, é dicir, que non ten un mastro propiamente dito, senón que as funcións deste fainas a parte superior da táboa harmónica. Pero para maior desconcerto, os laterais terminan no lugar en que, por proporción, debería termina-la caixa e comezar un mastro.

O caravillón, que mostra catro caravillas, é máis ou menos circular, cun rebordo ornamental. As cordas, que tamén son catro, desaparecen na unión entre o caravillón e o mastro-corpo.

O paso á madeira

O proceso de traducción de instrumentos representados en pedra a instrumentos manexables, cunha axeitada resposta acústica, é sempre un proceso difícil. É necesario partir do mellor documento posible, que non soamente nos proporcione formas fiables, senón tamén detalles precisos do seu sistema de construción, tamaño real, e aspectos de como está montado. A todo isto hai que sumar aqueles aspectos ergonómicos, que moitas veces entran en contradición co que vemos e medimos na pedra, o que nos obriga a formular hipóteses, en ocasións aventuradas. É inevitable confiar no propio instinto, no meu caso de instrumentista, pero tamén de constructor, mantendo ó mesmo tempo un método de análise que modere este instinto, e que tempere a inevitable tendencia a ver no documento o que queremos ver, e que nos fai a vida máis fácil. O resultado é, ó meu xeito de entender, un compromiso inevitable entre a fidelidade á pedra e a necesidade práctica de instrumentos musicais.

Como unha ponte entre fidelidade cega e práctica absoluta manexo dous elementos:

1º a análise das proporcións da pedra, sexan estas proporcións numéricas ou proporcións áureas

2º. o coñecemento da música para a que foron concibidos estes instrumentos, cousa difícil no caso dos instrumentos medievais.

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



The analysis of the proportions is a working hypothesis which leads from the observation of more modern, well known instruments. In the case of the violin family, especially in the case of Stradivarius, well known studies have been carried out and, working from John Wright's "modus operandi". I have carried out my own analysis of the Portico instruments. The conclusion is that each and every instrument, violas, lutes, and dulcimers were designed with set square and compass not only in their general shape but also in little details such as bridge, sound holes, length of fingerboard, using as a base the golden proportions.

I do not mean that all historical instruments are designed from golden proportions. Instruments have been made using numerical proportions as, in the case of many harps, gothic and baroque, in my experience. I do not however believe in the theory that supports the creation of an instrument due to the mere inspiration of the luthier, at least not before the 19th century.

By using this system we can reproduce these instruments without needing to magnify the height, width or depth of their different parts and we can correct any small imperfection in the stone, which is unavoidable in a carver's work.

It is difficult to describe the system of work because of its complexity. The medieval or baroque luthier knew his system very well and knew what he was looking for, the instrument he wanted to produce. He also knew what modifications he wanted to introduce with regard to a previous instrument. In our case, as we do not know a priori how it was designed and can only rely on the end result, it is necessary to carry out a series of trials and we usually find after several attempts that the solution is the simplest one.

The basic measurement for the construction of the Portico instruments is, in my view, the total length of the instrument, from the upper extreme of the pegbox to the lower swelling of the resonating box where the tail piece is joined. I have found no other measurement which allows me to make an instrument with all its elements and where the system of proportions works correctly. Working from this measurement in

El análisis de las proporciones es una hipótesis de trabajo que parte de la observación de instrumentos mas modernos y mejor conocidos. En el caso de los instrumentos de la familia del violín, especialmente en el caso de Stradivarius, se han realizado conocidos trabajos en este campo, y partiendo del "modus operandi" de John Wright, he realizado mis propios análisis de los instrumentos del Pórtico. La conclusión es que cada uno de estos instrumentos, violas, laudes y psalterios fueron diseñados, tanto su forma general como la disposición de los pequeños detalles, puente, agujeros sonoros, longitud de los diapasones, etc. con escuadra y compás, utilizando como base la proporción áurea.

No quiero implicar con esto que todos los instrumentos históricos estén diseñados a partir de las proporciones áureas. Existen instrumentos realizados a partir de proporciones numéricas, caso de muchas arpas, tanto góticas como barrocas, según mi experiencia. Pero no creo en la hipótesis de la creación de un instrumento como la libre inspiración a mano alzada de un constructor, no al menos antes del s. XIX.

Utilizando este sistema es posible reproducir cada uno de estos instrumentos sin necesidad de efectuar una ampliación de cada una de las mediciones alto, ancho y grueso de sus diferentes partes, y es posible corregir aquellas pequeñas desviaciones de la piedra, inevitables en el trabajo del escultor.

El sistema de trabajo es difícil de describir, por su complejidad. El constructor, medieval o barroco, conocía muy bien el sistema y sabía lo que buscaba, es decir que instrumento quería hacer, o que modificaciones quería introducir en las proporciones de un instrumento previo. En nuestro caso, desconociendo a priori el camino seguido en el diseño, y contando solamente con el resultado final, es necesario proceder mediante sucesivos ensayos, y habitualmente, después de diversos intentos, la solución suele ser la mas sencilla.

La medida fundamental para la elaboración de los instrumentos del Pórtico es, según mi criterio la longitud total del instrumento, desde el extremo superior del clavijero, hasta la protuberancia inferior de la caja armónica donde se sujeta en cordal. No he encontrado otra medida que me permita realizar un instrumento con todos sus elementos, y donde el sistema de proporciones funcione correctamente. A partir de esta medida, el resto del trabajo se desarrollan los suce-

A análise das proporcións é unha hipótese de traballo que parte da observación de instrumentos máis modernos e mellor coñecidos. No caso de instrumentos da familia do violín, especialmente no caso de Stradivarius, foron realizados coñecidos traballos neste campo, e partindo do modus operandi de John Wright, realicei as miñas propias análises dos instrumentos do Pórtico. A conclusión de que cada uns destes instrumentos, violas, laúdes e psalterios foron deseñados, tanto a súa forma xeral como a disposición dos pequenos detalles, ponte, buracos sonoros, lonxitude dos diapasons, etc. con escuadra e compás, utilizando como base a proporción áurea.

Non quero implicar con isto que tódolos instrumentos históricos estean deseñados a partir das proporcións áureas. Existen instrumentos realizados a partir de proporcións numéricas, caso de moitas arpas, tanto góticas como barrocas, segundo a miña experiencia. Pero non creo na hipótese da creación dun instrumento como a libre inspiración á man alzada dun constructor, non antes do s. XIX.

Utilizando este sistema é posible reproducir cada un destes instrumentos sen necesidade de efectuar unha ampliación de cada unha das medicións alto, ancho e groso das súas diferentes partes, e é posible corrixir aquelas pequenas desviacións da pedra, inevitables no traballo do escultor.

O sistema de traballo é difícil de describir, pola súa complexidade. O constructor, medieval ou barroco, coñecía moi ben o sistema e sabía o que buscaba, é dicir que instrumento quería facer, ou que modificacións quería introducir nas proporcións dun instrumento previo. No noso caso, descoñecendo a priori o camiño seguido no deseño, e contando soamente co resultado final, é necesario proceder mediante sucesivos ensaios, e habitualmente, despois de diversos intentos, a solución acostuma se-la máis sinxela.

A medida fundamental para a elaboración dos instrumentos do Pórtico é, segundo o meu criterio, a lonxitude total do instrumento, desde o extremo superior do caravillón, ata a protuberancia inferior da caixa harmónica onde se suxeita en cordal. Non atopei outra medida que me permita realizar un instrumento con tódolos seus elementos, e onde o sistema de proporcións funcione correctamente. A partir desta medida, o resto dos traballos desenvólvense nos sucesivos

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



the rest of the work, the golden cuts will be performed, by which we can find the axis distribution of the different structural elements of instrument.⁽⁶⁾

This seems invaluable as a source analysis system. As the Portico sources lend themselves perfectly to analysis due to the great rigour of their design, then let this be extended to every source. Of course, not all sources have this same rigour, but a greater or lesser correspondence allows us to comprehend the range of the information gleaned. A source which does not tally in proportions, either goldens or numerical, for me cannot be a useful source for reproduction, even though it may offer additional information: sometimes we find instruments which represent something the sculptor knows from memory or perhaps because he has a model in front of him. The rough sketch is equivalent in our work to a caricature, leaving aside its possible artistic quality. However, it may be able to show previously unknown structural elements which can help to complete our total understanding of a specific instrument.

During the time we worked on the reconstruction project in the “Obradoiro de Instrumentos Musicais” in the Diputacion de Lugo (Lugo Council) there was enough time to analyse the instruments and look again and again at different solutions to the problems. It was also possible to try out different kinds of wood, different widths, bridges and assembly systems, that is to say everything that makes an instrument playable.

I should clarify that although each one of the team members, Christian Rault, John Wright and I, were responsible for a specific series of instruments, there was an atmosphere of mutual trust which not only encouraged the criticism and active participation of everyone in the development of an instrument, but made it necessary. So when I have to explain “how it was made” it is difficult to say who did what. In

sivos cortes áureos, que mediante su interacción van permitiendo hallar los diferentes anclajes del compás para dibujar el contorno y situación de los distintos elementos estructurales del instrumento⁽⁶⁾.

Como sistema de análisis de documentos este me parece inapreciable. Si bien los instrumentos del Pórtico son modélicos en su análisis, con un grado de rigor extraordinario en su diseño, extendido este método a cada documento. Evidentemente no todos los documentos comparten este rigor, pero su mayor o menor adecuación permite comprender el distinto alcance de la información que nos proporciona. Un documento que no responda con fiabilidad a ningún sistema de proporciones, sean áureas o numéricas no resulta, para mí, un documento útil para su reproducción, aún cuando sí puede proporcionar información adicional: en ocasiones nos encontramos instrumentos que son representaciones de algo que el escultor conoce, por su memoria, o bien por que tiene un modelo frente a sí. La representación que hace, “a ojo”, tiene para nuestro trabajo el valor de una caricatura, independientemente de su calidad artística. Pero sí puede mostrar elementos estructurales no conocidos, que pueden ayudar a completar nuestra comprensión global de un instrumento concreto.

Durante el transcurso del proyecto de reconstrucción emprendido en el Obradoiro de instrumentos Musicais de la Diputación de Lugo hubo tiempo suficiente de analizar los instrumentos, y replantearse una y otra vez las diferentes soluciones a los problemas. También fue posible experimentar distintos tipos de madera, espesores, puentes y montajes, es decir todo lo que hace que un instrumento sea tocable.

Debo aclarar que si bien cada uno de los miembros del equipo, Christian Rault, John Wright y yo mismo, teníamos encomendada la responsabilidad de una serie de instrumentos en concreto, existía un pacto de confianza, que no solo implicaba la crítica y la participación activa de todos en el desarrollo de un instrumento sino que prácticamente la exigía. De modo que llegado el momento de explicar “como se hizo...” es difícil para mí determinar a quién pertenece cada aportación. En cualquier caso, la decisión final estu-

6.- This differs from the renaissance and baroque instruments that I have studied with this system. In instruments after The Middle Ages, the basis for the development of the drawing is inevitably the length of the sound box.

6.- No sucede lo mismo con los instrumentos renacentistas o barrocos que he estudiado con este sistema. En instrumentos posteriores a la Edad Media la base para el desarrollo del dibujo es inevitablemente la longitud de la caja armónica.

cortes áureos, que mediante a súa interacción van permitindo achá-las diferentes ancoraxes do compás para debuxa-lo contorno e situación dos distintos elementos estruturais do instrumento⁶.

Como sistema de análise de documentos este parécese inapreciable. Se ben os instrumentos do Pórtico son modélicos na súa análise, cun grao de rigor extraordinario no seu deseño, está estendido este método a cada documento. Evidentemente non tódolos documentos comparten este rigor, pero a súa maior ou menor adecuación permite comprende-lo distinto alcance da información que nos proporciona. Un documento que non responda con fiabilidade a ningún sistema de proporcións, sexan áureas ou numéricas non resulta, para min, un documento útil para a súa reprodución, aínda cando se pode proporcionar información adicional: en ocasións atopamos instrumentos que son representacións de algo que o escultor coñece, pola súa memoria, ou ben porque ten un modelo fronte a el. A representación que fai, a ollo, ten para o noso traballo o valor dunha caricatura, independente da súa calidade artística. Pero pode mostrar elementos estruturais non coñecidos, que poden axudar a completa-la nosa comprensión global dun instrumento concreto.

Durante o transcurso do proxecto de reconstrución emprendido no Obradoiro de Instrumentos Musicais da Deputación de Lugo houbo tempo suficiente de analiza-los instrumentos, e formularse unha e outra vez as diferentes solucións ós problemas. Tamén foi posible experimentar distintos tipos de madeira, espesores, pontes e montaxes, é dicir todo o que fai que un instrumento sexa tocable.

Debo aclarar que se ben cada un dos membros do equipo, Christian Rault, Jonh Wright e eu mesmo, tiñamos encomendada a responsabilidade dunha serie de instrumentos en concreto, existía un pacto de confianza, que non só implicaba a crítica e a participación activa de todos no desenvolvemento dun instrumento senón que practicamente a esixía. De xeito que chegado o momento de explicar “como se fixo...” é difícil para min determinar a quen pertence cada contribución. En calquera caso, a decisión final estivo en mans de cada

OS INSTRUMENTOS MUSAICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



6.- Non sucede isto cos instrumentos renacentistas ou barrocos que estudiei con este sistema. En instrumentos posteriores á Idade Media a base para o desenvolvemento do debuxo é inevitablemente a lonxitude da caixa harmónica.

any case, the final decision was taken by each one of those in charge (and here I express my recognition and thanks to the Unknown Collaborator).

One of the basic tasks in the job of reconstruction is the exact working out of the size of the instrument. We have tried several methods during the project, almost all of them based on proportional systems derived from comparing the instruments with the musicians holding them, varying the scale according to the results obtained. It is a good system, especially in the case of the Portico, in which the musicians are near life size and where we can measure many different parts of the body, thus obtaining the size of the instrument. Even so, very small variations in scale produce very different instruments.⁽⁷⁾

Some time after finishing the project, I got to know the work of Salvador Tarrago⁽⁸⁾ concerning the structure of Santiago Cathedral. In this work he relates in an experimental way the cathedral structure to the Codex Calixtinus concerning its construction, which establishes a series of measurements based on "status homini". This "status" according to the codex, is divided into eight palms. In his conclusions on the study of the Cathedral, Salvador Tarragó suggests that a palms equals 20 cm-21.5 cm, which establishes a "status" between 160 cm -172 cm, leaning towards the lower measurements.

In the light of this work, I began to experiment on the Portico instruments, using as basic measurement the palm (e.g. 3 palms for an oval-shaped viol). The results were promising as they corresponded to the small variations in scale that we had found, and so this is the system which I continued to use until the end of the Xelmírez project.

vo en manos de cada uno de los responsables (desde aquí mi reconocimiento y gratitud al Colaborador Desconocido).

Uno de los aspectos fundamentales en la labor de reconstrucción es la determinación exacta del tamaño del instrumento. Se han intentado diversos métodos durante el Proyecto de reconstrucción de los instrumentos del Pórtico, casi todos basados en sistemas proporcionales derivados de la comparación de los instrumentos con los músicos que los portan, variando la escala de acuerdo a los resultados obtenidos. Es un buen sistema, especialmente en el caso del Pórtico de la Gloria, en donde los ancianos que sostienen los instrumentos tienen un tamaño cercano al de un hombre actual y es posible tomar un gran número de medidas de diferentes partes del cuerpo, con lo que obtenemos una media bastante aceptable de las dimensiones generales del instrumento. Aún así, variaciones muy pequeñas en la escala producen instrumentos bastante diferentes⁽⁷⁾.

Tiempo después de terminar el proyecto del Pórtico conocí el trabajo de Salvador Tarrago⁽⁸⁾ acerca de la estructura de la Catedral de Santiago. En este trabajo relaciona experimentalmente la estructura de la catedral con la información del Codex Calixtinus acerca de su construcción, que establece un sistema de medidas basadas en el "status homini" Este "status", según el propio código se divide en ocho "palmas". En las conclusiones del estudio de la catedral, Salvador Tarragó propone una equivalencia del "palmo" a 20 cm.- 21,5 cm. lo que establece un "status" entre 160 cm-172 cm, inclinándose a las medidas inferiores.

A la luz de este trabajo comencé a experimentar sobre los instrumentos del Pórtico, utilizando como medida base para su diseño unidades de palmo (ej. tres palmas para una viola oval), Los resultados fueron muy alentadores, pues se ajustaban muy bien a las pequeñas variaciones de escala que habíamos encontrado, por lo que es el sistema que continué utilizando hasta el final del proyecto de Xelmirez.

7.- The differences in scale obtained by each one of the six members of the Pórtico project give rise to produce instruments which differ one from the other as much as a violin and an alto. The differences in size might not appear to be too significant, but they are important, mainly concerning the acoustic response of the instrument. See "El Pórtico de la Gloria..." and "Los Instrumentos del..." mentioned before.

8.- "Las Matrioskas de Santiago", Obradoiro Magazine, June 1978, Ed. Comisión de Cultura do C.O.A.G.

7.- Las diferencias en la escala obtenidas por los seis miembros del equipo en el proyecto del Pórtico llevaron a producir instrumentos que diferían entre sí tanto como un violín y una viola. La diferencia en tamaño puede no parecer demasiado significativa, pero tiene importancia, principalmente en el rendimiento acústico del instrumento. Ver "El Pórtico de la Gloria..." y "Los Instrumentos del..." antes citados.

8.- "Las Matrioskas de Santiago", revista Obradoiro, junio de 1978, editada por la Comisión de Cultura do C.O.A.G.

un dos responsables (desde aquí o meu recoñecemento e gratitude ó Colaborador Descoñecido).

Un dos aspectos fundamentais no labor de reconstrucción é a determinación exacta do tamaño do instrumento. Intentáronse diversos métodos durante o Proxecto de reconstrucción dos instrumentos do Pórtico, case todos baseados en sistemas proporcionais derivados da comparación dos instrumentos cos músicos que os portan, variando a escala de acordo ós resultados obtidos. É un bo sistema, especialmente no caso do Pórtico da Gloria, onde os anciáns que sosteñen os instrumentos teñen un tamaño próximo ó dun home actual e é posible tomar un gran número de medidas de diferentes partes do corpo, co que obtemos unha medida bastante aceptable das dimensións xerais do instrumento. Aínda así, variacións moi pequenas na escala producen instrumentos bastante diferentes ⁽⁷⁾.

Tempo despois de remata-lo proxecto do Pórtico coñecín o traballo de Salvador Tarragó ⁽⁸⁾ referente á estrutura da Catedral de Santiago. Neste traballo relaciona experimentalmente a estrutura da catedral coa información do Codex Calixtinus acerca da súa construción, que establece un sistema de medidas baseadas no “estatus homini”. Este “estatus”, segundo o propio códice se divide en oito “palmos”. Nas conclusións do estudio da catedral, Salvador Tarragó propón unha equivalencia do “palmo” a 20 cm.- 21,5 cm. o que establece un “estatus” entre 160 cm.-172 cm., inclinándose ás medidas inferiores.

Á luz deste traballo comecei experimentar sobre os instrumentos do Pórtico, utilizando como medida base para o seu deseño unidades de palmo (ex. tres palmos para unha viola oval). Os resultados foron moi alentadores, pois axustábanse moi ben ás pequenas variacións de escala que atopamos, polo que é o sistema que seguín utilizando ata o final do proxecto de Xelmírez.

7.- As diferencias na escala obtidas polos seis membros do equipo no proxecto do Pórtico levaron a producir instrumentos que diferían entre si tanto como un violín e unha viola. A diferenza en tamaño pode non parecer demasiado significativa, pero ten importancia, principalmente no rendemento acústico do instrumento. Ver “El Pórtico de la Gloria...” e “Los Instrumentos del...” antes citados.

8.- “Las Matrioskhas de Santiago”, revista Obradoiro, xuño de 1978, editada pola Comisión de Cultura do COAG.

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



Even if we cannot state with complete certainty that these measurements were used by the makers of the original instruments of the Portico, it is a working hypothesis that has historical precedents. Simple measurements have often been used as the design base for instruments (such as the organ pipe, measured in feet).

After making the plans, we started to work on the wood. We often had to go back to the drawing board to remake elements which seen three-dimensionally, afforded another perspective. We shall go into detail for each part.

Portico Instruments

In the case of the Portico instruments, the reconstruction meant a process of completely revising the methods of analysis carried out beforehand in order to draw up plans prior to the reconstruction. This revision included both the real size and the drawing itself and was motivated by the need to analyse the instruments in a completely different way.

The oval-shaped viols

As these instruments had been previously reconstructed the task was to develop what had already been done. We were basically looking for a substantial improvement in the acoustics and playing ability.

Contrary to what happened in the 1990 Portico project, in which all the instruments were individually constructed (viol no.1, viol no.6 etc., were made). In this case we did not work with any particular instrument but reworked all the available information. It seemed to me much more reliable to design a new instrument working from what we found from studying its proportions and structure.

Si bien no es posible afirmar con rotundidad que estas medidas fueron utilizadas por los constructores de los instrumentos originales del Pórtico, es una hipótesis de trabajo que cuenta con precedentes históricos. A menudo se han utilizado medidas simples como base del diseño de instrumentos (así el tubo de órgano, medido en pies).

Tras la tarea de realizar los planos, se comenzó el trabajo en la madera. No pocas veces se hizo necesario retornar a la mesa de dibujo para rehacer elementos que en una visión tridimensional proporcionaban otra visión. Los detallaremos por partes.

Instrumentos del Pórtico

En el caso de los instrumentos del Pórtico de la Gloria, el trabajo de reconstrucción implicó un proceso de revisión absoluta del método de análisis realizados anteriormente para desarrollar los planos previos a la reconstrucción. Esta revisión abarcó tanto el tamaño definitivo como el propio dibujo, y fue motivada por la necesidad de analizar los instrumentos desde una óptica totalmente diferente:

Las violas ovales

Dado que estos instrumentos habían sido estudiados y reconstruidos anteriormente, la labor se centró en desarrollar y profundizar la labor ya iniciada. Buscábamos fundamentalmente una mejora substancial en su resultado acústico, y en su manejabilidad.

Al contrario que en el proyecto del Pórtico del año 90, donde fueron construidos todos los instrumentos individualizadamente, (se construyó "la" viola del anciano nº 1, "la" viola del nº 6, etc.) en este caso no trabajamos con ningún instrumento en concreto, sino que realizamos una refundición de toda la información acumulada. En este momento me parecía mucho más fiable diseñar un instrumento nuevo a partir de las bases encontradas según el estudio de sus proporciones y estructura.

Se ben non é posible afirmar con rotundidade que estas medidas foron utilizadas polos constructores dos instrumentos orixinais do Pórtico, é unha hipótese de traballo que conta con precedentes históricos. A miúdo utilizáronse medidas simples como base do deseño de instrumentos (así o tubo de órgano, medido en pés).

Trala tarefa de realiza-los planos, comezámo-lo traballo na madeira. Non poucas veces foi necesario retornar á mesa de debuxo para refacer elementos que nunha visión tridimensional proporcionaban outra visión. Detalláremos por partes.

Instrumentos do Pórtico

No caso dos instrumentos do Pórtico da Gloria, o traballo de reconstrucción implicou un proceso de revisión absoluta do método da análise realizados anteriormente para desenvolve-los planos previos á reconstrucción. Esta revisión abrangueu tanto o tamaño definitivo como o propio debuxo, e foi motivada pola necesidade de analiza-los instrumentos desde unha óptica totalmente diferente:

As violas ovais

Dado que estes instrumentos foran estudados e reconstruídos anteriormente, o labor centrouse en desenvolver e profundiza-lo labor xa iniciado. Buscábamos fundamentalmente unha mellora substancial no seu resultado acústico, e na súa manexabilidade.

Ó contrario que no proxecto do Pórtico do ano 90, onde foron construídos tódolos instrumentos individualizadamente, (construíuse “a” viola do ancián nº 1, “a” viola do nº 6, etc.,) neste caso non traballamos con ningún instrumento en concreto, senón que realizamos unha refundición de toda a información acumulada. Neste momento parecíame moito máis fiable deseñar un instrumento novo a partir das bases encontradas segundo o estudio das súas proporcións e estrutura.

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



Two definitive viols were made after initial trials. John Wright was in charge of one, and I of the other. The parallel construction of two similar instruments was considered to be an important test to try out variations in concept which may be small but important.

My oval viol was made in different parts; two ribs, one part for the sound board, a bottom, neck, fingerboard, tailpiece, bridge and pegs, and also a small part for the end of the box which constituted the tailpiece.

Each of these parts was cut from a piece of wood and carved:

The sound board was made from a block of cypress, working it to achieve a belly as in the Portico. In previous attempts it had seemed right for it to have quite a pronounced curve, with its highest point at 17 mm. The reason for this being, that the board had to resist the pressure of the strings without the wood being too thick, as these instruments do not have internal reinforcement⁽⁹⁾.

The bottoms were also the objects of experiments, trying out different systems to distribute the thickness. The best result was obtained by leaving a thicker central line, following Portico instrument 22, which clearly shows this line. This reinforcement seems to give greater balance to the sound and a better harmonic control.

The ribs were carved, both internal and external, to a hollow external surface leaving on the top and bottom edges the necessary thickness to achieve a good contact service for sticking the belly and the bottom. The ends are especially delicate as they form the joint with the neck on one side and the tail piece attachment on the other.

The body parts (ribs, bottom, neck, tailpiece and sound board) were later put together using hot animal

Se realizaron dos violas definitivas, después de algunas pruebas previas. Del diseño de una de ellas se ocupó John Wright, y de la otra yo mismo. La construcción en paralelo de dos instrumentos semejantes se planteó como un test importante para comprobar las variantes de concepto, tal vez pequeñas pero importantes.

La viola oval desarrollada por mí fue construida en piezas: dos piezas laterales o aros, una pieza para la tabla armónica, un fondo, mástil, diapason, cordal, puente y clavijas, así como una pequeña pieza para el extremo de la caja, que constituiría la sujeción del cordal.

Cada una de estas piezas se recortó a partir de una pieza de madera, y fueron talladas:

La tabla armónica fue construida a partir de una plancha de ciprés, tallándola para conseguir una bombatura según el modelo del Pórtico. En experiencias previas me pareció conveniente hacer una bombatura bastante alta, con su punto mas alto en 17 mm. aproximadamente. El motivo es la necesidad de conseguir una importante resistencia de la tabla a la presión de las cuerdas sin necesidad de que la madera tenga espesores demasiado fuertes, dado que estos instrumentos no tienen ningún tipo de refuerzo interno⁽⁹⁾.

Las tapas posteriores también fueron objeto de experimentación, probando diversos sistemas para distribuir los espesores. El mejor resultado de las tapas posteriores se consiguió dejando una línea central longitudinal mas gruesa, siguiendo la sugerencia del instrumento del anciano 22 del Pórtico que muestra muy claramente esta línea. Este refuerzo parece proporcionar mas equilibrio en la respuesta sonora, y un mejor control de los armónicos.

Los aros fueron trabajados lateralmente, tanto por su cara interna como externa para formar la media caña de la cara exterior, afinándolos en el interior hasta dejar en sus bordes superior e inferior el grosor necesario para conseguir una buena superficie de contacto para el encolado de la tapa y fondo. Los extremos longitudinales de los aros son especialmente delicados, pues representan la unión con el mástil por un lado, y con la pieza de sujeción del cordal por el otro.

9.- See "El Pórtico de la Gloria..." and "The Instruments of the..."

9.- Ver "El Pórtico de la Gloria..." y "The Instruments of the..."

Realizáronse dúas violas definitivas, despois dalgunhas probas previas. Do deseño dunha delas ocupouse John Wright, e da outra eu mesmo. A construción en paralelo de dous instrumentos semellantes formulouse como un test importante para comprobarmos as variantes de concepto, pode que pequenas pero importantes.

A viola oval desenvolvida por min foi construída en pezas: dúas pezas laterais ou aros, unha peza para unha táboa harmónica, un fondo, mastro, diapasón, cordal, ponte e caravillas, así como unha pequena peza para o extremo da caixa, que constituiría a suxeición do cordal.

Cada unha destas pezas recortouse a partir dunha peza de madeira, e foron talladas:

A táboa harmónica foi construída a partir dunha plancha de ciprés, tallándoa para conseguir unha bombatura segundo o modelo do Pórtico. En experiencias previas pareceume conveniente facer unha bombatura bastante alta, co seu punto máis alto 17 mm. aproximadamente. O motivo é a necesidade de conseguir unha importante resistencia da táboa á presión das cordas sen necesidade de que a madeira teña grosos demasiado fortes, dado que estes instrumentos non teñen ningún tipo de reforzo interno⁽⁹⁾.

As tapas posteriores tamén foron obxecto de experimentación, probando diversos sistemas para distribuí-los grosos. O mellor resultado das tapas posteriores conseguíuse deixando unha liña central lonxitudinal máis grossa, seguindo o modelo do instrumento do ancián 22 do Pórtico que mostra moi claramente esta liña. Este reforzo parece proporcionar máis equilibrio na resposta sonora, e un mellor control dos harmónicos.

Os aros foron traballados lateralmente, tanto pola súa cara interna como externa para formala media cana da cara exterior, afinándoos no interior ata deixar nos seus bordos superior e inferior o grosor necesario para conseguir unha boa superficie de contacto para o encolado da tapa e fondo. Os extremos lonxitudinais dos aros son especialmente delicados, pois representan a unión co mastro por un lado, e coa peza de suxeición do cordal polo outro.

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



9.- Ver "El Pórtico de la Gloria..." e "The Instruments of the..."

glue, except for the sound board, which was stuck with arabic gum at first. This glue can be unstuck easily and so we can get into the instrument to repair it or change the resonating board. Once we had made all the necessary corrections, the same animal glue was used for the final closing of the instrument.

With this system it was possible to try out different thicknesses for the covers, base and sides. The same method was used for the fingerboard and so it was possible to change the height of the bridge by changing the pressure of the strings on the belly, and trying out the influence of different bridges on the sound.

This instrument indicated the thickness for other bowed instruments, even though each one went through the same stages of experimentation.

Lutes

These instruments, two of which exist in the Portico and are very similar to each other, were subjected to an in depth review. I basically understand them as instruments with a leather patch instead of a sound board. The body is made of wood and its rear is rounded. One instrument was made from pear tree wood using a single piece of wood.

The analysis of proportions gives an instrument with a front aspect more similar to the oval-shaped viols than we might at first have supposed. Its belly is derived from the view from the front not only in depth but also in curves of which it is made up.

The instrument was carved and then closed with a sheepskin glued onto the outside of the concave. This skin was glued while damp so it would tighten on drying. The tailpiece was made of bone, as were the decorative crossed lines seen in the Portico.

The result is not completely satisfactory due to the weakness of the concave in wood, being too thin to resist the tightening of the skin. The wood gave in when the skin dried in such a way that an adequate tightness could not be achieved. It will be necessary

Las piezas correspondientes al cuerpo, esto es, aros, fondo, mástil, sujeción del cordal y tabla armónica, se ensamblaron posteriormente mediante cola animal, exceptuando la tabla armónica, que se encoló con goma arábica en un principio. Esta cola puede ser removida muy fácilmente, y nos permitía acceder al interior del instrumento para efectuar reforma, o bien para cambiar la tabla armónica. Una vez efectuadas todas las correcciones oportunas, se utilizó la misma cola animal para el cierre definitivo.

Con este sistema fue posible experimentar diferentes sistemas de espesores para las tapas, fondo y laterales. El mismo método se utilizó para el diapasón, con lo que fue posible jugar con la altura del puente, cambiando la presión de las cuerdas sobre la tapa, y ensayando la influencia misma de diferentes puentes en el sonido.

Este instrumento sirvió de guía para los espesores de los demás instrumentos de arco, aún cuando cada uno pasó las mismas fases de experimentación.

Laudes

Estos instrumentos, de los que existen dos en el Pórtico, muy parecidos entre si, fueron objeto de una profunda revisión. En esencia los entiendo como instrumentos con un parche de piel en lugar de tabla armónica. El cuerpo está construido de madera, y su forma posterior es redondeada. Fue construido un instrumento, en madera de peral, partiendo de un único trozo de madera.

El análisis de proporciones determinó un instrumento con un frontal mas parecido a las violas ovales de lo que en un principio suponía. Su cóncavo, o caja, deriva de la visión frontal, tanto en la profundidad como en el desarrollo de las curvas que lo conforman.

El instrumento fue excavado, y posteriormente se cerro mediante una piel de cordero encolada por el borde exterior del cóncavo. Esta piel fue encolada en húmedo para que se tensara al secarse. El cordal se realizó en hueso, incluyendo la decoración de líneas cruzadas que aparece en el Pórtico.

El resultado no es totalmente satisfactorio, debido a la debilidad del cóncavo de madera, cuyo espesor se demostró demasiado fino para resistir la tensión de la piel. La madera cedió al secarse la piel de modo que no



As pezas correspondentes ó corpo, isto é, aros, fondo, mastro, suxeición do cordal e táboa harmónica, ensambláronse posteriormente mediante cola animal, exceptuando a táboa harmónica, que se encolou con goma arábica nun principio. Esta cola pode ser removida moi facilmente, e permitíanos acceder ó interior do instrumento para efectuar reforma, ou ben para cambia-la táboa harmónica. Una vez efectuadas tódalas correccións oportunas, utilizouse esta cola animal para o peche definitivo.

Con este sistema foi posible experimentar diferentes sistemas de grosores para as tapas, fondo e laterais. Este método utilizouse para o diapason, co que foi posible xogar coa altura da ponte, cambiando a presión das cordas sobre a tapa, e ensaiando a afluencia mesma de diferentes pontes no son.

Este instrumento serviu de guía para os grosores dos demais instrumentos de arco, aínda que cada un pasou as mesmas fases de experimentación.

Laúdes

Estes instrumentos, dos que existen dous no Pórtico, moi parecidos entre si, foron obxecto dunha profunda revisión. En esencia enténdoo como instrumentos cun parche de pel en lugar de táboa harmónica. O corpo está construído de madeira, e a súa forma posterior é redondeada. Foi construído un instrumento, en madeira de pereira, partindo dun único anaco de madeira.

A análise de proporcións determinou un instrumento cun frontal máis parecido ás violas ovaís do que nun principio supoñía. O seu cóncavo, ou caixa, deriva da visión frontal, tanto na profundidade como no desenvolvemento das curvas que o conforman.

O instrumento foi escavado, e posteriormente se pechou mediante unha pel de cordeiro encolada polo bordo exterior do cóncavo. Esta pel foi encolada en húmido para que se tensara ó secarse. O cordal realizouse en óso, incluíndo a decoración de liñas cruzadas que aparece no Pórtico.

O resultado non é totalmente satisfactorio, debido á debilidade do cóncavo de madeira, do cal grosor demostrouse demasiado fino para resistí-la tensión da pel. A madeira cedeu ó secarse a pel, de maneira que non se conseguiu a tensión axeitada. É necesario rea-



Foto 14.



Foto 15.



Foto 16.

to carry out more tests in order to find out the right thickness of wood for this instrument - which has turned out quite well even allowing for this defect. (photos 14, 15 & 16)

Vertical psalteries

This kind of instrument has previously been widely studied, usually XIII and XIV century examples, which were widespread in the Iberian Peninsula.

Several models after the 12th century have strings on both sides of the instrument which run along two sound boards, the end result being a kind of two instruments in one.

In the case of the Portico psalteries it is difficult to confirm the existence of strings on the “hidden face” of the instrument:

- We have a limited vision of this face, which seems completely flat.
- The longest edge of the sound box is not symmetrical to the pegbox. This pegbox has a clearly defined bridge on the side that can be seen, while on the hidden side there is a different structure which does not look like a bridge at all.

Given that the Portico figures all share extremely precise details, even in those difficult to see or semi-hidden, my first intention was to reject the possibility of strings on the hidden face, as there is no visible indication of their presence.

On further analysis at the drawing board made me think again, basically because of the layout of the strings. This instrument has twelve strings which range from flats to sharps. It could be supposed that these twelve strings represent the diatonic scale of an octave and a half, but due to the considerable distance between strings, the corresponding lengths makes this impossible. The reduction in length of the strings as they get closer to the sharps is too great, so it is practically impossible to string the instrument.

se consiguió la tensión adecuada. Es necesario realizar mas pruebas hasta encontrar el espesor adecuado de la madera para este instrumento, que incluso con este defecto resulta muy prometedor. (fotos 14, 15 e 16)

Psalterios verticales

Instrumentos de este tipo han sido estudiados ampliamente con anterioridad, principalmente diversas representaciones de los siglos XIII y XIV, abundantes en la Península Ibérica.

Varios modelos posteriores al s. XII presentan la característica de tener cuerdas en los dos lados del instrumento, corriendo sobre dos tablas armónicas, con el resultado de ser una especie de combinación de dos instrumentos en uno.

En el caso de los psalterios del Pórtico la presencia de cuerdas en la “cara oculta” del instrumento era en principio una hipótesis difícil de concretar:

- solo tenemos una visión muy limitada de esta cara, que a simple vista parece completamente lisa.
- el borde de la caja armónica por la parte mas larga no es simétrico en la parte correspondiente al clavijero. Este clavijero presenta un puente claramente definido en el lado visible, mientras en el lado oculto presenta una estructura diferente, que en nada recuerda a un puente.

Dado que las representaciones del Pórtico se caracterizan, en general, por una extrema precisión en todos los detalles, incluso en aquellos difíciles de ver o semiocultos, mi primera intención fue desechar, en principio, la presencia de cuerdas en la cara oculta, al no tener ninguna indicación visible de su presencia.

El análisis en el tablero de dibujo me obligó a replantearme esta hipótesis, principalmente debido a la disposición de las cuerdas. Es te instrumento presenta doce cuerdas, que ocupan todo el espacio de graves a agudos. En un principio, se podría suponer que estas doce cuerdas corresponden a una escala diatónica de una octava y media, pero debido a la gran separación entre cuerdas la relación de longitudes imposibilita la formación de dicha escala: La reducción en la longitud de cada cuerda según se aproximan a los agudos es

lizar máis probas ata encontra-lo grosor axeitado da madeira para este instrumento, que mesmo con este defecto resulta moi prometedor. (fotos 14, 15 e 16)

Psalterios verticais

Instrumentos deste tipo foron estudados amplamente con anterioridade, principalmente diversas representacións dos séculos XIII e XIV, abundantes na Península Ibérica.

Varios modelos posteriores ó s. XII presentan a característica de ter cordas nos dous lados do instrumento, correndo sobre dúas táboas harmónicas, co resultado de ser unha especie de combinación de dous instrumentos nun só.

No caso dos psalterios do Pórtico a presenza de cordas na “cara oculta” do instrumento era en principio unha hipótese difícil de concretar:

- soamente temos unha visión moi limitada desta cara, que a simple vista parece completamente lisa.
- o bordo da caixa harmónica pola parte máis longa non é simétrico na parte correspondente ó caravillón. Este caravillón presenta unha ponte claramente definida no lado visible, mentres no lado oculto presenta unha estrutura diferente, que en nada recorda a unha ponte.

Dado que as representacións do Pórtico caracterízanse, en xeral, por unha extrema precisión en tódolos detalles, mesmo naqueles difíciles de ver ou semiocultos, a miña primeira intención foi desbotar, en principio, a presenza de cordas na cara oculta, ó non ter ningunha indicación visible da súa presenza.

A análise no taboleiro de debuxo obrigoume a formular outra vez esta hipótese, principalmente debido á disposición das cordas. Este instrumento presenta doce cordas, que ocupan todo o espazo de graves a agudos. Nun principio, poderíase supoñer que estas doce cordas corresponden a unha escala diatónica dunha oitava e media, pero debido á grande separación entre cordas a relación de lonxitudes imposibilita a formación da dita escala: A redución na lonxitude de cada corda segun-



If we begin by stringing the treble strings so that they give a good sound, the bass notes need thinner and thinner strings which is not only contradictory, but also inefficient if they are to work well. If we string the bass notes first and get an acceptable sound, then the treble strings are made thicker to get the correct tone and will work badly again.

The easiest solution would be to forget about the source and bring in more strings putting one more in the space between the existing ones, thus making an instrument with a range of three complete octaves. In this way the correct lengths are achieved and the instrument can be strung without problems. I do not personally consider this a good solution as it differs considerably from the information gleaned from the source.

However, keeping the twelve strings which we see and adding twelve more from the hidden face, and organising the tuning so that the notes on the scale alternate between the strings in one face or another, we obtain a perfectly tuneable instrument. This would conserve the layout of strings which we find in the Portico and justify the vertical position of the psaltery which is necessary if we are to play the strings on both sides of the instrument. It is useless if there are only strings on one side.

We tried out a very simple structure which combined wood with a skin patch in an attempt to find a new approach for this instrument.

We stretched a sheepskin on a triangular wooden structure. On the pegbox sides and at the bottom where the strings go under, we installed a wooden structure to tighten the strings. This structure stayed in place once the strings were positioned and tightened, without the different parts needing to be glued..

The sound is interesting, but it is necessary to keep on experimenting with different materials and thicknesses to get the best results from the strings. (photos 17 & 18)

excesiva, de tal modo que es prácticamente imposible encordar el instrumento. Si comenzamos colocando las cuerdas agudas de modo que tengan una respuesta acústica satisfactoria, las cuerdas graves exigen unos grosores cada vez mas finos, lo cual no solo resulta contradictorio, sino ineficaz para un buen funcionamiento. Si encordamos en primer lugar los graves, y conseguimos un sonido aceptable, las cuerdas agudas se engrosan cada vez mas para conseguir el tono correcto, y de nuevo funcionan mal.

La solución mas fácil seria prescindir del documento, e introducir mas cuerdas, acomodando una mas en el espacio que dejan las ya existentes creando un instrumento con una tescitura de tres octavas completas. De este modo se reajustan las longitudes correspondientes, y el instrumento se podría encordar sin problemas. Personalmente encontré esta solución poco interesante, puesto que supondría una desviación demasiado importante de la información que nos proporciona el documento.

Sin embargo, conservando las doce cuerdas que vemos, y añadiendo doce mas en la cara oculta, y organizando la afinación de tal modo que las notas de la escala se alternen entre las cuerdas de una y otra cara, obtenemos un instrumento perfectamente afinable, que conservaría todas las características de disposición de cuerdas que vemos en el Pórtico, y justificaría la colocación vertical del psalterio, necesaria si hay que tocar cuerdas en los dos lados del instrumento, e inútil si solo hay cuerdas en un lado.

Buscando un nuevo enfoque para este instrumento, se ensayó una estructura muy simple, combinando madera con parche de piel.

Sobre un bastidor triangular de madera se tendió una piel de cordero. En los lados correspondientes al clavijero, y al extremo inferior donde desaparecen las cuerdas se implantaron estructuras de madera para mantener las cuerdas en tensión. Esta estructura, una vez colocadas y tensadas las cuerdas, se mantenía por si sola, sin necesidad de encolar las diferentes partes.

El resultado acústico es interesante, pero es necesario seguir experimentando, a lo largo del tiempo, diferentes materiales y grosores para las cuerdas hasta conseguir el resultado óptimo. (fotos 17 y 18)



do se aproximan ós agudos é excesiva, de tal xeito que é practicamente imposible encorda-lo instrumento. Se comezamos colocando as cordas agudas de xeito que teñan unha resposta acústica satisfactoria, as cordas graves esixen uns grosos cada vez máis finos, o que non só resulta contradictorio, senón ineficaz para un bo funcionamento. Se encordamos en primeiro lugar os graves, e conseguimos un son aceptable, as cordas agudas engrosanse cada vez máis para conseguilo ton correcto, e de novo funcionan mal.

A solución máis fácil sería prescindir do documento, e introducir máis cordas, acomodando unha máis no espacio que deixan as que xa existen creando un instrumento cunha tescitura de tres oitavas completas. Deste xeito readáptanse as lonxitudes correspondentes, e o instrumento poderíase encordar sen problemas. Persoalmente encontrei esta solución pouco interesante, posto que suporía unha desviación demasiado importante da información que nos proporciona o documento.

Sen embargo, conservando as doce cordas que vemos, e engadindo doce máis na cara oculta, e organizando a afinación de tal xeito que as notas da escala se alternen entre as cordas dunha cara e da outra, obtemos un instrumento perfectamente afinable, que conservaría tódalas características de disposición de cordas que vemos no Pórtico, e xustificaría a colocación vertical do salterio, necesaria se hai que tocar cordas nos dous lados do instrumento, e inútil se só hai cordas nun lado.

Buscando un novo enfoque para este instrumento, ensaiouse unha estrutura moi simple, combinando madeira con parche de pel.

Sobre un bastidor triangular de madeira tendeu-se unha pel de cordeiro. Nos lados correspondentes ó caravillón, e ó extremo inferior onde desaparecen as cordas foron implantadas estruturas de madeira para manter as cordas en tensión. Esta estrutura, unha vez colocadas e tensadas as cordas, mantíñase por si mesma sen necesidade de encola-las diferentes partes.

O resultado acústico é interesante, pero é necesario seguir experimentando, ó longo do tempo, diferentes materiais e grosos para as cordas ata conseguilo resultado óptimo. (fotos 17 e 18)



Foto 17.



Foto 18.

Citharas

I use this name to differentiate them from the vertical psalteries discussed above.

Although the general shape of the instrument is recognizable and can be reproduced, for me this instrument is an example of an uncopiable source.

There are many medieval representations of this kind of instrument and present day ethnological parallels show us how it works and how it can be played.

In the case of the Portico this instrument has a serious defect in that the strings, in one of the two instruments present are arranged in such a way that it is impossible to tune it properly. This is because it has an unproportioned length. It is obvious that the sculptor, for some reason, considered it better to place the strings on the near sides.

Given that the general shape, a trapezium which is the result of truncating the sharpest angle of a triangle similar to a triangular psaltery, is in proportion and well-distributed, we are able to change the position of the strings, distributing them as in the triangular psalteries. This would enable us to tune the instrument, but such a modification would considerably change the information we get from the source.

To get rid of any doubt we made a test instrument. The result was what we expected: we did not get the right strings which would enable us to put it together. (photos 19 & 20)

The Gelmírez Instruments

Bowed instruments

In the corbels of the Chapterhouse of the Gelmírez Palace we find a set of instruments and musicians spread out all over the room. The corbels not only show musical instruments and players, but also diffe-

Cítaras

Utilizo este nombre para diferenciar este instrumento de los psalterios verticales, comentados anteriormente.

Si bien la forma general del instrumento es perfectamente reconocible y reproducible, este instrumento es para mí el ejemplo de un documento no reproducible.

Hay muchas representaciones medievales de instrumentos de este tipo, y paralelos etnológicos actuales que nos muestran su funcionamiento y técnicas de interpretación.

En el caso del Pórtico este instrumento tiene el grave defecto de que las cuerdas, en el único de los dos instrumentos que las presenta, están dispuestas de modo que no es posible conseguir una afinación adecuada por no tener una longitud proporcionada. Es evidente que el escultor, por los motivos que sean, consideró mas oportuno disponer las cuerdas entre los lados mas cercanos.

Dado que la forma general, un trapecio que resulta de truncar el ángulo mas agudo de un triángulo similar al de un psalterio triangular, es correcta en sus proporciones, existía la posibilidad de cambiar la posición de las cuerdas, acomodándolas al modo de los psalterios triangulares. Esto permitiría afinar el instrumento, pero una modificación de tal tipo cambia extraordinariamente la información que proporciona el documento.

Para eliminar cualquier duda, realizamos un instrumento de prueba. El resultado fue el esperado: no conseguimos cuerdas adecuadas que permitieran montarlo. (fotos 19 y 20)

Los Instrumentos de Gelmírez

Instrumentos de arco

En las ménsulas de la Sala Capitular del Palacio de Gelmírez encontramos un conjunto de instrumentos e instrumentistas repartido por toda la sala. Las ménsulas no solo presentan instrumentos musicales e intérpretes, sino diferentes escenas: algunas de ellas



Cítaras

Utilizo este nome para diferenciar este instrumento dos psalterios verticais, comentados anteriormente.

Se ben a forma xeral do instrumento é perfectamente recoñecible e reproducibile, este instrumento é para min o exemplo dun documento non reproducibile.

Hai moitas representacións medievais de instrumentos deste tipo, e paralelos etnolóxicos actuais que nos mostran o seu funcionamento e técnicas de interpretación.

No caso do Pórtico este instrumento ten o grave defecto de que as cordas, no único dos dous instrumentos que as presenta, están dispostas de xeito que non é posible conseguir unha afinación axeitada por non ter unha lonxitude proporcionada. É evidente que o escultor, polos motivos que sexan, considerou máis oportuno dispoñer-las cordas entre os lados máis próximos.

Dado que a forma xeral, un trapecio que resulta de trunca-lo ángulo máis agudo dun triángulo similar ó dun psalterio triangular, é correcta nas súas proporcións, existía a posibilidade de cambia-la posición das cordas, acomodándoas ó xeito dos psalterios triangulares. Isto permitiría afina-lo instrumento, pero unha modificación de tal tipo cambia extraordinariamente a información que proporciona o documento.

Para eliminar calquera dúbida, realizamos un instrumento de proba. O resultado foi o esperado: non conseguimos cordas axeitadas que permitiran montalo. (fotos 19 e 20)



Foto 19.



Foto 20.

Os instrumentos de Xelmírez

Instrumentos de arco

Nas ménsulas da Sala Capitular do Pazo de Xelmírez encontramos un conxunto de instrumentos e instrumentistas repartido por toda a sala. As ménsulas non só presentan instrumentos musicais e intérpretes, senón diferentes escenas: algunhas delas presentan

rent scenes, some show scenes from a banquet with royal guests, tables, servants carrying the food, whilst others show scenes of people fighting animals. The set can be understood as a collection of different scenes independent of each other, but it is inevitable that one's imagination wishes to see an elegant banquet with music, games and entertainment.

Unlike the Portico, where we find only two kinds of bowed instrument, in the Gelmírez Palace, we find a wide range.

It is surprising to find so many new forms and so many different concepts.

Here we see different sized instruments played on the legs, very gothic shapes, instruments from the Portico itself and the most interesting intermediate instruments, developed from the Portico instruments but dealt with in a different way.

Viols 1 and 2

Not only because of the similarities between the two viols but also because of their physical proximity as they are on the same corbel, they give the impression that they are both the same instruments. It was inevitable that we study them together in order to establish parallels and differences.

The sound box, very similar in both instruments, is characterised by having a narrow middle part which forms a belt which divides it into two clearly differentiated parts, the upper foil, with "corners", and lower foil, with more rounded lines in one, and rounded corners in the other.

The shape of the sides undoubtedly signifies a system of one piece construction similar to the citolas. The ribs are not equally deep all the way along, but are quite narrow in the area opposite the neck, reaching their maximum depth in the upper foil corners, and narrowing near the neck. This forms a unit with the rings and bottom. As there is no adequate bottom we extrapolated from the shape of the sides using the citolas as a reference.

presentan escenas de un banquete, con comensales coronados, mesas, criados que portan las viandas, otras presentan escenas de lucha con animales. El conjunto puede entenderse como una colección de diferentes escenas independientes entre sí, pero inevitablemente la imaginación quiere ver un elegante banquete, con música, juegos y diversiones.

A diferencia del Pórtico, donde encontramos representados dos tipos de instrumentos de arco, en el Palacio de Gelmírez encontramos un amplio muestrario.

Sorprende encontrarse en un edificio solo ligeramente posterior al Pórtico (el espacio de una generación) tantas formas nuevas, y tantos conceptos diferentes.

Vemos aquí instrumentos de diferentes tamaños, tocados sobre las piernas, instrumentos con formas plenamente góticas, instrumentos propios del Pórtico y lo mas interesante instrumentos intermedios, desarrollo de instrumentos del Pórtico, pero tratados con un nuevo enfoque.

Violas 1 y 2

Tanto por el parecido de estas dos violas entre si, como por su proximidad física, dado que se encuentran en la misma ménsula, dan la impresión de ser el mismo instrumento, repetido. Fue inevitable estudiarlas conjuntamente con el fin de establecer paralelismos y diferencias.

La caja armónica, muy parecida en ambos instrumentos, tiene la característica fundamental de presentar una zona central mas estrecha, formando una cintura que la divide en dos zonas bien diferenciadas, lóbulo superior, con "esquinas", y lóbulo inferior, de líneas mas redondeadas, en una de ellas, y una suerte de esquinas suavizadas en la otra.

La forma de los laterales implican sin lugar a dudas un sistema de construcción completamente monóxilo, de un tipo semejante a las citolas. Los laterales no tiene una profundidad igual en toda su longitud, sino que son bastante estrechos en la zona opuesta al mástil, alcanzando su máxima profundidad en la zona de las esquinas del lóbulo superior, para volver a estrecharse hacia el mástil. Este forma un todo con los aros y fondo. Debido a la falta de un fondo adecuado, se realizo una extrapolación de la forma de los laterales, tomando como referencia las citolas mismas.



escenas dun banquete, con comensais coroados, mesas, criados que portan as viandas, outras presentan escenas de loita con animais. O conxunto pode entenderse como unha colección de diferentes escenas independentes entre si, pero inevitablemente a imaxinación quere ver un elegante banquete, con música, xogos e diversións.

A diferenza do Pórtico, onde encontramos representados dous tipos de instrumentos de arco, no Pazo de Xelmírez encontramos un amplo mostrario.

Sorprende encontrarse nun edificio só lixeiramente posterior ó Pórtico (o espazo dunha xeración) tantas formas novas, e tantos conceptos diferentes.

Vemos aquí instrumentos de diferentes tamaños, tocados sobre as pernas, instrumentos con formas plenamente góticas, instrumentos propios do Pórtico e o máis interesante instrumentos intermedios, desenvolvemento de instrumentos do Pórtico, pero tratados cun novo enfoque.



Foto 21.

Violas 1 e 2

Tanto polo parecido destas dúas violas entre si, como pola súa proximidade física, dado que se encontran na mesma ménsula, dan a impresión de se-lo mesmo instrumento, repetido. Foi inevitable estudialas conxuntamente co fin de establecer paralelismos e diferencias.

A caixa harmónica, moi parecida en ámbolos dous instrumentos, ten a característica fundamental de presentar unha zona central máis estreita, formando unha cintura que a divide en dúas zonas ben diferenciadas, lóbulo superior, con “esquinas”, e lóbulo inferior, de liñas máis redondeadas, nunha delas, e unha sorte de esquinas suavizadas noutra.

A forma dos laterais implican sen lugar a dúbidas un sistema de construción completamente monóxilo, dun tipo semellante ás citolas. Os laterais non teñen unha profundidade igual en toda a súa lonxitude, senón que son bastante estreitos na zona oposta ó mastro, alcanzando a súa máxima profundidade na zona das esquinas do lóbulo superior, para volver estreitarse cara ó mastro. Este forma un todo cos aros e fondo. Debido á falta dun fondo axeitado, realizouse unha extrapolación da forma dos laterais, tomando como referencia ás citolas.

The pegbox is lightly sketched in the sculptures with a roughly circular front part. We respected this simple form as far as possible in its construction, making it functional.

Two boxes were made in different kinds of wood. One was completely made of limewood, including the sound board, and the other in cherry, for the body, and Lebanese cedar for the sound board.

After carefully carving the outer form, we carved the inside of the box and part of the pegbox. We left a more resistant part along the centre line, as in the case of the Portico viols. The sound boards were glued with gum arabic in order to try out different thicknesses of wood and their different sounds.

Four small holes were made in the front of the pegbox to hold the strings and pass them along, in such a way that the top of the neck took on the functions of nut and fingerboard. This top part of the neck stems from the continuation of the curve made by the sound board.

These instruments have a broad sound box with a wide front in relation to its length. The sound holes are wide and so is the distance which separates them. Due to the curved sound board and bottom, as well as the depth of the rings, the inside volume is quite considerable in relation to the Portico instruments. The resulting sound is quite promising thanks to the quick response, soundwise of these prototypes. (photos 21 & 22)

Viol 3

This instrument is especially interesting for several reasons:

It is a large instrument, much larger than those studied up to now.

The form of the box, the only part still conserved, seems like a cross between the oval-shaped viols and those we have looked at previously. The approximately oval form, more pointed at the bottom is combined with ribs of irregular height, like viols 1 & 2 or the citolas.

El clavijero está minimamente esbozado en las esculturas, teniendo un frente mas o menos circular. Para su construcción se respeto en lo posible esta sencilla forma, haciéndola funcional.

Se realizaron dos cajas, en diferentes tipos de madera. Una de ellas se realizó en madera de tilo, en su totalidad, incluida la tabla armónica, y la otra en madera de cerezo, para el cuerpo, y cedro del Líbano para la tabla armónica.

Tras tallar con detalle la forma externa se excavo el interior de la caja y la parte posterior del clavijero. Se dejó, como en el caso de las violas del Pórtico, una zona mas resistente a lo largo del la linea central longitudinal. Las tablas armónicas fueron encoladas asimismo mediante goma arábica con el fin de hacerlas fácilmente removibles, para poder experimentar los espesores de la madera, y su respuesta acústica.

Para acomodar las cuerdas, y pasarlas al lado posterior del clavijero se realizaron cuatro pequeños agujeros en la parte frontal del mismo, de modo que la parte superior del mástil ejerciese las funciones de cejilla y diapason. Esta parte superior del mástil resulta de la continuación de la curva que describe la bombatura de la tabla armónica.

Los instrumentos resultantes poseen una caja armónica amplia, con un frente bastante ancho, en relación a su longitud. Los agujeros sonoros son amplios, así como la zona que los separa. Debido a la bombatura de la tabla armónica y fondo, así como a la profundidad de los aros, el volumen interno es muy grande en relación a los instrumentos del Pórtico. El resultado acústico es muy prometedor, gracias a la rápida respuesta sonora de estos prototipos. (fotos 21 y 22)

Viola 3

Este instrumento es especialmente interesante por varios motivos:

Es un instrumento de gran tamaño, mucho mayor que los estudiados hasta el momento

La forma de su caja, que es lo único que se conserva, parece un cruce entre las violas "ovales" y las que hemos estudiado anteriormente: La forma aproximadamente ovalada, mas apuntada en la parte inferior, se combina con laterales de altura no regular, al modo de las violas 1 y 2 o las citolas.



O caravillón está minimamente esbozado nas esculturas, tendo unha fronte máis ou menos circular. Para a súa construción foi respectada esta sinxela forma, facéndoa funcional.

Realizáronse dúas caixas, en diferentes tipos de madeira. Unha delas realizouse en madeira de tileiro, na súa totalidade, incluída a táboa harmónica, e a outra en madeira de cerdeira, para o corpo, e cedro de Líbano para a táboa harmónica.

Tras tallar con detalle a forma externa escavouse o interior da caixa e a parte posterior do caravillón. Deixouse, como no caso das violas do Pórtico, unha zona máis resistente ó longo da liña central lonxitudinal. As táboas harmónicas foron encoladas así mesmo mediante goma arábica co fin de facelas facilmente removibles, para poder experimenta-los grosos da madeira, e a súa resposta acústica.

Para acomoda-las cordas, e pasalas ó lado posterior do caravillón realizáronse catro pequenos buracos na parte frontal deste, de xeito que a parte superior do mastro exercese as funcións de presilla e diapasón. Esta parte superior do mastro resulta da continuación da curva que describe a bombatura da táboa harmónica.

Os instrumentos resultantes posúen unha caixa harmónica ampla, cunha fronte bastante ancha, en relación a súa lonxitude. Os buracos sonoros son amplos, así como a zona que os separa. Debido á bombatura da táboa harmónica e fondo, así como á profundidade dos aros, o volume interno é moi grande en relación ós instrumentos do Pórtico. O resultado acústico é moi prometedor, gracias á rápida reposta sonora destes prototipos. (fotos 21 e 22)

Viola 3

Este instrumento é especialmente interesante por varios motivos:

É un instrumento de gran tamaño, moito maior que os estudados ata o momento.

A forma da súa caixa, que é o único que se conserva, parece un cruce entre as violas ovais e as que estudiamos anteriormente: A forma aproximadamente ovalada, máis apuntada na parte inferior, combínase con laterais de altura non regular, a xeito das violas 1 e 2 ou as citolas.



Foto 22.

The bridge is to be found in the bottom third of the instrument, far from the sound holes, in the sharp part of the sound board.

It has three strings which seem very thick.

In spite of not having any information about the all important neck piece, the construction of this instrument can be fully justified by the magnificent box, which is very well balanced and proportioned. It is, moreover, the only instrument with a lower register than those previously described, apart from the organistrum.

Once the proportions of the instrument have been established and the plan of the box drawn up, it was necessary to provide an adequate, functional neck. This is an absolutely hypothetical neck and its purpose was to determine the acoustics of a box of this type. We do not of course know if the purpose of the neck is to act as fingerboard to serve as a support for the fingers when they put vertical pressure on the strings or if it were to hold the strings for them to be plucked laterally like a "rabab" or perhaps like a "sarangi". These techniques would mean that the neck had another purpose, but its influence on the production of sound does not alter in any way the overall acoustics.

A neck was designed in a similar way to the other bowed Gelmírez instruments, due to the fact that all of them have the same box-neck length proportions. A simple circular pegbox was adapted, borrowed from viols 1 and 2. This neck is one piece with sides and bottom as the sculpture itself suggests. It does not have a separate fingerboard as there is no trace of it in the sculpture.

The form of the box obliges us to go back to one piece construction. The box was made in cypress wood. The ribs are typically hollowed out forms, irregular in shape, similar to viols 1 and 2 with their maximum height in the top third, approximately at the height of the sound holes, narrowing until they almost disappear from view at the end of the neck.

El puente se sitúa en el tercio inferior del instrumento, muy alejado de los agujeros sonoros, en la parte apuntada de la tabla armónica.

Posee tres cuerdas, que aparentemente son muy gruesas.

A pesar de no tener ninguna referencia de un elemento tan importante como el mástil, la construcción de este instrumento se veía plenamente justificada por la magnífica caja, perfectamente equilibrada y proporcionada. Se trata, además, del único instrumento con un registro más bajo que los anteriormente descritos, aparte del organistrum.

Una vez establecidas las proporciones del instrumento y realizado el plano de la caja, se hacía necesario dotarla de un mástil que pudiese resultar adecuado y funcional. Este mástil aunque es absolutamente hipotético, y su función era determinar la capacidad sonora de una caja de este tipo. Por supuesto, no podemos saber si la función del mástil es actuar de diapasón, para servir de apoyo a los dedos al presionar verticalmente las cuerdas, o si tenía una función de sostén de las cuerdas, para que estas fuesen pulsadas lateralmente, al modo del "rabab" o bien al modo de un "sarangi". Estas técnicas implicarían otra concepción del mástil, pero su influencia en la producción sonora no es en modo alguno determinante de la acústica global.

Se diseñó un mástil con una proporción similar a los demás instrumentos de arco de Gelmírez, debido a que todos ellos guardan una misma relación longitud caja-mástil. Se adaptó un sencillo clavijero circular, tomado en préstamo de las violas 1 y 2. Este mástil forma una única pieza con laterales y fondo como sugiere la propia escultura. No posee diapasón separado, pues no hay trazas de él en la escultura.

La forma de la caja nos remite de nuevo a la construcción monóxila. La caja fue construida en madera de ciprés. Los laterales presentan la típica excavación en forma de media caña, y no son regulares: de forma parecida a las violas 1 y 2 presentan su máxima altura en el tercio superior, aproximadamente a la altura de los agujeros sonoros, estrechándose hasta casi desaparecer en la parte más alejada del mástil.

A ponte sitúase no tercio inferior do instrumento, moi distanciada dos buracos sonoros, na parte apuntada da táboa harmónica.

Posúe tres cordas, que aparentemente son moi grosas.

A pesar de non ter ningunha referencia dun elemento tan importante como o mastro, a construción deste instrumento víase plenamente xustificada pola magnífica caixa, perfectamente equilibrada e proporcionada. Trátase ademais, do único instrumento cun rexistro máis baixo que os anteriormente descritos, á parte do organistrum.

Unha vez establecidas as proporcións do instrumento e realizado o plano da caixa, facíase necesario dotala dun mastro que puidese resultar axeitado e funcional. Este mastro aínda que é absolutamente hipotético, e a súa función era determina-la capacidade sonora duna caixa deste tipo. Por suposto, non podemos saber se a función do mastro é actuar de diapasón, para servir de apoio ós dedos ó presionar verticalmente as cordas, ou se tiña unha función de sostemento das cordas, para que estas fosen pulsadas lateralmente, ó xeito do “rabab” ou ben ó xeito dun “sarangi”. Estas técnicas implicarían outra concepción do mastro, pero a súa influencia na produción sonora non é de ningún xeito determinante da acústica global.

Foi deseñado un mastro cunha proporción similar ós demais instrumentos de arco de Xelmírez, debido a que todos eles gardan unha mesma relación lonxitude caixa-mastro. Adaptouse un sinxelo caravillón circular, tomado en préstamo das violas 1 e 2. Este mastro forma unha única peza con laterais e fondo como suxire a propia escultura. Non posúe diapasón separado, pois non hai trazas del na escultura.

A forma da caixa remítenos de novo á construción monóxila. A caixa foi construída en madeira de ciprés. Os laterais presentan a típica escavación en forma de media cana, e non son regulares: de forma parecida ás violas 1 e 2 presentan a súa máxima altura no tercio superior, aproximadamente á altura dos buracos sonoros, estreitándose ata case desaparecer na parte máis afastada do mastro.

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



The sound board does not seem to be hollowed out, but flat. It is thus similar to the eight shaped viols of the Portico which are not curved either. The purpose of this curve is to counteract the pressure of the strings and avoid bending of the sound board, allowing enough resistance to enable the board to respond to the vibrations of the strings, especially in instruments without any type of internal structure such as a sound leg or bar. In this case, the positioning of the bridge in the narrowest part of the board seems to belong to the same principle.

The strings far from running parallel or diverging from the nut to the bridge, converge towards it. (photo 23)

Viol 4

At first sight this instrument seems to be in its component parts and structure an oval-shaped viol. It has new, interesting elements. The bass string is clearly represented running along the side of the pegbox in which it disappears. The hollowed out ribs have a decorative line which stands out in the middle. Another prominent line runs along the bottom, being of both a decorative and probably structural reinforcement character or even having an acoustic value.

The analysis of its shape and proportions revealed that it was inadvisable to reproduce this instrument as it would be an ill-proportioned monstrosity. This instrument would seem to be a representative interpretation, probably made from memory, extremely asymmetric at the perimeter of the box and with a complete lack of internal proportions of the kind we had already discovered.

This is typical of instruments useful for reference. The construction details are useful in order to understand the oval-shaped viol in general, but are no good if we wish to make an individual instrument, or at least reconstruct one.

La tabla armónica no presenta trazas de ser excavada, sino plana. En esto se asemeja a las "violas en ocho" del Pórtico, que tampoco presentan bombatura. La función de esta bombatura es contrarrestar la presión de las cuerdas y evitar el hundimiento de la tabla armónica, procurando la resistencia suficiente para permitir la respuesta de la tabla a la vibración de la cuerda, especialmente en instrumentos sin ningún tipo de estructura interna, como alma o barra armónica. En este caso, el emplazamiento del puente en la zona más estrecha de la tabla armónica parece corresponder a un principio parecido.

Las cuerdas, lejos de correr paralelas, o divergentes desde la cejilla hacia el puente, convergen sobre el mismo. (foto 23)

Viola 4

A simple vista este instrumento es en todos sus elementos y estructura una viola oval. Presenta elementos interesantes y nuevos. El bordón está claramente representado, deslizándose por el lateral del clavijero en el cual desaparece. Los laterales, excavados en media caña, presentan una línea resaltada en su zona media, claramente de tipo ornamental. Otra línea resaltada del mismo tipo aparece a lo largo de la tapa posterior, esta última con carácter tanto ornamental como probablemente estructural a modo de refuerzo, o incluso con un valor acústico.

El análisis de su forma y proporciones determino, sin embargo, un instrumento inadecuado para su reproducción, por la desproporción y monstruosidad. Aparentemente este instrumento resulta ser una interpretación figurativa, realizada probablemente de memoria, con un fuerte grado de asimetría en el perímetro de su caja, y una falta total de proporciones internas del tipo que hasta este momento habíamos encontrado.

Este es un caso típico de instrumento de referencia. Los detalles constructivos que particularmente presenta son muy útiles para la comprensión general de las violas ovales, pero como instrumento individual no resulta un documento fiable, al menos para su reconstrucción.



A táboa harmónica non presenta trazas de ser escavada, senón plana. Nisto aseméllase ás “violas en oito” do Pórtico, que tampouco presentan bombatura. A función desta bombatura é contrarresta-la presión das cordas e evita-lo afundimento da táboa harmónica, procurando a resistencia suficiente para permiti-la resposta da táboa á vibración da corda, especialmente en instrumentos sen ningún tipo de estrutura interna, como alma ou barra harmónica. Neste caso, o emprazamento da ponte na zona máis estreita da táboa harmónica parece corresponder a un principio parecido.

As cordas, lonxe de correr paralelas, ou diverxentes desde a presilla cara á ponte, converxen sobre esta. (foto 23)

Viola 4

A simple vista este instrumento é en tódolos seus elementos e estrutura unha viola oval. Presenta elementos interesantes e novos. O bordón está claramente representado, esvarando polo lateral do caravillón no que desaparece. Os laterais, escavados en media cana, presentan unha liña resaltada na súa zona media, claramente de tipo ornamental. Outra liña resaltada deste tipo aparece ó longo da tapa superior, esta última con carácter tanto ornamental como probablemente estrutural a xeito de reforzo, ou mesmo cun valor acústico.

A análise da súa forma e proporcións determinou, sen embargo, un instrumento inadecuado para a súa reprodución, pola desproporción e monstruosidade. Aparentemente este instrumento resulta ser unha interpretación figurativa, realizada probablemente de memoria, cun forte grao de asimetría no perímetro da súa caixa, e unha falta total de proporcións internas do tipo que ata este momento atopamos.

Este é un caso típico de instrumento de referencia. Os detalles constructivos que particularmente presenta son moi útiles para a comprensión xeral das violas ovais, pero como instrumento individual non resulta un documento fiable, polo menos para a súa reconstrución.



Foto 23.

Viol 5

At first I believed this sculpture to be a reproduction or copy of elder number 2 in the Portico. I should confess that I began to carry out the analysis in a routine kind of way without too much enthusiasm, expecting to find an instrument similar to the oval viols of the Portico.

As the drawings progressed I began to notice appreciable differences. The contours of the instrument, the shape of the box and the proportion of the neck were as expected of an oval-shaped viol, except for the shape of the pegbox, which is neither oval nor hexagonal but an irregular and quite diffuse polygone, quite spread out.

Differences appeared when we came to position the sound holes and bridge. The sound holes are quite high up near the neck and not in the middle. They are narrow, quite long and D shaped. The bridge is far from the neck. The cast of the strings is considerably longer than in the oval-shaped viols. The five strings, the same as the pegs, run approximately parallel, without it being possible to tell which is the side bass string.

This kind of set-up brings the primitive “violas de gamba” of the Renaissance to mind, especially due to the positioning of the bridge under the sound holes. The length of the cast suggests it is played on one’s knees, but it could be played on the shoulder.

Once finished and tuned according to John Wright’s recommendations about tuning a Welsh Crwth, it turned out to be one of the best sounding instruments, easily playable and versatile in playing different kinds of music.

Viol 6

Two versions were made of the same instrument. The rings and the bottom are conceptually unproblematic, but not the sound board and the neck.

The sound board could be made of skins, because of the characteristic lack of sound holes, like the Portico lutes. This is however less probable due to its curved shape which is down to the bending of a wooden board.

Viola 5

En un principio interpreté esta escultura como una reproducción o copia del anciano nº 2 del Pórtico. Debo confesar que comencé a realizar un análisis de proporciones de un modo bastante rutinario, sin mucho entusiasmo, esperando encontrar un instrumento similar a las violas ovales del Pórtico.

Conforme avanzaba en el plano del instrumento iban surgiendo diferencias apreciables. El contorno del instrumento, la forma de su caja y proporción del mástil correspondían bastante bien a lo que esperaba de una viola oval, excepto por la forma del clavijero, que no tiene forma oval o hexagonal, sino que forma un polígono irregular, bastante difuso.

Las diferencias aparecieron al situar los agujeros sonoros y puente. Los agujeros sonoros se encuentran muy elevados hacia el mástil, y no en la parte media. Son estrechos y bastante alargados, con forma de letra D. El puente se encuentra muy alejado del mástil. El tiro de las cuerdas es considerablemente mas largo que en las violas ovales. Las cuerdas, cinco, como corresponde al número de clavijas, corren aproximadamente paralelas, sin que sea posible apreciar alguna que se comporte como bordón lateral.

Este tipo de montaje recuerda las primitivas violas de gamba renacentistas, especialmente por la colocación del puente por debajo de los agujeros sonoros. La longitud del tiro sugiere asimismo la colocación sobre las rodillas para tocarlo, aunque no imposibilita tocarlo sobre el hombro.

Una vez terminado, y afinado según las recomendaciones de John Wright basada en la afinación de un Crwth galés, ha resultado ser uno de los instrumentos con mejor resultado acústico, cómodo de tocar y muy versátil para la interpretación de distintos géneros.

Viola 6

Se realizaron dos versiones de este mismo instrumento. Los aros y el fondo no presentan excesivas dificultades de concepto. No así la tabla armónica y el mástil.

La tabla armónica, por la característica falta de agujeros sonoros, plantea la posibilidad de hacerla de piel, al modo de los laúdes del Pórtico. Sin embargo, esta posibilidad resulta menos probable por la curva que

Viola 5

Nun principio interpretei esta escultura como unha reprodución ou copia do ancián nº 2 do Pórtico. Debo confesar que comecei a realizar unha análise de proporcións dun xeito bastante monótono, sen moito entusiasmo, esperando atopar un instrumento similar ás violas ovais do Pórtico.

Conforme avanzaba no plano do instrumento ían xurdindo diferencias apreciables. O contorno do instrumento, a forma da súa caixa e proporción do mastro correspondían bastante ben ó que esperaba dunha viola oval, excepto pola forma do caravillón, que non ten forma oval ou hexagonal, senón que forma un polígono irregular, bastante difuso.

As diferencias apareceron ó sitúa-los buracos sonoros e a ponte. Os buracos sonoros atópanse moi elevados cara ó mastro, e non na parte media. Son estreitos e bastante alongados, con forma de letra D. A ponte atópase moi distanciada do mastro. O tiro das cordas é considerablemente máis longo que nas violas ovais. As cordas, cinco, como corresponde ó número de caravillas, corren aproximadamente paralelas, sen que sexa posible apreciar algunha que se comporte como bordón lateral.

Este tipo de montaxe recorda as primitivas violas de gamba renacentistas, especialmente pola colocación da ponte por debaixo dos buracos sonoros. A lonxitude do tiro suxire así mesmo a colocación sobre os xeonllos para tocalo, aínda que non imposibilita tocalo sobre o ombro.

Unha vez terminado, e afinado segundo as recomendacións de John Wright baseada na afinación dun Crwth galés, resultou ser un dos instrumentos con mellor resultado acústico, cómodo de tocar e moi versátil para a interpretación de distintos xéneros.

Viola 6

Realizaronse dúas versións deste mesmo instrumento. Os aros e o fondo non presentan excesivas dificultades de concepto. Non así a táboa harmónica e o mastro.

A táboa harmónica, pola característica falta de buracos sonoros, formula a posibilidade de facela de pel, ó xeito dos laúdes do Pórtico. Sen embargo, esta posibilidade resulta menos probable pola curva que describe,

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA COMPOSTELA MEDIEVAL

Francisco Luengo



It was decided to make it in wood, applying pressure to bend it so that the highest point was at the bridge. The board was made with the grain running against the axis of the instrument in an attempt to reinforce the bridge area., something which is unusual,

The correspondence between ribs and neck was complicated. The point at which they are joined to the neck can be seen in the sculpture, hidden by the musician's arm but from a structural point of view it cannot be seen how this is done and nor could this be seen from the plans. (photo 24)

Conclusion

Gelmírez represents a considerable change in musical thinking compared to the Portico. And, to a certain extent a continuation. It is a good example of how changes in music are slow and how what we often consider to be Renaissance advances, date from earlier times, if only we looked carefully.

As happened in previous works, research using the right sources enables us to get to know instruments which were totally lost to us, but at the same time, this research asks more questions than it answers. I believe that this project gives us instruments which sound good, are easy to play and which have taught us something important about how to build and how to think, that is to confront the world and change it by following through with one's intention. The question to be answered though is: what shall we do with these instruments? Perhaps the next step will be more arduous, since it is directly concerned with the attempt at the music for which these instruments were conceived.

describe, que mas bien parece ser debida a la torsión de una tabla de madera. Se decidió realizarla en madera, forzándola para doblarla, consiguiendo el punto mas alto de la curva en correspondencia con el puente. La tabla se construyo con la veta de la madera corriendo en sentido transversal al eje del instrumento, al contrario de lo habitual, tratando de reforzar la zona del puente.

La correspondencia entre aros y mástil resulto bastante complicada. Se puede ver en la escultura el punto en el que los aros se unen al mástil, muy oculto por el brazo del músico que la sostiene, pero no es posible ver como se realiza esta unión desde el punto de vista estructural. Al realizar los planos, tampoco resultó evidente esta conexión. (foto 24)

Conclusión

Gelmírez significa un cambio sustantivo en el pensamiento musical con respecto al Pórtico. Y en cierto modo es su continuación. Es un buen ejemplo de como los cambios en la música son lentos, y lo que muchas veces entendemos como conquistas renacentistas son anunciados mucho antes, si miramos con atención.

Como ocurrió en trabajos anteriores, la investigación sobre documentos adecuados permite un conocimiento más preciso de instrumentos que estaban totalmente perdidos, pero plantea más incógnitas de las que desvela. Creo que el resultado de este proyecto nos proporciona instrumentos sonoros, cómodos de tocar, y que nos han enseñado algo, tal vez importante, sobre una forma de construir y una forma de pensar, esto es de enfrentarse al mundo y modificarlo siguiendo una intención. Pero plantea con más fuerza la pregunta ¿qué vamos a hacer con ellos? Tal vez el paso siguiente implique mucho más esfuerzo, pues se refiere directamente al intento, a la música para la que fueron concebidos.



que máis ben parece ser debida á torsión dunha táboa de madeira. Decídfuse realizala en madeira, forzandoa para dobrala, conseguindo o punto máis alto da curva en correspondencia coa ponte. A táboa construíuse coa veta da madeira correndo en sentido transversal ó eixe do instrumento, ó contrario do habitual, tratando de reforza-la zona da ponte.

A correspondencia entre aros e mastro resultou bastante complicada. Pódese ver na escultura o punto no que os aros se unen ó mastro, moi oculto polo brazo do músico que a sostén, pero non é posible ver como se realiza esta unión desde o punto de vista estrutural. Ó realiza-los planos, tampouco resultou evidente esta conexión. (foto 24)

Conclusión

Xelmírez significa un cambio substantivo no pensamento musical con respecto ó Pórtico. E en certo xeito é a súa continuación. É un bo exemplo de como os cambios na música son lentos, e o que moitas veces entendemos como conquistas renacentistas son anunciados moito antes, se miramos con atención.

Como ocorreu en traballos anteriores, a investigación sobre documentos axeitados permite un coñecemento máis preciso de instrumentos que estaban totalmente perdidos, pero formula máis incógnitas das que desvela. Creo que o resultado deste proxecto nos proporciona instrumentos sonoros, cómodos de tocar, e que nos ensinaron algo, quizais importante, sobre unha forma de construír e unha forma de pensar, isto é de enfrontarse ó mundo e modificalo seguindo unha intención. Pero formula con máis forza a pregunta ¿que imos facer con eles?. Probablemente o paso seguinte implique moito máis esforzo, pois refírese directamente ó intento, á música para a que foron concibidos.



Foto 24.













ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault

Ensayo sobre un instrumento de música medieval desaparecido
Essai sur un instrument de musique médiéval disparu

Parmi tous les problèmes qui surgirent lors de la reconstitution des instruments du projet Xelmirez ceux posés par la “harpe-psaltérion” furent les plus déroutants car, l’absence de documents nous permettant d’en situer l’usage, superposée à l’apparente contradiction des différents témoignages iconographiques nous plongeait dans une perplexité qu’illustre parfaitement l’incohérence des instruments réalisés.

L’opportunité de cette publication m’étant offerte j’ai tenté, dans l’essai qui suit, de contribuer à combler cette lacune.

La “Rote-Psalterion”

Essai sur un instrument
de musique médiéval disparu

A Saint Jacques de Compostelle, en 1990, Sverre Jensen et Carlos Paniagua chargés de construire chacun une des deux “harpes-psaltérion” du Porche de la Gloire firent des propositions radicalement différentes en partant de deux documents semblables. Pour le premier il s’agissait d’un instrument muni de vingt-quatre cordes de boyau réparties en deux plans de douze cordes sur chacune de ses deux faces triangulaires, pour le second, d’un instrument à cordes métalliques distribuées sur un seul de ses côtés. L’année suivante, à Puivert dans l’Aude (France), Patrice Brient restituait un instrument à dix-huit chœurs métalliques doubles disposés perpendiculairement à l’axe longitudinal habituel et ce, sur une seule face. En 1992, à Ourense furent reconstruits deux autres exemplaires inspirés du Porche du Paradis. Cette fois-ci, ils furent munis respectivement de onze et douze cordes sur chacune de leurs faces.

Toute reconstitution présuppose pour le moins une vision claire de la structure et de la fonction de l’objet à restituer or dans le cas qui nous préoccupe c’est la définition même de l’instrument qui nous manque.

Cependant, deux chercheurs aux préoccupations organologiques certaines, Christopher Page et Pierre Bec ont récemment publié des ouvrages essentiellement basés sur l’étude des textes où la rote est fréquemment

Entre todos los problemas que surgieron en la reconstitución de los instrumentos musicales del “Proyecto Xelmirez”, los planteados por el “arpa-psalterio” fueron los más desconcertantes pues, la ausencia de documentos que nos permitieran fijar su uso, añadida a la aparente contradicción de los diferentes testimonios iconográficos, nos sumergían en una perplejidad que ilustra perfectamente la incoherencia de los instrumentos realizados.

Habiéndome ofrecido la oportunidad de esta publicación he procurado, en el ensayo que sigue, contribuir a rellenar dicha laguna.

La “Rota - psalterio”

Ensayo sobre un instrumento
de música medieval desaparecido

En Santiago de Compostela, en 1990, Sverre Jensen y Carlos Paniagua encargados cada uno de construir una de las dos “arpas-psalterio” del Pórtico de la Gloria, presentaron proposiciones radicalmente diferentes partiendo de dos documentos similares. Para el primero se trataba de un instrumento provisto de veinticuatro cuerdas de tripa repartidas en dos planos de doce cuerdas en cada una de sus dos caras triangulares; para el segundo, de un instrumento con cuerdas metálicas distribuidas en un solo lado. Al año siguiente, en Puivert en Aude (Francia) Patrice Brient restituía un instrumento de dieciocho órdenes de cuerdas metálicas dobles dispuestas perpendicularmente al eje longitudinal habitual, y esto en una sola cara. En 1992, en Ourense fueron reconstituidos otros dos ejemplares inspirados en el Pórtico del Paraíso. En este caso, fueron provistos respectivamente de once y doce cuerdas en cada una de sus caras.

Toda reconstitución presupone por lo menos una visión clara de la estructura y de la función del objeto que va a ser reconstituido; sin embargo, en el caso que nos ocupa, es la definición misma del instrumento lo que nos falta.

Sin embargo, dos investigadores con preocupaciones sobre instrumentos musicales constantes, Christopher Page y Pierre Bec han publicado recientemente trabajos esencialmente basados en el estudio de los textos en el que la rota es frecuentemente

Entre tódolos problemas que xurdiron na reconstitución dos instrumentos, do “Proxecto Xelmírez”, os formulados polo “arpa-psalterio” foron os máis desconcertantes pois, a ausencia de documentos que nos permitisen fixa-lo seu uso, engadida á aparente contradicción dos diferentes testemuños iconográficos nos somerxían nunha perplexidade que ilustra perfectamente a incoherencia dos instrumentos realizados.

Ofrecéndoseme a oportunidade desta publicación procurei, no ensaio que segue contribuír a enche-la dita lagoa.

A “Rota - psalterio”

Ensaio sobre un instrumento
de música medieval desaparecido

En Santiago de Compostela, en 1990, Sverre Jensen e Carlos Paniagua encargados cada un de construír unha das dúas “arpas-psalterio” do Pórtico da Gloria, presentaron proposicións radicalmente diferentes partindo de dous documentos similares. Para o primeiro tratábase dun instrumento provisto de vintecatros cordas de tripa repartidas en dous planos de doce cordas en cada unha das súas caras triangulares; para o segundo, dun instrumento con cordas metálicas distribuídas nun só lado. Ó ano seguinte, en Puivert en Aude (Francia) Patrice Brient restituía un instrumento de dezaioito ordes de cordas metálicas dobres dispostas perpendicularmente ó eixe lonxitudinal habitual e isto, nunha soa cara. En 1992, en Ourense foron reconstituídos outros dous exemplares inspirados no Pórtico do Paraíso. Neste caso, foron provistos respectivamente de once e doce cordas en cada unha das caras.

Toda reconstitución presupón polo menos unha visión clara da estrutura e da función do obxecto que vai ser reconstituído; sen embargo, no caso que nos ocupa é a definición mesma do instrumento o que nos falta.

Sen embargo, dous investigadores con preocupacións sobre instrumentos musicais constantes, Christopher Page e Pierre Bec publicaron recentemente traballos esencialmente baseados no estudo dos textos

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO
DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO
Christian Rault



évoquée⁽¹⁾. Nous utiliserons donc largement les documents littéraires qu'ils ont su exhumer en les mettant en relation avec les témoignages iconographiques que nous avons depuis lors rassemblés pour tenter de mener à bien ce travail⁽²⁾.

Étymologie et appellations

Avec l'appellation même de l'instrument nous partons déjà sur un malentendu. Le terme de "harpe-psaltérion", généralement utilisé dans les publications traitant d'organologie, ne se rencontre dans aucun texte contemporain à son usage, aussi est-ce simplement par commodité que les musicologues ont décidé de l'appeler ainsi, pensant résumer par ce terme sa double parenté organologique.

Objet mythique intimement lié à l'image du Roi David accompagnant le chant des psaumes il était encore, au XV^e.siècle, assimilé au nêbel⁽³⁾ des Hébreux, l'instrument à dix cordes cité dans la Vulgate. Cette filiation lointaine inaugure une succession de confusions car, dans la haute époque médiévale, le mot **psalterium** décrit plus une fonction qu'un type organologique précis.

Cependant, le vocable psaltérion continue à être utilisé d'une façon non contestée pour définir un instrument médiéval à cordes pincées, de longueurs décroissantes, sur caisse de petite taille, le plus souvent triangulaire, parfois quadrangulaire.

Avec l'avènement du XII^e.s. et les développements de la polyphonie, le psaltérion s'est structurellement transformé, tout en gardant son aspect extérieur triangulaire, le passage ainsi effectué vers la "harpe-psal-

evocada⁽¹⁾. Por lo tanto utilizaremos ampliamente los documentos literarios que han sabido recuperar relacionándolos con los testimonios iconográficos que hemos desde entonces, reunido para intentar llevar a bien este trabajo⁽²⁾.

Etimología y denominaciones

Sobre la denominación misma del instrumento partimos ya con un malentendido. El término de "arpa-psalterio", generalmente utilizado en las publicaciones que tratan de instrumentos musicales, no se encuentra en ningún texto contemporáneo sobre el tema, asimismo es simplemente por comodidad por lo que los musicólogos han decidido llamarlo así, pensando resumir en dicho término su doble parentesco instrumental.

Este objeto mítico, íntimamente ligado a la imagen del Rey David, que acompaña el canto de los salmos, aún era en el S. XV asimilado al "nêbel"⁽³⁾ de los Hebreos, es el instrumento con diez cuerdas citado en la Vulgata. Este lejano parentesco inaugura una sucesión de confusiones pues, en la alta edad media, la palabra **psalterium** describe más una función que un tipo instrumental preciso.

Sin embargo, el vocablo psalterio sigue siendo utilizado, de una manera no discutida, para definir un instrumento medieval de cuerdas punteadas, de longitudes decrecientes sobre caja de pequeñas dimensiones, habitualmente triangular, a veces cuadrangular.

Con la llegada del S. XII y el desarrollo de la polifonía, el psalterio transformó su estructura, manteniendo su aspecto exterior triangular; el paso efectuado hacia el "arpa-psalterio" no siempre fue percibido por los observadores no prevenidos. Ciertamente las

1.- On ne saurait omettre de citer les travaux de STEGER (Hugo). **Philologia Musica**.

Sprachzeichen, Bild und Sache im literarischmusikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rotte und fidel, Munich, 1971.

2.- Le collectage des documents iconographiques sculptés représente un travail énorme et je tiens à remercier tout particulièrement mon ami Carlos Paniagua, luthier à Mojácar (Espagne), pour avoir mis à ma disposition ses photographies. L'assemblage de nos deux collections a permis de réunir le corpus iconographique nécessaire pour soutenir cette première approche.

3.- Voir notes 39 et 53.

1.- No podríamos dejar de citar los trabajos de STEGER (Hugo). **Philologia Musica**.

Sprachzeichen, Bild und Sache im literarischmusikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rotte und fidel, Munich, 1971.

2.- La recogida de documentos iconográficos esculpidos representa un trabajo enorme y tengo especial interés en dar las gracias de manera muy particular a mi amigo Carlos Paniagua, luthier en Mojácar (España) por haber puesto a mi disposición sus fotografías. La unión de nuestras dos colecciones ha permitido reunir el corpus iconográfico necesario para mantener esta primera aproximación.

3.- Ver notas 39 y 53.



no que a rota é frecuentemente evocada⁽¹⁾. Polo tanto utilizaremos amplamente os documentos literarios que souberon recuperar relacionándoos cos testemuños iconográficos que reunimos, desde entón, para intentar levar a ben este traballo⁽²⁾.

Etimoloxía e denominacións

Sobre a denominación esta do instrumento partimos xa cun malentendido. O termo de “arpa-psalterio”, xeralmente utilizado nas publicacións que tratan de instrumentos musicais, non se encontra en ningún texto contemporáneo sobre o tema, así mesmo é simplemente por comodidade polo que os musicólogos decidiron chamalo así, pensando resumir no dito termo o seu dobre parentesco instrumental.

Este obxecto mítico intimamente ligado á imaxe do Rei David, que acompaña o canto dos salmos, aínda era no S.XV asimilado ó “nêbel”⁽³⁾ dos Hebreos, é o instrumento de dez cordas citado na Vulgata. Este afastado parentesco inaugura unha sucesión de confusións pois na alta idade media, a palabra psalterium describe máis unha función que un tipo instrumental preciso.

Sen embargo, o vocábulo psalterio segue sendo utilizado, dunha maneira non discutida, para definir un instrumento medieval de cordas punzadas, de lonxitudes decrecentes sobre a caixa de pequenas dimensións, habitualmente triangular, ás veces cuadrangular.

Coa chegada do S.XII e o desenvolvemento da polifonía o psalterio transformou a súa estrutura, mantendo o seu aspecto exterior triangular; o paso efectuado cara á “arpa-psalterio” non sempre foi percibido



Fig. 1. Cantigas de Santa María. (nº 101 e 102). c. 1280. Madrid: Biblioteca do Escorial Ms. B.I.2, fº62vº. Cliché: Paniagua (Carlos).

Fig. 1. Cantigas de Santa María. (nº 101 y 102). c.1280.

Madrid: Biblioteca del Escorial Ms. B.I.2, fº62vº. Cliché: Paniagua (Carlos).

Fig. 1. Cantigas de Santa María. (nº 101 et 102). c.1280.

Madrid: Bibliothèque de l'Escorial, Ms. B.I.2, fº62vº. Cliché: Paniagua. (Carlos).



Fig. 2. Rei David e músicos (nº 100). Miniatura do tratado de Lambertus, s. XIII. París: Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 6755 (2), fº Avº.

Segundo: Bachmann (Werner). 1969.

Fig. 2. Rey David y músicos (nº100). Miniatura del tratado de Lambertus, S. XIII. Paris: Bibliothèque Nationale, Ms. lat.6755 (2), fo Avo. Según: Bachmann (Werner). 1969.

Fig. 2. Roi David et musiciens. (nº100). Miniature du traité de Lambertus, XIIIe.s. Paris: Bibliothèque Nationale, Ms. lat.6755 (2), fº Avº. D'après: Bachmann (Werner). 1969.

1.- Non poderíamos deixar de cita-los traballos de STEGER (Hugo). *Philologia Musica*. Sprachzeichen, Bild und Sache im literarischmusikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Hafe, Rotte und fidel, Munich, 1971.

2.- A recollida de documentos iconográficos esculpidos representa un traballo enorme e teño especial interese en da-las gracias de maneira moi particular o meu amigo Carlos Paniagua, luthier en Mojacar (España) por poñer á miña disposición as súas fotografías. A unión das nosas dúas coleccións permitiu reuni-lo corpus iconográfico necesario para manter esta primeira aproximación.

3.- Ver notas 39 e 53.

térion" n'a pas toujours été perçu par les observateurs non avertis. Il est vrai que les appellations latines (*psalterium* ou *cythara*) généralement utilisées pour définir l'ancien instrument, ont été ensuite indifféremment utilisées pour l'un comme pour l'autre. La disparition, à la fin du XIIIe.s. du dernier venu a également contribué à cette méconnaissance, et pourtant son usage sur l'ensemble de l'Europe chrétienne est abondamment attesté pendant plus de deux siècles.

Si le latin *psallere* d'où vient le mot *psaume* signifie chanter, il n'en est pas de même du grec *psallein* d'où il est issu. *Psallein* ne signifie pas "chanter" mais "pincer" une corde, par opposition à *krovein* qui signifie "la frapper"⁽⁴⁾.

David "psallait" (pinçait-chantait) les cantiques sur son instrument qu'il pratiquait tous les jours pour louer Dieu (I Sam. XVIII)⁽⁵⁾, d'où glissement sémantique de l'instrument vers le chant, ce qui justifie l'iconographie. Les psaumes ont ainsi gardé le nom du jeu de l'instrument même lorsqu'on les chantait sans accompagnement⁽⁶⁾. Ainsi, le Roi David est resté l'image type de l'illustration de la musique du Bien et spécialement de celle compilée dans les *psautiers*.

En fait, pour Pierre Bec, philologue qui a consacré un savant ouvrage à l'appellation des cordophones au Moyen Age, c'est par les termes *rote* ou *rota* qu'il était désigné dans les langues vernaculaires. Attesté dans les zones d'influence germanique dès le IXe siècle (sans que l'on ne puisse préciser de quel objet il est question), c'est au XIe. siècle que, selon le *Ruotlieb*, David inventa le "psaltérion triangulaire, c'est à dire la *rote*"⁽⁷⁾. Toujours au XIe.siècle, une note marginale apposée sur les commentaires des psaumes de Remigius d'Auxerre précise: "la *cithara* est l'instrument de musique communément appelé *rota*."⁽⁸⁾

Au XIIe siècle, alors que le terme *rote* pénètre dans les langues romanes par l'occitan et le français, un

denominaciones latinas (*psalterium* o *cythara*), generalmente utilizadas para definir el antiguo instrumento, fueron más tarde utilizadas indiferentemente para uno u otro. La desaparición, al final del S XIII, del último, contribuyó igualmente a este desconocimiento, y sin embargo su uso en el conjunto de la Europa cristiana está abundantemente atestiguado durante más de dos siglos.

Si el término latino *psallere* de donde procede la palabra *salmo* significa cantar, no sucede lo mismo con el griego *Psallein* origen del primero. *Psallein* no significa "cantar" sino "puntear" una cuerda, por oposición a *krovein* que significa "golpearla"⁽⁴⁾.

David "psallaba" (pinzaba-cantaba) los cánticos en su instrumento, que el practicaba todos los días para alabar a Dios (I Sam. XVIII)⁽⁵⁾, de ahí el deslizamiento semántico del instrumento hacia el canto, lo que justifica la iconografía. Los salmos mantuvieron, de este modo, el nombre de la interpretación del instrumento, incluso cuando se cantaban sin acompañamiento⁽⁶⁾. Así es como el Rey David se ha mantenido como la imagen tipo de la ilustración de la música del Bien y especialmente de la recopilada en los *salterios*.

De hecho, para Pierre Bec, filólogo que ha dedicado un erudito trabajo a la denominación de los instrumentos de cuerda en la edad media, era designado por los términos *rote* o *rota* en la lenguas vernaculas. Documentado en los territorios de influencia germana desde el S. IX, sin que se pueda precisar de que objeto se trata, en el S.XI, según el *Ruotlieb*, David inventa el "psalterio triangular, es decir, la *rota*"⁽⁷⁾. Siguiendo en el S. XI, una nota marginal, insertada en los comentarios de los salmos de Remigius d'Auxerre, precisa: "la *cithara* es el instrumento de música comúnmente llamado *rota*."⁽⁸⁾

En el S. XII, cuando el término *rota* penetra en las lenguas romances a través del occitano y del francés un copista, plagiaro de Notker Balbulus, habla de

4.- CHAILLEY (Jacques). La musique grecque antique, Paris: Belles lettres. 1979, p.73.

5.- CHAILLEY (Jacques). La danse religieuse au Moyen Age. actes du Colloque Arts libéraux et philosophie au Moyen Age, Montréal 1967, ed. Montréal-Paris (Vrin) 1969, pp. 367-380.

6.- CHAILLEY (Jacques). Le David de Tavant et l'*utrusque Musica*. Bulletin de la Société Archéologique de Touraine. Tome XXXIX, année 1981. p.765.

7.- BEC (Pierre). Vièles ou violes. Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Age. Paris: Klincksiek, 1992, p.256.

8.- Manuscrit conservé à la Bibliothèque Municipale de Reims, Ms.133, f°221 v°.

4.- CHAILLEY (Jacques). La musique grecque antique, Paris: Belles lettres. 1979, p.73.

5.- CHAILLEY (Jacques). La danse religieuse au Moyen Age, actas del Coloquio Arts libéraux et philosophie au Moyen Age, Montréal 1967, ed. Montréal-Paris (Vrin) 1969, pp. 367-380.

6.- CHAILLEY (Jacques). Le David de Tavant et l'*utrusque Musica*. Boletín de la Société Archéologique de Touraine. Tomo XXXIX, año 1981, p. 765.

7.- BEC (Pierre). Vièles ou violes. Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Age. Paris: Klincksiek, 1992, p. 256.

8.- Manuscrito conservado en la Biblioteca Municipal de Reims, Ms.133, f°221 v°.

polos observadores non previstos. Certamente as denominacións latinas (*psalterium* ou *cythara*) xeralmente utilizadas para defini-lo antigo instrumento foron máis tarde utilizadas indiferentemente para un ou outro. A desaparición, ó final do S.XIII do último, contribuíu igualmente a este descoñecemento, e sen embargo o seu uso no conxunto da Europa cristiá está suficientemente testemuñado durante máis de dous séculos.

Se o termo latino *psallere* de onde procede a palabra salmo significa cantar, non sucede isto co grego *Psallein* orixe do primeiro. *Psallein* non significa “cantar” senón “puntear” unha corda, por oposición a *krovein* que significa “golpeala”⁽⁴⁾.

David “psallaba” (punteaba-cantaba) os cánticos no seu instrumento que practicaba tódolos días para gabar a Deus (I Sam. XVIII)⁽⁵⁾, de aí o deslizamento semántico do instrumento cara ó canto, o que xustifica a iconografía. Os salmos mantiveron, deste xeito, o nome da interpretación do instrumento mesmo cando se cantaban sen acompañamento⁽⁶⁾. É así como o Rei David mantívose como a imaxe tipo da ilustración da música do Ben e especialmente da recompilada nos salterios.

De feito, para Pierre Bec, filólogo que dedicou un erudito traballo á denominación dos instrumentos de corda na idade media, era designado polos termos *rote* ou *rota* nas linguas vernáculas. Documentado nos territorios de influencia xermana desde o S. IX, sen que se poda precisar de que obxecto se trata, no século XI, segundo o *Ruotlieb*, David inventa o “psalterio triangular, é dicir, a rota”⁽⁷⁾. Seguindo no S.XI, unha nota marxinal inserida nos comentarios dos salmos de Remigius d’Auxerre precisa: “a *cithara* é o instrumento de música comunmente chamado *rota*”⁽⁸⁾.

No S. XII, cando o termo *rota* penetra nas linguas romances a través do occitano e do francés, un copista

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO
DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO
Christian Rault



4.- CHAILLEY (Jacques). La musique grecque antique. Paris: Belles lettres. 1979, p. 73.
5.- CHAILLEY (Jacques). La dense religieuse au Moyen Age, actas do Coloquio Arts libéraux et philosophie au Moyen Age, Montréal 1967, ed. Montréal-Paris (Vrin) 1969, pp. 367-380.
6.- CHAILLEY (Jacques). Le David de Tavant et l’*utrusque Musica*. Boletín de la Société Archéologique de Touraine. Tomo XXXIX, ano 1981, p. 765.
7.- BEC (Pierre). Vieles ou violes, Variations philologiques et musicales autour des instruments a archet du Moyen Age. Paris: Klincksiek, 1992, p.226.
8.- Manuscrito conservado na Biblioteca Municipal de Reims, Ms. 133, f.º 221 v.º.

copiste plagiaire de Notker Balbulus parle de “l’antique psaltérion décacorde auquel les barbares qui l’appellent rote ont ajouté plusieurs cordes”. Dans le même texte, il précise plus loin, cette fois en langue germanique: “le psaltérion s’appelle en allemand *rota*”.⁽⁹⁾

Au XIIIe siècle le terme apparaît en espagnol dans le “Libro de Alexandre”, dans Berceo, et naturellement dans le “Libro del Buen Amor”. Cela ne signifie pas pour autant que l’instrument n’y ait pas été pratiqué plus tôt comme en attestent les nombreuses figurations qui abondent dès le début du XIIe siècle aussi bien en Espagne, en France et, dans une moindre mesure en Italie (où le terme *rota* n’est attesté qu’au XIVe siècle).

Sur le chapiteau 9 de la galerie sud du cloître de Moissac (n°5)⁽¹⁰⁾, à côté du musicien accompagnant David, notre instrument est clairement glosé par l’inscription latine *Eman cum rota*, “signe donc d’une adéquation parfaite entre l’objet organologique et sa désignation”⁽¹¹⁾. Cependant le terme de rote ayant été aussi utilisé pour définir les instruments de la famille du *crwth*, Pierre Bec propose la périphrase “rote-psaltérion” pour conserver toute la précision lexico-organologique qui s’impose. Terme que nous adopterons.

Si depuis tant d’années nous nous préoccupons de mieux cerner les réalités instrumentales et musicales du passé comment pourrions-nous négliger d’appeler les choses par leur nom? La même remarque pourrait se faire pour le mot rebec communément utilisé pour définir l’instrument médiéval piriforme à archet alors que le terme n’apparaît qu’au XIVe siècle... D’autre part, lors du colloque de Royaumont en juillet 1994 (actes à paraître en 1996), Juan Pepe Rey⁽¹²⁾ a clairement démontré la confusion faite jusqu’à présent entre les termes citole et guiterne, les instruments à manche et cordes pincées, représentés sur les consoles du Palais Gelmirez étaient identifiées par le vocable citole.

“el antiguo psalterio decacorde al que los bárbaros, que llaman *rota*, han añadido varias cuerdas”. En el mismo texto, precisa más adelante, ahora en lengua germánica: “el psalterio se llama en alemán *rota*”.⁽⁹⁾

En el siglo XIII el término aparece en español en el “Libro de Alexandre” en Berceo, y naturalmente en el “Libro de Buen Amor”. Esto no significa que el instrumento no se haya utilizado con anterioridad, como lo atestiguan las numerosas representaciones que abundan desde principios del S. XII tanto en España y Francia como, en menor medida, en Italia (donde el término *rota* no se registra hasta el S. XIV).

En el capitel 9 de la galería sur del claustro de Moissac (n°5)⁽¹⁰⁾, al lado del músico que acompaña a David, nuestro instrumento está claramente glosado por la inscripción latina *Eman cum rota*, “señal pues de una adecuación perfecta entre el objeto instrumental y su designación”⁽¹¹⁾. Sin embargo, habiéndose utilizado también el término *rota* para definir los instrumentos de la familia del “*crwth*”, Pierre Bec propone el giro: “*rota-psalterio*” para conservar toda la precisión léxico-instrumental que se impone. Término que adoptaremos.

Si desde hace tantos años nos preocupamos de delimitar con más exactitud las realidades instrumentales y musicales del pasado, ¿cómo podríamos dejar de llamar las cosas por su nombre?. La misma observación podría hacerse para la palabra “rebec” comúnmente utilizada para definir el instrumento medieval piriforme con arco, cuando el término no aparece hasta el S. XIV. Por otra parte, en el coloquio de Royaumont en julio de 1994 (actas publicadas en 1996), Juan Pepe Rey⁽¹²⁾ demostró con claridad la confusión existente hasta el momento entre los términos citola y guiterne, los instrumentos con mástil y cuerdas punteadas, representados en las ménsulas del Palacio Gelmírez eran identificados con el término citola.

9.- BEC (Pierre). *idem*. p.256.

10.- Les numéros entre parenthèses associés à l’intitulé de documents iconographiques, renvoient à ceux utilisés dans les tableaux pp. 256-260.

11.- BEC (Pierre). *idem*. *op.cit.* p.381.

12.- REY (Juan-Pepe). Citola, guitarra, banduria et vihuela de penola en Espagne au Moyen Age: in: Actes du colloque: L’instrumentarium médiéval à cordes. Royaumont, juillet 1994. (A paraître en 1996.). A propos de la confusion citole-guiterne, voir également WRIGHT (Laurence). The médiéval Gittern and Citole: A case of mistaken identity. in: Galpin Society Journal n° 30. 1977, pp. 8-42.

9.- BEC (Pierre). *idem*. p. 256.

10.- Los números entre paréntesis asociados al título de documentos iconográficos, remiten a los utilizados en los cuadros pp. 256-260.

11.- BEC (Pierre). *idem*. *op.cit.* p.381.

12.- REY (Juan-Pepe). Citola, guitarra, banduria et vihuela de penola en Espagne au Moyen Age: in: Actas del coloquio: L’instrumentarium médiéval à cordes. Royaumont, julio 1994 (publicadas en 1996). A propósito de la confusión citola-guiterne, ver también WRIGHT (Laurence). The médiéval Gittern and Citole: A case of mistaken identity: in: Galpin Society Journal n° 30. 1977, pp. 8-42.

plaxiario de Notker Balbulus fala de “o antigo psalterio decacorde ó que os bárbaros, chaman *rota*, engadiron varias cordas”. No mesmo texto, precisa máis adiante, agora en lingua xermánica: “o psalterio chámase en alemán *rota*”.⁽⁹⁾

No século XIII o termo aparece en español no “Libro de Alexandre, en Berceo, e naturalmente no “Libro del Buen Amor”. Isto non significa que o instrumento non se utilizara con anterioridade como o testemuñan as numerosas representacións que abundan desde principios do S.XII tanto en España e Francia como, en menor medida en Italia (onde o termo *rota* non se rexistra ata o S.XIV).

No capitel 9 da galería sur do claustro de Moissac (nº 5)⁽¹⁰⁾, ó lado do músico que acompaña a David, o noso instrumento está claramente glosado pola inscrición latina *Eman cum rota*, “síñal pois dunha adecuación perfecta entre o obxecto instrumental e a súa designación”⁽¹¹⁾. Sen embargo, utilizándose tamén o termo *rota* para defini-los instrumentos da familia do “*crwth*”, Pierre Bec propón o xiro: “*rota-psalterio*” para conservar toda a precisión léxico-instrumental que se impón. Termo que adoptaremos.

Se desde hai tantos anos nos preocupamos de delimitar con máis exactitude as realidades instrumentais e musicais do pasado, ¿como poderíamos deixar de chamar ás cousas polo seu nome?. A mesma observación podería facerse para a palabra *rebec* comunmente utilizada para defini-lo instrumento medieval periforme con arco, cando o termo non aparece ata o S.XIV. Por outra parte, no coloquio de Royaumont en xullo de 1994 (actas publicadas en 1996), Juan Pepe Rey⁽¹²⁾ demostrou con claridade a confusión existente ata o momento entre os termos *cítola* e *guinterna*, os instrumentos con mastro e cordas punteadas, representados nas ménsulas do Pazo Xelmírez, eran identificados co termo *cítola*.

9.- BEC (Pierre). *idem*. p. 256.

10.- Os números entre paréntese asociados ó título de documentos iconográficos, remiten ós utilizados nos cadros pp. 256-260.

11.- BEC (Pierre). *idem*. op. cit. p. 381.

12.- REY (Juan-Pepe). *Cítola, guitarra, bandurria et vihuela de penola en Espagne au Moyen Age*. in: Actas do coloquio: L'instrumentarium médiéval á cordes. Royaumont, julio 1994 (publicadas en 1996). A propósito da confusión *cítola* *guinterna*, ver tamén WRIGHT (Laurence). The médiéval Gitterna and Citole: A case of mistaken identity. in: Galpin Society Journal nº 30. 1977, pp. 8-42.

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



Definition sommaire par défaut.

Mais revenons à notre sujet pour tenter de définir quel type d'instrument était la rote. L'imposant dictionnaire des instruments de musique, le GROVE,⁽¹³⁾ ne nous livre qu'une information bien laconique: "un autre nom pour le psaltérion triangulaire"... quelques lignes plus loin, il cite Curt Sachs (1920) pour qui ce nom s'appliquerait plutôt à un instrument, toujours triangulaire, mais de plus grande taille identifié sous le nom de "harpe-psaltérion", interprétation jugée comme assez crédible par Myrtle Bruce-Mitford auteur de l'article en question. Pierre Bec ne peut guère être plus explicite lorsqu'il tente: "...sorte de harpe triangulaire ou semitrapézoïdale sans colonne, avec une caisse de résonance creusée dans le bois, présentant un nombre variable de cordes parallèles à la caisse..."⁽¹⁴⁾.

Quatre beaux exemplaires du mystérieux instrument, situés à quelques dizaines de mètres les uns des autres sont représentés à Saint Jacques de Compostelle, deux par les Vieillards de l'Apocalypse 5 et 18⁽¹⁵⁾ du Porche de la Gloire (n°29-30), un autre est joué par David sur les marches de l'escalier de l'Obradoiro (n°28), le quatrième se trouvant sculpté sur les consoles du Palais Gelmírez (n°72).

Leur observation attentive vient faire écho aux doutes contenus dans l'extrême prudence des définitions des musicologues. L'instrument était-il creux ou plein? Y avait-il des cordes des deux côtés? Combien étaient-elles? Quelle était leur nature? Étaient-elles disposées en choeurs simples ou doubles? et quel était son rôle musical?

Contextes iconographiques

Parmi la centaine de figurations de "rote-psaltérion" que nous avons réunies pour tenter de répondre à ces questions, un tiers d'entre elles se réfèrent à

13.- GROVE, The New Grove Dictionary of Musical Instruments, London / New York: Stanley Sadie, 1984, 3 vol. p.260.

14.- BEC. (Pierre). idem, p.385.

15.- Lors des travaux de reconstitution, par commodité, nous avons pris l'habitude de numéroter de gauche à droite les Vieillards de l'Apocalypse représentés sur les voussures.

Definición somera por defecto

Pero volvamos a nuestro tema para intentar definir que tipo de instrumento era la rote. El imponente diccionario de los instrumentos de música, el GROVE⁽¹³⁾, nos da simplemente una información muy lacónica: "otro nombre del psalterio triangular..." algunas líneas más abajo, cita a Curt Sachs (1920) para quien este nombre se aplicaría mas bien a un instrumento, aunque también triangular, pero de mayores dimensiones e identificado con el nombre de "arpa-psalterio", interpretación considerada bastante creíble para Myrtle Bruce-Mitford, autor del artículo en cuestión. Pierre Bec no puede ser mucho más explícito en su intento: "... especie de arpa triangular o semi-trapezoidal sin columna, con una caja de resonancia vaciada de un trozo de madera que presenta un número variable de cuerdas paralelas a la caja..."⁽¹⁴⁾.

Cuatro bellos ejemplares de este misterioso instrumento, situados a una decena de metros los unos de los otros se encuentran representados en Santiago de Compostela, dos por los Ancianos del Apocalipsis 5 y 18⁽¹⁵⁾ del Pórtico de la Gloria (n°29-30), otro es tañido por David sobre los escalones del Obradoiro (n°28), el cuarto se encuentra esculpido en las mensulas del Palacio Gelmírez (n°72).

Una atenta observación de éstos confirma las dudas contenidas en la extrema prudencia de las definiciones de los musicólogos. ¿El instrumento era hueco o sólido?. ¿Disponía de cuerdas a ambos lados?. ¿Cuántas?. ¿Cuál era su naturaleza?. ¿Estaban dispuestas en órdenes simples o dobles? y ¿cuál era su función musical?.

Contextos iconográficos

Del centenar de representaciones de la "rote-psalterio" que hemos reunido para intentar responder a estas interrogantes, un tercio se refieren a la imagen del Rey

13.- GROVE, The New Grove Dictionary of Musical Instruments, London / New York: Stanley Sadie, 1984, 3 vol. p.260.

14.- BEC. (Pierre). idem, p.385.

15.- En los trabajos de reconstrucción, por comodidad, hemos adoptado la costumbre de numerar de izquierda a derecha los Ancianos del Apocalipsis representados en el arco.

Definición breve por defecto

Pero volvamos ó noso tema para intentar definir que tipo de instrumento que era a rota. O imponente diccionario dos instrumentos de música, o GROVE⁽¹³⁾, dános simplemente unha información moi lacónica: “outro nome do psalterio triangular...” algunhas liñas máis abaixo, cita a Curt Sachs (1920) para quen este nome aplicaríase máis ben a un instrumento, aínda que tamén triangular, pero de maior medida e identificado co nome de “arpa-psalterio”, interpretación considerada bastante críble para Myrtle Bruce-Mithor, autor do artigo en cuestión. Pierre Bec non pode ser moito máis explícito no seu intento: “... especie de arpa triangular ou semi-trapezoidal sen columna, cunha caixa de resonancia baleirada dun anaco de madeira que presenta un numero variable de cordas paralelas á caixa...”⁽¹⁴⁾.

Catro fermosos exemplares deste misterioso instrumento, situados a unha decena de metros os uns dos outros atópanse representados en Santiago de Compostela, dous polos Anciáns do Apocalipse 5 e 18⁽¹⁵⁾ do Pórtico da Gloria (nº 29-30), outro é tanguido por David sobre os chanzos do Obradoiro (nº 28), o cuarto atópase esculpido nas ménsulas do Pazo Xelmírez (nº 72).

Unha atenta observación destes confirma as dúbidas contidas na extrema prudencia das definicións dos musicólogos. ¿O instrumento era oco ou sólido?. ¿Dispoñía de cordas a ámbolos dous lados?. ¿Cantas?. ¿Cal era a súa natureza?. ¿Estaban dispostas en ordes simples ou dobres? e ¿cal era a súa función musical?.

Contextos iconográficos

Do cento de representacións da “rota-psalterio” que reunimos para intentar responder a estas interrogantes, un tercio refírense a imaxe do Rei David. Esta

13.- GROVE, The New Grove Dictionary of Musical Instruments, London / New York: Stanley Sadie, 1984, 3 vol. p. 260.

14.- BEC (Pierre). idem, p. 385.

15.- Nos traballos de reconstrución, por comodidade, adoptamo-lo costume de numerar de esquerda a dereita os Anciáns do Apocalipsis representados no arco.

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO
DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



l'image du Roi David. Cette proportion augmente considérablement dans les sources manuscrites par nature réservées à l'usage des lettrés. Dans ces bibles, psautiers ou commentaires sur les psaumes les trois quarts des figurations font référence au roi d'Israël.

A l'opposé, les sculptures ornant les églises romanes ou gothiques sont livrées à la vue et à la réflexion du peuple tout entier. Lorsque l'on commence à compiler les figurations de "rote-psaltérion" on est frappé de voir comment le même instrument se trouve, selon l'endroit où il est représenté, entre les mains de musiciens symboliquement radicalement opposés: d'un côté le Roi David des psautiers et de l'autre, une cohorte d'animaux burlesques parmi lesquels l'âne et le bouc se taillent une place d'importance, 26% des documents sculptés.

Si les raisons justifiant l'association du psaltérion, sous toutes ses formes, à l'image de David sont claires (voir supra), la signification de la présence répétée de ces animaux est ambiguë, sont-ils l'oeuvre du caprice ou bien s'agit-il d'une référence symbolique particulière à laquelle les sculpteurs du moyen-âge auraient fait allusion?

Une des idées fortes concernant la musique au Moyen Age est l'opposition constante entre les deux manières radicalement opposées de l'utiliser. Si d'une part elle permet de calmer l'esprit et d'élever l'âme à travers la pratique essentiellement religieuse du chant, elle est aussi support à la dépravation et à la beuverie à travers les chansons païennes ou comme support à la danse. L'église n'a d'ailleurs eu de cesse de condamner ces pratiques, tâchant, tout particulièrement au XIIe siècle d'éloigner les jongleurs et musiciens dont le statut tendait constamment à se hausser au point de faire déborder leur rôle jusqu'à s'insérer dans la musique d'église.

Sans tomber dans les travers de "la manie symbolique" qui a pu pousser certains archéologues de la deuxième moitié du XIXe.s. à chercher les explications les plus compliquées dans les oeuvres d'art les plus simples⁽¹⁶⁾, on ne peut, face à une telle dualité, éviter de s'interroger.

David. Esta proporción aumenta considerablemente en las fuentes manuscritas, por naturaleza reservadas al uso de los eruditos. En estas biblias, salterio o comentarios sobre los salmos las tres cuartas partes de las representaciones hacen referencia al rey de Israel.

En contraposición, las esculturas que adornan las iglesias románicas o góticas están expuestas a la vista y para la reflexión de todo el pueblo. Al empezar a recopilar las representaciones de la "rota-psalterio" nos choca ver como el mismo instrumento se encuentra, dependiendo del lugar en el que está representado, entre las manos de músicos simbólica y radicalmente opuestos: por un lado el Rey David de los salterios y por otro, una cohorte de animales burlescos entre los que el asno y el macho cabrío se labran un lugar preferente, 26% de los documentos esculpidos.

Si bien las razones que justifican la asociación del psalterio, en todas sus formas, a la imagen de David son claras (ver supra), el significado de la presencia reiterada de estos animales resulta ambigua; ¿son obra del capricho o se trata de una referencia simbólica particular a la que estarían haciendo alusión los escultores de la edad media?

Una de las sólidas ideas que conciernen la música de la edad media es la oposición constante entre las dos maneras, radicalmente opuestas, de utilizarla. Si, por una parte, permite calmar el espíritu y elevar el alma a través de la práctica, esencialmente religiosa, del canto, es, también, el soporte de la perversión y de la orgía a través de las canciones paganas o como soporte de la danza. Por otra parte la iglesia no ha dejado de condenar dichas prácticas, intentando, sobre todo en el S. XII, alejar a los juglares y músicos cuyo estatus tendía constantemente a elevarse hasta el punto de hacer desbordar su función y entrometerse en la música de iglesia.

Sin caer en los defectos de "la manía simbólica" que ha podido llevar a ciertos arqueólogos de la segunda mitad del S.XIX a buscar las explicaciones más complicadas en las obras de arte más simples⁽¹⁶⁾, no podemos, ante tal dualidad, evitar plantearnos algunas preguntas.

16.- MALE (Émile). L'art religieux du XIIIe.s. en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration. Paris : Armand Colin, 1948, p. 106.

16.- MALE (Émile). L'art religieux du XIIIe.s. en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration. Paris: Armand Colin, 1948, p.106.

proporción aumenta considerablemente nas fontes manuscritas, por natureza reservadas ó uso dos eruditos. Nestas biblias, salterios ou comentarios sobre os salmos, as tres cuartas partes das representacións fan referencia ó rei de Israel.

En contraposición, as esculturas que adornan as igrexias románicas ou góticas están expostas á vista e para a reflexión de todo o pobo. Ó comezar a recopilar as representacións da “rota-psalterio” chócamos ver como o mesmo instrumento atópase, dependendo do lugar no que está representado, entre as mans de músicos simbólica e radicalmente opostos: por un lado o Rei David dos salterios e por outro, unha cohorte de animais burlescos entre os que o asno e o macho cabrío lábranse un lugar preferente, 26% dos documentos esculpados.

Se ben as razóns que xustifican a asociación do psalterio, en tódalas súas formas, á imaxe de David son claras (ver supra), o significado da presenza reiterada destes animais resulta ambigua; ¿son obra do capricho ou trátase dunha referencia simbólica particular á que estarían facendo alusión os escultores da idade media?

Unha das sólidas ideas que afecta a música da idade media é a oposición constante entre as dúas maneiras, radicalmente opostas, de utilizala. Se, por unha parte, permite calma-lo espírito e eleva-la alma a través da práctica, esencialmente relixiosa, do canto; é, así mesmo, o soporte da perversión e da orxía a través das cancións pagás ou como soporte da danza. Por outra parte a igrexa non deixou de condena-las ditas prácticas, intentando, sobre todo no S.XII, afastar ós xogares e músicos cun estatus que tendía constantemente a elevarse ata o punto de facer desborda-la súa función e entrometerse na música de igrexa.

Sen caer nos defectos de “a manía simbólica” que puido levar a certos arqueólogos da segunda metade do S.XIX a busca-las explicacións máis complicadas nas obras de arte máis simple ⁽¹⁶⁾, non podemos, ante tal dualidade, evitar formularnos algunhas preguntas.

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



16.- MALE (Émile). L'art religieux du XIII^es. en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration. Paris: Armand Colin, 1948, p.106.

“Au Moyen-Âge, le genre humain n’a rien pensé d’important qu’il ne l’ait écrit en pierre”⁽¹⁷⁾. Par les statues et les vitraux, le clergé qui sentait fort bien la puissance de l’art sur des âmes encore enfantines et obscures, essaya d’enseigner aux fidèles le plus grand nombre de vérités. La composition des images n’y est pas laissée à l’initiative des tailleurs, elle relève des principes posés par l’Eglise catholique et de sa tradition dont les origines sont à la fois païennes et chrétiennes. Ni les textes sacrés, ni les Bestiaires symboliques décrivant pourtant avec précision les griffons, phénix et autres licornes, ne nous livrent une quelconque explication de l’âne musicien, par contre on en trouve la référence dans une locution proverbiale grecque à laquelle Boece fait allusion dans sa “Consolation Philosophique”, illustrée par une fable de Phèdre: celle de l’âne qui prétend jouer de la lyre.

Cette image du lourdaud prétentieux implique, en principe, une intention morale de mise en garde contre l’orgueil (bien que l’âne de Phèdre reconnaisse humblement son incompetence). Mais il ne faudrait pas croire que c’est elle seule qui préside explicitement à son expansion. “L’âne assis sur son derrière et caressant de ses gros sabots les cordes de son instrument, c’est d’abord une drôlerie et c’est comme tel qu’il s’est imposé. Avec toute la spontanéité d’une fantaisie joviale, on brode de toutes les manières : le baudet ouvre la bouche toute grande et l’on devine que la délicatesse de ses vocalises ressemble à celle de son toucher”⁽¹⁸⁾ et à la justesse de son instrument lorsque l’animal s’accorde avec les dents, comme sur les chapiteaux de Saint Julien de Brioude (n°40-41) ou de N.D. de Beaune (n°55).

Une autre version originaire d’Orient, affublant notre quadrupède du même genre de qualités, nous est donnée par Gundisalvus qui traduisit au XIII^e siècle des textes arabes en latin avec l’aide de Jean de Séville: “celui qui ne s’émeut pas (...) quand les doigts parcourent les cordes du luth, et qui n’est pas impressionné par la musique et la mélodie (...) est un perturbé de naissance, et il n’y a pas de doute qu’il participe de la nature de l’âne”⁽¹⁹⁾. On voit alors que le sens de l’image, empruntée à l’antiquité et divulguée par Boèce, s’élargit. L’âne devenant alors un des figurants du thème

“En la Edad Media, el género humano no pensó nada importante que no haya escrito en piedra”⁽¹⁷⁾. Con las estatuas y las vidrieras, el clero, que conocía muy bien el poder del arte sobre las almas aún infantiles y oscuras, intentó enseñar a los fieles el mayor número de verdades. La composición de las imágenes no se abandona a la iniciativa de los escultores, depende de principios impuestos por la Iglesia católica y de su tradición cuyos orígenes son a la vez paganos y cristianos. Ni los textos sagrados, ni los Bestiarios simbólicos que, sin embargo, describían con precisión los grifos, aves fénix y otros animales fabulosos, no ofrecen ninguna explicación del asno músico; sin embargo aparece referido en una frase proverbial griega a la que Boecio hace alusión en su “Consolación de la Filosofía”, ilustrada por una fábula de Fedro: la del asno que pretende tocar la lira.

Esta imagen del zafio pretencioso implica, en principio, una intención moral de prevención contra el orgullo (aunque el asno de Fedro reconozca humildemente su incompetencia). Pero no se debería creer que es la única que preside explícitamente su expansión. “El asno sentado sobre su trasero y acariciando con sus toscos cascotes las cuerdas de su instrumento, es ante todo una broma y como tal se ha impuesto. Con toda la espontaneidad de una fantasía jovial se adorna de todas las formas: el borrico abre totalmente la boca y adivinamos así que la delicadeza de sus vocalizaciones se asemeja a la de su ejecución”⁽¹⁸⁾ y al afinado de su instrumento cuando el animal armoniza con sus dientes, como en los capiteles de Saint Julien de Brioude (n°40-41) o de N.D. de Beaune (n°55).

Otra versión procedente de Oriente, que confieren a nuestro cuadrúpedo el mismo tipo de cualidades, nos es proporcionada por Gundisalvus que tradujo, en el siglo XIII textos árabes al latín con la ayuda de Juan de Sevilla: “quien no se emociona (...) cuando su dedos recorren las cuerdas del laúd y no queda impresionada por la música y la melodía(...) es un perturbado de nacimiento, y no cabe duda de que participa de la naturaleza del asno”⁽¹⁹⁾. Vemos entonces, que el sentido de la imagen, tomada de la antigüedad y divulgada por Boecio, se amplía. El asno se convierte así en una de las comparsas del tema folclórico universal de los

17.- HUGO (Victor). Notre-Dame de Paris. op.cit. Male (Émile). idem, p.703.

18.- DEBIDOUR (V.H.). Le bestiaire sculpté en France, Paris: Arthaud, 1961, pp.255-58.

19.- MARTIN MORENO (Antonio). Historia de la música andaluza, Sevilla: Biblioteca de la cultura andaluza. 1985, p.72.

17.- HUGO (Victor). Notre-Dame de Paris. op.cit. Male (Émile). idem, p.703.

18.- DEBIDOUR (V.H.). Le bestiaire sculpté en France. Paris: Arthaud, 1961, pp.255-58.

19.- MARTIN MORENO (Antonio). Historia de la música andaluza. Sevilla: Biblioteca de la cultura andaluza. 1985, p.72.

“Na Idade Media, o xénero humano non pensou nada importante que no escribise en pedra” ⁽¹⁷⁾. Coas estatuas e as vidreiras, o clero que coñecía moi ben o poder da arte sobre as almas aínda infantís e escuras, intentou ensinar ós fieis o maior número de verdades. A composición das imaxes non se abandona á iniciativa dos escultores, depende de principios impostos pola Igrexa católica e da súa tradición cunhas orixes que son á vez pagás e cristiás. Nin os textos sagrados, nin os Bestiarios simbólicos que, sen embargo, describían con precisión os grifóns, aves fénix e outros animais fabulosos, non ofrecen ningunha explicación do asno músico; sen embargo aparece referido nunha frase proverbial grega á que Boece fai alusión no seu “Consolación da Filosofía”, ilustrada por unha fábula de Fedro: a do asno que pretende toca-la lira.

Esta imaxe do zafio pretencioso implica, en principio, unha intención moral de prevención contra o orgullo (aínda que o asno de Fedro recoñeza humildemente a súa incompetencia). Pero non se debería crer que é a única que preside explicitamente a súa expansión. “O asno sentado sobre o seu traseiro e acariñando cos seus toscos cascós as cordas do seu instrumento, é ante todo unha broma e como tal impúxose. Con toda a espontaneidade dunha fantasía xovial adórnase de tódalas formas: o asno abre totalmente a boca e adiñamos así que a delicadeza das súas vocalizacións aseméllase á da súa execución” ⁽¹⁸⁾ e ó afinado do seu instrumento cando o animal harmoniza cos seus dentes, como nos capiteis de Saint Julien de Brioude (nº 40-41) ou de ND de Beaune (nº 55).

Outra versión procedente de Oriente, que confire ó noso cuadrúpede o mesmo tipo de calidades, é nos proporcionada por Gundisalvus que traduciu, no século XIII textos árabes ó latín coa axuda de San Juan de Sevilla: “quen non se emociona (...) cando os seus dedos percorren as cordas do laúde e non queda impresionado pola música e a melodía(...) é un perturbado de nacemento, e non cabe dúbida de que participa da natureza do asno” ⁽¹⁹⁾. Vemos entón, que o sentido da imaxe, tomada da antigüidade e divulgada por Boece, amplíase. O asno convertese así nunha das comparsas do tema folclórico universal dos

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO
DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO
Christian Rault



17.- HUGO (Victor). Notre-Dame de Paris. op.cit. Male (Émile). idem, p.703.

18.- DEBIDUR (V.H.). Le bestiaire sculpté en France. Paris: Arthaud, 1961, pp.255-58.

19.- MARTIN MORENO (Antonio). Historia de la música andaluza. Sevilla: Biblioteca da cultura andaluza, 1985, p.72.

folklorique universel des animaux musiciens qui, en fait, apparaît dès l’Égypte et la Chaldée .

La grande farandole des animaux musiciens va dès lors s’enrichir avec le Roman de Renard puis les animaux de la ville de Brême et d’autres congénères, porcs, chèvres, singes... viendront rejoindre la confrérie. L’on peut rapprocher ce thème de celui des officiants burlesques: bélier sacerdotal à Aulnay, cerf célébrant la messe à Strasbourg ou Renard prêchant aux poules sur une miséricorde de stalle à Champeaux.

Aucune symbolique ne semble donc occultée dans ces représentations irrévérencieuses, ce ne sont que des allusions goguenardes et probablement moralisantes, empruntées à une littérature fort prisée bien que peu chrétienne d’inspiration. Au XIIe. et XIIIe.s., tous ont les mêmes joies artistiques, "il n’y a pas d’un côté le peuple et de l’autre une classe de prétendus connaisseurs. L’église est la maison de tous, l’art traduit la pensée de tous." ⁽²⁰⁾

Bon nombre de ces sculptures seront par la suite perçues comme provocatrices et détruites, honnies comme sacrilèges au XVIIe. siècle, après l’utilisation, par les Huguenots, de leur aspect caricatural contre les pratiques religieuses du clergé catholique.

Ceci dit, il faut bien reconnaître que l’animal musicien, âne ou chèvre, jouant la rote est devenu, notamment en France et en Espagne, une véritable tradition d’atelier. Le choix de cet instrument est répété à une fréquence telle dans cette situation qu’il est difficile d’imaginer que ce soit sans aucune intention particulière. Nous verrons plus loin que, malgré l’aurole mythique qui l’entoure dans les textes, il n’était peut-être pas toujours apprécié à la hauteur de sa réputation ⁽²¹⁾. L’image de l’âne maladroit évoquait-elle dans l’esprit de l’homme médiéval une pratique musicale déjà désuète? ou bien était-ce l’instrument lui même qui était déjà perçu comme archaïque, ne séduisant plus que des "amateurs attardés" à la façon de la trompe marine au XVIIe.s.?

Acceptons humblement, à notre tour, de ne pouvoir pénétrer dans les associations d’idées que provoquaient de telles images à l’époque et laissons l’œil acerbe

animaux musiciens que, de hecho, aparece ya en Egipto y la Caldea.

Desde entonces la gran farándula de animales músicos se va a enriquecer con el Roman de Renard, luego los animales de la ciudad de Brême y otros congénères: cerdos, cabras, monos,... vendrán a unirse a la cofradía. Este tema se puede relacionar con el de los oficiantes burlescos: el carnero sacerdotal en Aulnay, el ciervo que celebra misa en Estrasburgo o Renard predicando a las gallinas sobre una misericordia del coro en Champeaux.

Ninguna simbología parece pues ocultarse en estas representaciones irreverentes, se trata tan sólo de alusiones burlonas y probablemente moralizantes, tomadas de una literatura muy valorada aunque de inspiración poco cristiana. En los siglos XII y XIII, todos tienen las mismas alegrías artísticas, "no está por un lado el pueblo y por el otro una clase de pretendidos entendidos. La iglesia es la casa de todos, el arte traduce la manera de pensar de todos." ⁽²⁰⁾

Un buen número de estas esculturas serán más tarde consideradas provocadoras y destruidas, infamadas como sacrílegas en el siglo XVII, después de que los hugonotes hubiesen utilizado su aspecto caricaturesco contra las prácticas religiosas del clero católico.

Dicho esto, hay que reconocer que el animal músico asno o cabra, tocando la rota, se convirtió, especialmente en Francia y en España, en una tradición de taller. La elección de este instrumento se repite con tal frecuencia en esta situación que resulta difícil imaginar que no esconda alguna intención particular. Como veremos más adelante, a pesar de la aureola mítica que lo rodea en los textos, quizás no fuese siempre apreciado conforme el nivel de su reputación ⁽²¹⁾. ¿La imagen del asno torpe evocaría en el espíritu del hombre medieval una práctica musical ya en desuso? o ¿era el propio instrumento el que ya era sentido arcaico, seduciendo tan sólo los "amateurs tardíos" como sucedió con la trompa marina en el S. XVII?

Aceptemos humildemente, no poder penetrar en las asociaciones de ideas que tales imágenes provocaban en la época y dejemos el ojo acerbo de un buen número de escultores que participaron en la construcción de

20.- MALE (Émile). idem. op. cit. p.715.

21.- Voir page 301 et suivantes.

20.- MALE (Émile). idem. op.cit. p.715.

21.- Ver páginas 301 y siguientes.



animais músicos que, de feito, aparece xa en Exipto e a Caldea.

Desde entón a grande farándula de animais músicos vaise a enriquecer co Roman de Renard, logo os animais da cidade de Brême e outros conxéneres: cochos, cabras, monos, ... virán a unirse á confraría. Este tema pódese relacionar cos dos oficiantes burlescos: o carneiro sacerdotal en Aulnay, o cervo celebrando misa en Estrasburgo ou Renard predicando ás galiñas sobre unha misericordia do coro en Champeaux.

Ningunha simboloxía parece pois ocultarse nestas representacións irreverenciosas, trátase tan só de alusións burlonas e probablemente moralizantes, tomadas dunha literatura moi valorada aínda que de pouca inspiración cristiá. Nos séculos XII e XIII, todos teñen as mesmas ledicias artísticas, “non están por un lado o pobo e polo outro unha clase de pretendidos entendidos. A igrexa é a casa de todos, a arte traduce a maneira de pensar de todos”⁽²⁰⁾.

Un bo número destas esculturas serán máis tarde consideradas provocadoras e destruídas, infamadas como sacrílegas no século XVII, despois de que os hugonotes utilizasen o seu aspecto caricaturesco contra as prácticas relixiosas do clero católico.

Dito isto, hai que recoñecer que o animal músico: asno ou cabra, tocando a rota, converteuse, especialmente en Francia e en España, nunha tradición de obradoiro. A elección deste instrumento repítese con tal frecuencia nesta situación que resulta difícil imaxinar que non esconda algunha intención particular. Como veremos máis adiante, a pesar da auréola mítica que o rodea nos textos, quizais non fose sempre apreciado conforme ó nivel da súa reputación⁽²¹⁾. ¿A imaxe do asno torpe evocaría no espírito do home medieval unha práctica musical xa en desuso? ou ¿era o propio instrumento o que xa era sentido arcaico, seducindo tan só ós “amateurs tardíos” como sucedeu coa trompa mariña no S.XVII?

Aceptemos humildemente, non poder penetrar nas asociacións de ideas que tales imaxes provocaban na época e deixémo-lo ollo acerbo dun bo número de



Fig. 3. Pazo de Xelmírez. (nº 72). Moldeado, realizado a principios deste século, dunha ménsula do Pazo dos Arcebispos lindando coa Catedral de Santiago de Compostela, c. 1230. Cliché: RAULT (C.).

Fig. 3. Palacio Gelmírez. (nº72). vaciado, realizado a principios de este século, de una ménsula del Palacio de los Arzobispos lindando con la Catedral de Santiago de Compostela, c. 1230. Cliché: RAULT (C.).

Fig. 3. Palais Gelmírez. (nº72). Moulage, exécuté au début de ce siècle, d'une des consoles du Palais des Archevêques jouxtant la Cathédrale de St. Jacques de Compostelle, c. 1230. Cliché: Rault.(C.).



Fig. 4. Animal músico. (nº 53). Igrexa de St. Pierre d'Aulnay de Saintonge conxunto de doelas exterior do pórtico sur, s. XII. Cliché: RAULT (C)

Fig. 4. Animal músico. (nº53). Iglesia de St. Pierre d'Aulnay de Saintonge dovelaje exterior del pórtico sur, S. XII.cliché: RAULT (C)

Fig. 4. Animal musicien. (nº53). Eglise St. Pierre d'Aulnay de Saintonge, voussure extérieure du portail sud, XIIe.s. Cliché: Rault (C).

20.- Male (E^h mile), idem. op. cit. p. 715.

21.- Ver páxinas 301 e seguintes.

de bon nombre de sculpteurs ayant participé à l'édification des édifices romans, pour essayer de saisir les informations plus directement organologiques qu'ils ont pu nous livrer.

Problématique et Corpus iconographique

Des publications récentes⁽²²⁾ laissent sans réponse une question fondamentale pour la définition de notre instrument: y avait-il des cordes des deux côtés de la caisse triangulaire? Cette même question était à ce point latente en 1990 lors de la reconstruction des instruments du Porche de la Gloire, que sur les deux "rote-psaltrions" représentées par Mateo l'une a été restituée avec des cordes des deux côtés, et l'autre avec un seul plan de cordes⁽²³⁾.

Un autre problème est soulevé par l'irrégularité du nombre des cordes figurées ainsi qu'à sa relation fréquemment incohérente avec le nombre de chevilles. L'accord de l'instrument restant une autre interrogation de taille, nous avons décidé de réunir ici une centaine de figurations de rotes, de les analyser et de les confronter avec les textes de l'époque que nous avons pu réunir.

Les caractéristiques organologiques essentielles de ces documents soit quatre vingt-quatre sculptures et dix-huit dessins sont résumées dans le tableau ci-dessous. Les documents, numérotés de 1 à 84 pour les sculptures et de 85 à 102 pour les manuscrits, ont été classés, avec la volonté de tenir compte de leur ordre chronologique d'exécution. Il est clair que celui-ci ne peut prétendre qu'à une exactitude relative, lorsqu'une indication précise de l'année est donnée, elle correspond à la date communément admise sans que nous ayons eu les moyens de vérifier pour chaque cas leur bien fondé.

edificios románicos, para intentar captar las informaciones más directamente musicológicas que pudieron aportarnos.

Problemática y Corpus iconográfico

Ciertas publicaciones recientes⁽²²⁾ dejan sin respuesta una cuestión fundamental para la definición de nuestro instrumento: ¿había cuerdas a ambos lados de la caja triangular? La misma cuestión resultaba latente en 1990 cuando se reconstruyeron los instrumentos del Pórtico de la Gloria, de forma que de las dos "rotas-psalterios" representadas por Mateo una ha sido restituida con cuerdas a ambos lados y la otra con un solo plano de cuerdas⁽²³⁾.

Surge otro problema por la irregularidad del número de cuerdas que figuran, así como por su relación, frecuentemente incoherente, con el número de clavijas. La afinación del instrumento constituye otro interrogante importante, hemos decidido reunir aquí un centenar de representaciones de rotas, analizarlas y compararlas con los textos de la época que hemos podido reunir.

Las características instrumentales esenciales de estos documentos, o sea, veinticuatro esculturas y dieciocho dibujos están resumidas en el cuadro que sigue. Los documentos, numerados de 1 a 84 para las esculturas y de 85 a 102 para los manuscritos, han sido clasificados con la intención de tener en cuenta el orden cronológico de su realización. Está claro que éste sólo puede aspirar a una relativa exactitud, cuando se da una indicación precisa del año, corresponde a la fecha generalmente admitida, sin que hayamos dispuesto de los medios para verificar que en cada caso está bien fundada.

22.- BEC (Pierre). idem, note 28 p.386. RIOT (Claude). Chants et instruments, trouveurs et jongleurs au Moyen Age. Paris: Rempart, 1995, p.75. JULLIAN (Martine). La représentation de la musique dans la sculpture romane en France. Problèmes de lecture. Actes du colloque: "Confluences des cultures musicales dans la Péninsule Ibérique du VIII^e. au XIII^e. siècle." Madrid, mars 1983.

23.- LOPEZ-CALO (Jose), coordinateur. Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, tome 1, 1993, pp.255-307.

22.- BEC (Pierre). idem, nota 28 p.386. RIT (CLAUDE). Chants et instruments, trouveurs et jongleurs au Moyen Age. Paris: Rempart, 1995, p.75. JULLIAN (Martine). La représentation de la musique dans la sculpture romane en France. Problèmes de lecture. Actas del coloquio: "Confluences des cultures musicales dans la Péninsule Ibérique du VIII^e. au XIII^e. siècle." Madrid, marzo 1983.

23.- LÓPEZ-CALO (José), coordinador. Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, tomo 1, 1993, pp.255-307.

escultores que participaron na construción de edificios románicos, para intentar captar as informacións máis directamente musicolóxicas que puideron aportarnos.

Problemática e Corpus iconográfico

Certas publicacións recentes⁽²²⁾ deixan sen reposta unha cuestión fundamental para a definición do noso instrumento: ¿había cordas a ámbolos dous lados da caixa triangular? Esta cuestión resultaba latente en 1990 cando se reconstruíron os instrumentos do Pórtico da Gloria, de xeito que das dúas “rotas-psalterios” representadas por Mateo unha foi restituída con cordas a ámbolos dous lados e a outra cun só plano de cordas⁽²³⁾.

Xorde outro problema pola irregularidade do número de cordas que figuran, así como pola súa relación, frecuentemente incoherente, co número de caravillas. A afinación do instrumento constitúe outro interrogante importante, decidimos reunir aquí un cento de representacións de rotas, analízalas e comparalas cos textos da época que puidemos reunir.

As características instrumentais esenciais destes documentos, ou sexa, vintecatro esculturas e dezaoito debuxos, están resumidas no cadro que segue. Os documentos, numerados de 1 a 84 para as esculturas e de 85 a 102 para os manuscritos, foron colocados coa intención de ter en conta a orde cronolóxica da súa realización. Está claro que este só pode aspirar a unha relativa exactitude, cando se dá unha indicación precisa do ano, corresponde á data xeralmente admitida, sen que despuxeramos dos medios para verificar que en cada caso está ben fundada.

22.- BEC (Pierre), idem, nota 28 p. 386. RIT (CLAUDE), Chants et instruments, trouveurs et jongleurs au Moyen Age. Paris: Rempart. 1995, p. 75; JULLIAN (Martina), La représentation de la musique dans la sculpture romane en France. Problèmes de lecture. Actas do coloquio: “Confluences des cultures musicales dans la Péninsule Ibérique du XIII. au XIII. siècle.” Madrid, marzo 1983.

23.- LÓPEZ-CALO (José), coordinador. Os instrumentos do Pórtico da Gloria. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, tomo I, 1993, pp. 255-307.

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



L'observation des données obtenues montrent que ces témoignages s'étalent du IXe. au XVe. siècles avec:

- 1 instrument du IXe. siècle⁽²⁴⁾
- 8 instruments du XIe. siècle.
- 77 instruments du XIIe. siècle.
- 13 instruments du XIIIe. siècle.
- 2 instruments du XIVE. siècle.
- 1 instrument du XVe. siècle.

Ce premier regard semble bien confirmer ce qui a déjà été dit sur la longévité et la courbe de popularité de l'instrument et correspond de façon satisfaisante à la fréquence des occurrences littéraires relevées par Pierre Bec⁽²⁵⁾. La distribution géographique mérite également d'être notée, nous avons:

- 54 figurations espagnoles (essentiellement dans le nord)
- 37 figurations françaises
- 6 figurations italiennes
- 4 figurations dans les pays de langue germanique
- 1 figuration en Grande Bretagne

Une ou deux faces munies de cordes?

Pourquoi se pose t-on une telle question ? Est-ce seulement parce que les figurations de rotes les plus connues (Porche de la Gloire, Orense, Cantigas de Santa María...) ne nous laissent voir qu'une seule face munie de cordes ? Certes, la relation voire la filiation avec les psaltériens plus petits tenus à plat sur les genoux tel qu'ils sont figurés sur le Porche de la Gloire (Vieillards 10 et 17) ne peut s'ignorer, les deux (rote et psaltérior) sont de structure semblable: sur caisse triangulaire, aux cordes parallèles de longueurs décroissantes, pincées avec ou sans plectre.

24.- Nous n'avons, volontairement, recensé qu'une seule des figurations contenues dans le psautier d'Utrecht. Les informations documentaires d'ordre organologique contenues dans ce témoignage ne permettant pas d'affirmer, malgré la position debout des musiciens présentant leurs instruments, s'il s'agit ou non de "rote-psaltériens". La datation extrêmement précoce (c.830) créant une séparation de deux siècles par rapport aux autres occurrences nous pousse à penser plutôt à des figurations de psaltériens, dans le doute, nous avons choisi d'en signaler l'existence.

25.- BEC. (Pierre). idem. p.89.

El análisis de los datos obtenidos muestran que dichos testimonios se extienden del siglo IX al XV con:

- 1 instrumento del siglo IX⁽²⁴⁾
- 8 instrumentos del siglo XI
- 77 instrumentos del siglo XII
- 13 instrumentos del siglo XIII
- 2 instrumentos del siglo XIV
- 1 instrumento del siglo XV

Esta primera mirada parece confirmar lo que ya ha sido dicho sobre la longevidad y la curva de popularidad del instrumento y corresponde de manera satisfactoria con el número de apariciones literarias señaladas por Pierre Bec⁽²⁵⁾. La distribución geográfica merece ser tratada, tenemos:

- 54 representaciones españolas (esencialmente en el norte)
- 37 representaciones francesas
- 6 representaciones italianas
- 4 representaciones en los países de lengua germánica
- 1 representación en Gran Bretaña

¿Una o dos caras provistas de cuerda?

¿Porqué nos planteamos semejante pregunta? ¿Es simplemente porque las representaciones de rotas más conocidas (Pórtico de la Gloria, Ourense, Cantigas de Santa María...) sólo nos dejan ver una cara provista de cuerdas?. Ciertamente, no puede ignorarse la relación con los psalterios más pequeños, colocados horizontalmente sobre las rodillas como aparecen representados en el Pórtico de la Gloria (ancianos 10 y 17); los dos (rota y psalterio) poseen una estructura similar: sobre una caja triangular, con cuerdas paralelas de longitudes decrecientes, pincadas con o sin púa.

24.- Voluntariamente, hemos censado una sola representación de las contenidas en el salterio de Utrecht. Las informaciones documentales de orden instrumental, contenidas en este testimonio no permiten afirmar; a pesar de la posición de los músicos de pie y presentando sus instrumentos, si se trata o no de "rotas-psalterios". El hecho de haber dado una fecha muy temprana (830 d.C.) creando una distancia de dos siglos en relación a las demás apariciones nos lleva a pensar en representaciones de psalterios; ante la duda, hemos optado por señalar su existencia.

25.- BEC (Pierre). idem. p.89.

A análise dos datos obtidos mostran que ditos testemuños esténdense do século IX ó XV con:

- 1 instrumento do século IX ⁽²⁴⁾
- 8 instrumentos do século XI
- 77 instrumentos do século XII
- 13 instrumentos do século XIII
- 2 instrumentos do século XIV
- 1 instrumento do século XV

Esta primeira mirada parece confirma-lo que xa se dixerá sobre a lonxevidade e a curva de poularidade do instrumento e corresponde de maneira satisfactoria co número de aparicións literarias sinaladas por Perre Bec ⁽²⁵⁾. A distribución xeográfica merece ser tratada, temos:

- 54 representacións españolas (esencialmente no norte)
- 37 representacións francesas
- 6 representacións italianas
- 4 representacións nos países de lingua xermánica.
- 1 representación en Gran Bretaña

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO
DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO
Christian Rault



¿Unha ou dúas caras provistas de cordas?

¿Porque nos formulamos semellante pregunta? ¿É simplemente porque as representacións de rotas máis coñecidas (Pórtico de Gloria, Ourense, Cantigas de Santa María...) só nos deixan ver unha cara provista de cordas?. Certamente, non pode ignorarse a relación cos psalterios máis pequenos, colocados horizontalmente sobre os xeonllos como aparecen representados no Pórtico da Gloria (Anciáns 10 e 17); os dous (rota e psalterio) posúen unha estrutura similar: sobre unha caixa triangular, con cordas paralelas de lonxitudes decrecentes, pinzadas con ou sen puga.

24.- Voluntariamente, censamos unha soa representación das contidas no salterio de Utrecht. As informacións documentais de orde instrumental, contidas neste testemuño non permiten afirmar; a pesar da posición dos músicos de pé e presentando os seus instrumentos, se se trata ou non de "rotas- psalterios". O feito de dar unha data moi temperá (830 d. C) creando unha distancia de dous séculos en relación ás demais aparicións lévanos a pensar en representacións de psalterios; ante a dúbida, optamos por sinala-la súa existencia.

25.- BEC (Pierre). idem. p. 89.

Avant d'aborder le problème posé, la conformité même de l'instrument exige une mise au point. La définition "face munie de cordes" prête à confusion, en fait, lorsque l'on voit l'aspect triangulaire de la rote c'est son profil que l'on perçoit. Vue de face, la rote ne présente que l'épaisseur frontale de sa caisse (l'équivalent de la colonne pour la harpe).

A notre connaissance, aucun instrument sur caisse, muni de cordes sur ses deux faces n'est en usage, ni aucun autre qui pourrait en être issu ou y faire penser. Dès lors, concevoir l'existence d'un objet musical de ce type ne devrait être dû qu'à la simple observation des témoignages. Mais notre esprit n'aime pas toujours s'aventurer en terres inconnues, là où les repères s'estompent et il préfère parfois déformer l'évidence pour tenter de la réduire au domaine plus rassurant du connu. Lors du colloque sur les "Confluences des cultures musicales dans la Péninsule Ibérique du VIII^e. au XIII^e.siècle", Martine Jullian, s'intéressant aux problèmes de lecture posés par la représentation de la musique dans la sculpture romane en France nous dit au sujet du modillon de l'église de Puch (n°48): "A prendre l'image au pied de la lettre, l'instrument serait un double psaltérion. Mais les deux rangées de cordes ne correspondent pas à la disposition des chevilles qui, elles, occupent trois rangées. Ne serait-il pas alors possible d'interpréter cet objet comme une forme hybride et indéfinissable, déterminée par la constitution même du modillon et sa fonction? Somme toute, si les sujets sont projetés en avant du mur, n'est-ce pas afin que le spectateur puisse d'un côté ou de l'autre voir les cordes de ce qui serait plutôt une harpe?"⁽²⁶⁾.

La copie publiée en 1901 par Keller et Straub de l'*Hortus Deliciarum*⁽²⁷⁾, manuscrit compilé au XII^e siècle par Herrade de Landsberg, a aussi, par sa diffusion répétée dans les ouvrages traitant d'organologie, largement contribué au malentendu. Sur ce calque évoquant Ulysse et les sirènes (n°95) on peut voir une femme à pattes d'oiseau, debout, maintenant contre elle avec sa main gauche un grand instrument

Antes de abordar el problema, la propia configuración del instrumento exige una revisión. La definición "cara provista de cuerdas" se presta a equivocaciones, de hecho, cuando vemos la forma triangular de la rota es su perfil lo que percibimos. Vista de frente, la rota sólo presenta el grosor frontal de su caja (el equivalente de la columna en el arpa).

No tenemos constancia de que ningún instrumento de caja, provisto de cuerdas en sus dos caras, se use en la actualidad; ni de ningún otro que podría haber salido de este o recordárnoslo. Por lo tanto, el concebir la existencia de un objeto musical de ese tipo sólo podría deberse a la simple observación de los testimonios. Pero a nuestro espíritu no siempre le gusta aventurarse en tierras desconocidas, donde las referencias se difuminan, y a veces, prefiere deformar la evidencia para intentar reducirla al dominio más seguro de lo conocido. En el coloquio sobre las "Confluences des cultures musicales dans la Péninsule Ibérique du VIII^e. au XIII^e. siècle", Martine Jullian, interesándose por los problemas de lectura que plantea la representación de la música en la escultura románica en Francia, al hablar del modillón de la iglesia de Puch (n°48) nos dice: "Si tomamos la imagen al pie de la letra, el instrumento sería un doble psalterio. Pero las dos filas de cuerdas no corresponden a la disposición de las clavijas que ocupan tres filas. ¿No sería posible interpretar este objeto como una forma híbrida e indefinible, determinada por la propia constitución del modillón y su función? En resumen, si los individuos están proyectados hacia delante en el muro, ¿no es con el fin de que el espectador pueda, de un lado o del otro, ver las cuerdas de lo que sería (más bien) un arpa?"⁽²⁶⁾.

Publicada en 1901 por Keller y Straub la copia del *Hortus Deliciarum*⁽²⁷⁾, manuscrito compilado en el siglo XII por Herrade de Landsberg, también contribuyó ampliamente al malentendido debido a la difusión en las obras que tratan sobre musicología. En esta copia que evoca a Ulises y las sirenas (n°95) podemos ver una mujer con patas de pájaro, de pie, sosteniendo contra ella con la mano izquierda un gran instrumento

26.- JULLIAN (Martine), idem.

27.- KELLER (G) et STRAUB (A). *Hortus Deliciarum*, édition fac-similée de 1901, Pl. XI bis. Dans cet ouvrage, l'illustration a été reprise et mise en couleurs d'après un autre dessin exécuté en 1818 par ENGELHARTD (C.M.), dans un livre consacré à Herrad von Landsperg, l'original étant disparu entre temps, en 1870, lors du siège de Strasbourg... Nous avons déjà analysé ces copies successives qui montrent également un *organistrum*, des infidélités d'une copie à l'autre peuvent s'y observer. Voir RAULT (Christian). *L'organistrum*. Les origines de la vielle à roue, Paris: Klincksieck, 1985, pp.52,53.

26.- JULLIAN (Martine), idem.

27.- KELLER (G) y STRAUB (A). *Hortus deliciarum*, edición facsímil de 1901, Pl. XI bis. En este trabajo, la ilustración fue retomada y coloreada siguiendo otro dibujo realizado en 1818 por ENGELHARTD (C.M.), en un libro dedicado a Herrad von Landsperg, habiendo desaparecido el original en 1870, durante el sitio de Estrasburgo... Ya hemos analizado estas copias sucesivas que muestran asimismo un *organistrum*, observándose infidelidades de una copia a otra. Ver RAULT (Christian). *L'organistrum*. Les origines de la vielle à roue. Paris: Klincksieck, 1985, pp.52,53.

Antes de aborda-lo problema, a propia configuración do instrumento esixe unha revisión. A definición “cara provista de cordas” préstase a erros, de feito, cando vémo-la forma triangular da rota é o seu perfil o que percibimos. Vista de fronte, a rota só presenta o grosor frontal da súa caixa (o equivalente da columna na arpa).

Non temos constancia de que ningún instrumento de caixa, provisto de cordas nas súas dúas caras, se use na actualidade; nin de ningún outro que podería ter saído deste ou recordárnolo. Polo tanto, concebi-la existencia dun obxecto musical deste tipo só podería deberse á simple observación dos testemuños. Pero o noso espírito non sempre lle gusta aventurarse en terras descoñecidas, onde as referencias desdebuxan, e ás veces, prefire deforma-la evidencia para intentar reducila ó dominio máis seguro do coñecido. No coloquio sobre as “Confuences des cultures musicales dans la Péninsule Ibérique du VIII^e. au XIII^e siècle”, Martine Jullian, interesándose polos problemas de lectura que formula a representación da música na escultura románica en Francia, ó falar do modillón da igrexa de Puch (nº 48) dinos: “Se tomamo-la imaxe ó pé da letra, o instrumento sería un dobre psalterio. Pero as dúas filas de cordas non corresponden á disposición das caravillas que ocupan tres filas. ¿Non sería posible interpretar este obxecto como unha forma híbrida e indefinible, determinada pola propia constitución do modillón e a súa función? En resumo, se os individuos están proxectados cara adiante no muro, non é co fin de que o espectador poida, dun lado ou do outro, ve-las cordas do que sería (máis ben) unha arpa?⁽²⁶⁾.”

Publicada en 1901 por Keller e Straub a copia do *Hortus Deliciarum*⁽²⁷⁾, manuscrito compilado no século XII por Herrade de Landsberg, tamén contribuíu amplamente ó malentendido debido á difusión nas obras que tratan sobre musicoloxía. Nesta copia que lembra a Ulises e as sereas (nº 95) podemos ver unha

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO
DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO
Christian Rault



26.- JULLIAN (Martine). idem.

27.- KELLER (G) e STRAUBÉ (A). *Hortus Deliciarum*. edición facsímil de 1901, Pl. XI bis. Neste traballo, a ilustración foi retomada e coloreada seguindo outro debuxo realizado ne 1818 por ENGELHARTD (C.M.), nun libro dedicado a Herrad von Lansdsperg, desaparecendo o orixinal en 1870, durante o sitio de Estraburgo... Xa analizamos estas copias sucesivas que mostran así mesmo un *organistrum*, observándose infidelidades dunha copia a outra. Ver RAULT (Christian). *L'organistrum*. Les origines de la vielle á roue. Paris: Klincksieck, 1985, pp. 52,53.

triangulaire ⁽²⁸⁾... Il est incontestable que, dans ce cas, seule la main droite aurait pu jouer. Mais s'agit-il vraiment de la reproduction d'une situation réelle de jeu? Avons nous quelque autre exemple d'instrument de musique mélodique à cordes dont la tenue exige l'immobilisation complète d'une des deux mains de l'instrumentiste? Non. D'autre part, la pratique de l'instrument montre qu'il ne peut être joué qu'en position assise, ce qui est confirmé sans conteste possible par l'iconographie.

Dans les rares cas où le contexte d'exécution musicale nécessite la position debout, le musicien maintient son instrument avec une courroie (n° 1 et 8).

Tout objet représenté recèle nécessairement, pour pouvoir être identifié, des éléments empruntés à la réalité, c'est donc une source potentielle d'informations pour le chercheur. Ceci dit, la relation qui unit les différents objets ou personnages dans l'image médiévale relève de la logique grammaticale propre au vocabulaire graphique. Cette écriture possède ses propres lois syntaxiques. Ainsi, l'identification d'un individu s'obtient par sa simple juxtaposition avec un ou plusieurs attributs. Dès lors, il peut s'avérer vain de rechercher des informations d'ordre réaliste sur la relation qui unit ces éléments: ce qui importe c'est leur association.

Que la tenue de l'instrument ou la position des doigts soit conforme à la réalité observable est un "plus" stylistique que nous offrent parfois certains imagiers du Moyen Age. Mais la plupart du temps l'absence de ce type de détails ne conditionne pas qualitativement la lecture du message. Gardons-nous donc de tirer une quelconque conclusion organologique à partir de la façon dont les sirènes de l'*Hortus Deliciarum* maintiennent leurs instruments, ce qui importe ici, c'est de faire comprendre à l'observateur l'effet que produit leur musique sur Ulysse.

L'image est donc faite pour être lue. Si l'on veut que l'objet "rote" soit décodé, il importe de le montrer sous son aspect triangulaire. En admettant que l'instrument soit muni de deux plans de cordes, une main serait requise de chaque côté de l'instrument maintenu soit entre les genoux, soit par une courroie passée

triangular ⁽²⁸⁾... Es innegable que, en este caso, sólo la mano derecha habría podido tocar. ¿Pero se trata realmente de la reproducción de una situación real de interpretación? ¿Tenemos algún otro ejemplo de un instrumento de música melódica con cuerdas cuya forma de sostenerlo exija la inmovilización completa de una de las manos del instrumentista? No. Por otra parte, la práctica del instrumento demuestra que sólo puede interpretarse en posición sentada, lo que es confirmado sin réplica posible por la iconografía.

En los escasos casos en los que el contexto de ejecución musical necesita la posición de pie, el músico sostiene el instrumento con una correa (nº 1 y 8).

Todo objeto representado, para poder ser identificado necesita obligatoriamente elementos tomados de la realidad, constituyendo de este modo, una fuente potencial de información para el investigador. Dicho esto, la relación que une los diferentes objetos o personajes en la imagen medieval depende de una lógica gramatical propia del vocabulario gráfico. Dicha escritura posee sus propias leyes sintácticas. De esta forma, la identificación de un individuo se obtiene por su simple yuxtaposición con uno o varios atributos. A partir de este momento, puede resultar vano el buscar informaciones de orden realista sobre la relación que une dichos elementos: lo que importa es su asociación.

Que la forma de sostener el instrumento o la posición de los dedos esté conforme con la realidad observable es un "plus" estilístico que nos ofrecen, en ocasiones, ciertos escultores de la edad media. Pero, en la mayoría de los casos, la ausencia de ese tipo de detalles no condiciona cualitativamente la lectura del mensaje. Abstengámonos, pues, de sacar cualquier conclusión instrumental a partir de la manera como las sirenas de *Hortus Deliciarum* sostienen sus instrumentos, lo que aquí importa es hacer comprender al observador el efecto que su música produce sobre Ulises.

La imagen es, pues, realizada para ser leída. Si queremos que el objeto "rota" sea decodificado, es importante mostrarlo bajo su aspecto triangular. Admitiendo que dicho instrumento esté provisto de dos planos de cuerdas, sería necesaria una mano de

28.- PANUM (Hortense). *The stringed Instruments of the Middle Ages*. London: William Reeves, 1971, fig. 135 p.159.

28.- PANUM (Hortense). *The stringed Instruments of the Middle Ages*. London: William Reeves, 1971, fig. 135 p.159.

muller con patas de paxaro, de pé, sostendo contra ela coa man esquerda un gran instrumento triangular⁽²⁸⁾... É innegable que, neste caso, só a man dereita podería tocar. ¿Pero trátase realmente da reprodución dunha situación real de interpretación? ¿Temos algún outro exemplo dun instrumento de música melódica con cordas cunha forma de sostelo que esixa a inmovilización completa dunha das mans do instrumentista? Non. Por outra parte, a práctica do instrumento demostra que só pode interpretarse en posición sentada, o que é confirmado sen réplica posible pola iconografía.

Nos escasos casos nos que o contexto de execución musical necesita a posición de pé, o músico sostén o instrumento cunha correa (nº 1 e 8).

Todo obxecto representado, para poder ser identificado necesita obrigatoriamente elementos tomados da realidade, constituíndo deste xeito, unha fonte potencial de información para o investigador. Dito isto, a relación que une os diferentes obxectos ou personaxes na imaxe medieval mostra unha lóxica gramatical propia do vocabulario gráfico. A dita escritura posúe as súas propias leis sintácticas. Desta forma, a identificación dun individuo obténse pola súa simple xustaposición con un ou varios atributos. A partir deste momento, pode resultar inútil buscar informacións de orde realista sobre a relación que une os ditos elementos: o que importe é a súa asociación.

Que a forma de sostelo instrumento ou a posición dos dedos estea conforme coa realidade observable é un “plus” estilístico que nos ofrecen, en ocasións, certos escultores da idade media. Pero a maioría nestes casos a ausencia dese tipo de detalles non condiciona cualitativamente a lectura da mensaxe. Absteñámonos pois, de sacar calquera conclusión instrumental a partir da maneira como as sereas do *Hortus Deliciarum* sosteñen os seus instrumentos, o que aquí importa é facer comprender ó observador o efecto que a súa música produce sobre Ulises.

A imaxe é pois, realizada para ser lida. Se queremos que o obxecto “rota” sexa decodificado, é importante mostralo baixo o seu aspecto triangular. Admitindo que o dito instrumento estea provisto de dous planos de cordas, sería necesaria unha man de cada lado do

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



28.- PANUN (Hortense). The stringed Instruments of the Middle Ages. London: William Reeves, 1971, fig. 135 p.159.

autour du cou du musicien. Si sur les manuscrits on avait représenté l'instrumentiste de face, en position de jeu, seul l'équivalent de la colonne de la rote serait visible, l'image de l'instrument s'apparenterait donc à une bande étroite et verticale encadrée par les mains du musicien. Identifier la rote présentée sous cet angle est difficile voire impossible. Pour comprendre de quel objet il s'agit, il est impératif de le représenter sous sa face triangulaire.

Dans ce cas, le musicien devrait être également représenté de profil. Or, dans la signification et la symbolique de l'image médiévale, la représentation de profil d'un personnage est un signe d'infériorité⁽²⁹⁾. En aucun cas un personnage important, à fortiori un Prophète ou un Roi ne peuvent être figurés ainsi. Il convient donc de bien faire la différence entre ce que François Garnier appelle l'"état" et l'"action". Dans ce premier cas, le personnage "est représenté en majesté, assis de face, bien droit, le visage parfaitement régulier et impassible. Son regard fixe n'est orienté vers aucun objet particulier. Cette position typique est incompatible avec quelques occupations particulières que ce soit"⁽³⁰⁾. Il serait donc abusif de chercher dans cette représentation en "état" des indications sur la façon de tenir ou de jouer la rote, car la position et les gestes y sont purement conventionnels.

C'est la raison pour laquelle, les musiciens des Cantigas de Santa María, simples exécutants, ont pu être peints de profil, tournés l'un vers l'autre, alors que toutes les références aux Vieillards de l'Apocalypse ou au Roi David montrent invariablement le personnage de face. Nous nous trouvons donc, dans ce dernier cas, avec un musicien de face présentant néanmoins, pour les raisons de lisibilité expliquées précédemment, son instrument sous son aspect triangulaire: dans l'image, l'instrument a subi une rotation de 90° par rapport à la position réelle.

Etant donné que sur les dix-huit figurations manuscrites que nous avons recensées, treize sont directement liées à David nous nous garderons d'une quelconque conclusion (quant à la tenue de l'instrument), issue de ces sources documentaires, d'autant

cada lado del instrumento sostenido entre las rodillas o colgado del cuello del músico con una correa. Si en los manuscritos se hubiese representado al instrumentista de frente, en posición de interpretación, sólo sería visible el equivalente de la columna de la rota; la imagen del instrumento parecería pues una banda estrecha y vertical enmarcada por las manos del músico. Identificar la rota presentada bajo este ángulo resulta difícil por no decir imposible. Para comprender de qué objeto se trata es imperativo representarlo por su cara triangular.

En este caso, el músico debería también ser representado de perfil. Sin embargo, en la significación y el simbolismo de la imagen medieval, la representación de perfil de un personaje es un signo de inferioridad⁽²⁹⁾. En ningún caso un personaje importante, y con mayor razón un Profeta o un Rey pueden ser representados de esa manera. Resulta, pues, conveniente diferenciar bien entre lo que François Garnier llama el "estado" y la "acción". En el primer caso, el personaje está representado en majestad, sentado de frente, muy derecho, la cara perfectamente regular e impassible. Su mirada fija no está dirigida a ningún objeto en particular. Esta posición típica es incompatible con cualesquiera ocupaciones particulares"⁽³⁰⁾. Resultaría, pues exagerado buscar en esta representación en "estado" indicaciones sobre la manera de sostener o de tocar la rota, ya que la posición y los gestos son puramente convencionales.

Esta es la razón, por la cual, los músicos de las Cantigas de Santa María, simples ejecutantes, pudieron ser pintados de perfil, mirándose el uno al otro, mientras que todas las referencias a los ancianos del Apocalipsis o el Rey David muestran invariablemente el personaje de frente. Nos encontramos pues, en este último caso, con un músico de frente presentando, sin embargo (por los motivos de legibilidad explicados previamente), su instrumento bajo su aspecto triangular: en la imagen, el instrumento sufrió un giro de 90° en relación a la posición real.

Dado que de las dieciocho representaciones manuscritas que hemos recogido, trece están directamente ligadas a David, nos abstendremos de sacar cualquier

29.- GARNIER (François). Le langage de l'image au Moyen Age. Paris: Le Léopard d'or, 1982. p.125.

30.- GARNIER (François). idem. p.41.

29.- GARNIER (François). Le langage de l'image au Moyen Age. Paris: Le Léopard d'or, 1982. p.125.

30.- GARNIER (François). idem. p.41.

instrumento sostido entre os xeonllos ou colgados do pescozo do músico cunha correa. Se nos manuscritos se representara ó instrumentista de fronte, en posición de interpretación, só sería visible o equivalente da columna da rota; a imaxe do instrumento parecería pois unha banda estreita e vertical enmarcada polas mans do músico. Identificala rota presentada baixo este ángulo resulta difícil por non dicir imposible. Para comprender de que obxecto se trata é imperativo representalo pola súa cara triangular.

Neste caso, o músico debería tamén ser representado de perfil. Sen embargo, na significación e o simbolismo da imaxe medieval, a representación de perfil dun personaxe é un signo de inferioridade⁽²⁹⁾. En ningún caso un personaxe importante, e con maior razón un Profeta ou un Rei poden ser representados desa maneira. Resulta pois, conveniente diferenciar ben entre o que François Garnier chama o “estado” e a “acción”. No primeiro caso, o personaxe “está representado en maxestade, sentado de fronte, moi dereito, a cara perfectamente regular e impassible. A súa mirada fixa non está dirixida a ningún obxecto en particular. Esta posición típica é incompatible con calquera ocupación particular”⁽³⁰⁾. Resultaría pois, esaxerado buscar nesta representación en “estado” indicacións sobre a maneira de ter ou de toca-la rota, xa que a posición e os xestos son puramente convencionais.

Esta é a razón, pola que os músicos das Cantigas de Santa María, simples executantes, puideron ser pintados de perfil, mirándose un ó outro, mentres que tódalas referencias ós Anciáns do Apocalipsis ou ó Rei David mostran invariablemente o personaxe de fronte. Nos atopamos pois, neste último caso, cun músico de fronte presentando, sen embargo (polos motivos de lexibilidade explicados previamente), o seu instrumento baixo o seu aspecto triangular: na imaxe, o instrumento sufríu un xiro de 90º en relación á posición real.

Dado que das dezaioito representacións manuscritas que recollimos, trece están directamente ligadas a David, absterémonos de sacar calquera conclusión

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



29.-GARNIER (François). Le langage de l'image au Moyen Age. Paris: Le léopard d'or, 1982, p.125.

30.- GARNIER (François). idem. p.41.

plus que, comme nous l'avons vu, les instruments ne peuvent y être représentés autrement que sous leur aspect triangulaire (100% des figurations, voir: Résultats chiffrés des tableaux, p. 260).

C'est donc le corpus sculpté que nous devons étudier pour chercher une réponse. Inévitablement, les thèmes récurrents des Vieillards de l'Apocalypse et du Roi David sont encore très présents mais dans une moindre mesure. Sur les quatre-vingt quatre représentations sculptées recensées, seize (19%) font référence aux Vieillards et huit (9,5%) à David.

Il est clair que les lois régissant l'exécution des bas reliefs s'apparentent à celles du dessin, caractérisées par l'usage de seulement deux des trois dimensions. Ainsi sur le bas relief du portail central du Dôme de Spoleto ⁽³¹⁾ (n°36), le ménestrel en position de jeu est représenté, comme son instrument, de profil. Ce même genre d'impératif technique peut conditionner les images aussi bien sur des chapiteaux (n°6: la Daurade, n°57: St Parize le Châtel ...) ⁽³²⁾ que sur des voussures (n°49: Nieul les Saintes, n°53: Aulnay de Saintonge ...)

Cependant, comme nous allons le voir, la sculpture permet parfois une meilleure adéquation entre les nécessités symboliques et le réalisme figuratif quand le contexte d'intégration architecturale en laisse la possibilité.

C'est pour pouvoir tenir compte de cet impératif que nous avons dissocié dans le tableau les différentes techniques employées en sculpture: ronde bosse, bas relief, voussure, chapiteau et modillon. Dans le tableau, nous avons ensuite séparé les deux différentes tenues de l'instrument: soit l'instrument est représenté de face, en saillie, les deux mains étant en action sur chacun des deux plans de cordes visibles de chaque côté, soit l'instrument se présente à plat, de profil, c'est à dire sous sa forme triangulaire.

Le fait que le musicien soit de face et que l'instrument soit tenu à plat contre sa poitrine pourrait faire penser que l'instrument n'est muni de cordes que sur une seule face.

conclusión (en cuanto a la posición del instrumento), surgida de estas fuentes documentales, sobre todo porque, como hemos visto, los instrumentos sólo pueden estar representados bajo su aspecto triangular (100% de las representaciones, ver: Resultados numéricos de los cuadros, p. 260).

Tenemos, por lo tanto que estudiar el corpus esculpido, para buscar una respuesta. Inevitablemente, los temas recurrentes de los ancianos del Apocalipsis y del Rey David están aún muy presentes pero en una medida menor. De las ochenta y cuatro representaciones esculpidas recogidas, dieciséis (19%) hacen referencia a los ancianos y ocho (9,5%) a David.

Está claro que las leyes que rigen la ejecución de los bajorrelieves están emparentadas con las del dibujo, caracterizadas por el uso de tan sólo dos de las tres dimensiones. De esta manera en el bajorrelieve del pórtico central de la Catedral de Spoleto ⁽³¹⁾ (n°36), el trovador, que se halla en posición de tocar, está representado, al igual que su instrumento, de perfil. Este mismo tipo de imperativo técnico puede condicionar las imágenes tanto sobre capiteles (n°6: la Daurade, n°57: St Pariza le Châtel...) ⁽³²⁾ como sobre los dovelajes (n°49: Nieul les Saintes, n°53: Aulnay de Saintonge...).

Sin embargo, como veremos, la escultura permite a veces una mejor adecuación entre las necesidades simbólicas y el realismo figurativo cuando el contexto de integración arquitectural ofrece esta posibilidad.

Para poder tener en cuenta este imperativo hemos disociado en el cuadro las diferentes técnicas empleadas en escultura: alto relieve, bajorrelieve, dovelaje, capitel y modillón. Después, en el cuadro, hemos separado las dos maneras distintas de sostener el instrumento: o bien el instrumento está representado de frente sobresaliendo, estando cada mano tocando cada uno de los dos planos de cuerdas visibles de cada lado, o bien se presenta el instrumento de plano, de perfil, es decir, bajo su forma triangular.

El hecho de que el músico esté de frente y que el instrumento sea sostenido de plano contra su pecho podría hacer pensar que el instrumento sólo disponía de cuerdas por un lado.

31.- DELLA PORTA (Pier Maurizio) et GENOVESI (Ezio). Iconografia musicale in Umbria tra XII e XIII secolo, Assisi: Laboratorio Medievale, 1984. fig. 1 et 2 p.26.

32.- Les numéros accompagnant les documents cités renvoient aux tableaux pp.13,17.

31.- DELLA PORTA (Pier Maurizio) y GENOVESI (Ezio). Iconografia musicale in Umbria tra XII e XIII secolo, Assisi: Laboratorio Medievale, 1984. fig.1 y 2 p.26.

32.- Los números que acompañan los documentos citados remiten a los cuadros pp.13,17.



(en canto á posición do instrumento), xurdida destas fontes documentais, sobre todo porque, como vimos, os instrumentos só poden estar representados baixo o seu aspecto triangular (100% das representacións, ver: Resultados numéricos dos cadros, p. 260).

Temos, polo tanto que estudia-lo corpus esculpido, para buscar unha resposta. Inevitablemente, os temas recorrentes dos Anciáns do Apocalipse e do Rei David están aínda moi presentes pero nunha medida menor. Das oitenta e catro representacións esculpidas recollidas, dezaseis (19%) fan referencia ós Anciáns e oito (9,5%) a David.

Está claro que as leis que rexen a execución dos baixorrelevos están emparentadas coas do debuxo, caracterizadas polo uso de tan só dúas das tres dimensións. Desta maneira no baixorrelevo do pórtico central da Catedral de Spoleto⁽³¹⁾ (nº 36), o trobador que está en posición de tocar está representado, ó igual que o seu instrumento, de perfil. Este mesmo tipo de imperativo técnico pode condiciona-las imaxes tanto sobre capiteis (nº 6: a Daureade, nº 57: St. Pareize le Châtel...⁽³²⁾) como sobre as doelas (nº 49: Nieul es Saintes, nº 53: Aulnay de Saintonge...).

Sen embargo, como veremos, a escultura permite ás veces unha mellor adecuación entre as necesidades simbólicas e o realismo figurativo cando o contexto de integración arquitectural ofrece esta posibilidade.

Para poder ter en conta este imperativo disociamos no cadro as diferentes técnicas empregadas en escultura: alto relevo, baixorrelevo, conxunto de doelas, capitel e modillón. Despois, no cadro, separamo-las dúas maneiras distintas de sosté-lo instrumento: ou ben o instrumento está representado de fronte sobresaíndo, estando cada man tocando cada un dos dous planos de cordas visibles, ou ben se presenta o instrumento de plano, de perfil, é dicir, baixo a súa forma triangular.

O feito de que o músico estea de fronte e que o instrumento sexa sostido de plano contra o seu peito podería facer pensar que o instrumento só dispoñía de cordas por un lado.



Fig. 5a. Soria. Dous dos Anciáns do Apocalipse representados obre a primeira doela do pórtico da igrexa de Sto. Domingo, interpretando a "rota-psalterio". O escultor escolleu dúas maneiras diferentes de representa-lo mesmo instrumento. No caso do Ancián nº 10, en actitude de afinación, o que se pon de manifesto é o aspecto triangular do instrumento. Cliché: RAULT (C.).

Fig. 5a. Soria. Dos de los ancianos del Apocalipsis representados sobre el primer dovelaje del pórtico de la iglesia de Sto Domingo, interpretando la "rota-psalterio". El escultor escogió dos maneras diferentes de representar el mismo instrumento. En el caso del anciano nº10, en actitud de afinación, lo que se pone de manifesto es el aspecto triangular del instrumento. Cliché: RAULT (C.).

Fig. 5a. Soria. Deux des Vieillards de l'Apocalypse représentés sur la première voussure du portail de l'église Sto. Domingo jouent la "rote-psalterion". Le sculpteur a choisi deux manières différentes de représenter le même instrument. Pour le Vieillard nº10, en situation d'accord, c'est l'aspect triangulaire de l'instrument qui est mis en évidence. Cliché: Rault (C.).



Fig. 5b. Soria. (nº 32). O Ancián nº 15 do pórtico, esculpido cara ó 1190, está representado en posición de interpretación cunha man sobre cada plano de cordas. Cliché: RAULT (C.).

Fig. 5b. Soria. (nº32). El anciano nº15 del mismo pórtico, esculpido hacia 1190, está representado en posición de interpretación con una mano sobre cada plano de la cuerdas. Cliché: RAULT (C.).

Fig. 5b. Soria. (nº32). Le Vieillard nº15 du même porche, sculpté vers 1190, est représenté en position de jeu, une main sur chacun des plans de cordes. Cliché: Rault (C.).

31.- DELLA PORTA (Pier Maurizio) y GENOVESI (Ezio). Iconografia musicale in Umbria tra XII e XIII secolo. Assisi: Laboratorio Medievale, 1984. fig.1 e 2 p.26.

32.- Os números que acompañan os documentos citados remiten ós cedros pp.13,17.

Lorsque le musicien est de face, l'instrument représenté en saillie, une main sur chaque plan de cordes, il semble incontestable, que l'instrument soit joué des deux côtés.

Enfin, lorsque l'instrument est présenté sous son aspect triangulaire, mais que le musicien lui aussi est représenté de profil une main sur le plan de cordes visible, l'autre disparaissant derrière, on peut admettre que cette dernière soit également requise au jeu sauf si elle est occupée à l'accord comme à l'abbaye aux Dames de Saintes⁽³³⁾ ou à Orense.

C'est pourquoi la relation entre la position du musicien et celle de l'instrument est suffisamment déterminante pour avoir imposé la séparation des colonnes: musicien représenté de face et musicien représenté de profil.

Les résultats chiffrés des tableaux indiquent que sur les quatre-vingt quatre sculptures observées, quarante-cinq musiciens jouent avec les deux mains (53,6%) quand les trente-huit autres ne nous montrent qu'une seule face.

Il est déterminant pour notre sujet de noter que les vingt-sept modillons recensés nous montrent tous, sans exception, une position de jeu active, l'instrument en saillie (et non à plat sur la poitrine) avec une main sur chacun des deux plans de cordes. Il faut avouer que, à l'opposé du bas-relief, le modillon se prête remarquablement bien à la représentation de la tenue de jeu (réelle?). Le volume naturel parallélépipédique saillant de cet élément architectural soutenant la corniche permet avec une telle facilité et une telle économie de moyens pour le sculpteur de représenter le joueur de rote, que ce thème est devenu au XIIIe siècle extrêmement fréquent, particulièrement en Espagne. Ainsi, à Rebolledo de la Torre, à Perazancas comme à Santillana del Mar ou à Cervatos, le profil même du bloc de pierre destiné à la sculpture est resté inchangé. L'angle inférieur du bloc déterminant l'angle supérieur de la rote, le sculpteur n'avait plus alors qu'à dégager de chaque côté les membres du musicien et à décider s'il plaçait la tête à gauche ou à droite pour avoir exécuté son travail⁽³⁴⁾. Le comble de ce procédé peut

Cuando el músico está de frente, el instrumento sobresaliendo, con una mano sobre cada plano de cuerdas, parece incontestable que el instrumento fuese tocado por ambos lados.

Para finalizar cuando el instrumento está representado bajo su aspecto triangular, pero el músico también está representado de perfil con una mano sobre el plano de cuerdas visible, desapareciendo la otra por detrás, se puede admitir que esta última esté igualmente dedicada a la interpretación salvo si está ocupada en el afinamiento como en la abadía de las Dames de Saintes⁽³³⁾ o en Orense.

Por ello, la relación entre la posición del músico y la del instrumento es suficientemente determinante para imponer la separación de las columnas: músico representado de frente y músico representado de perfil.

Los resultados numéricos de los cuadros indican que de las ochenta y cuatro esculturas observadas, cuarenta y cinco músicos tocan con ambas manos (53,6%) mientras que los otros treinta y ocho sólo nos muestran una cara.

Resulta determinante para nuestro tema ver que los veintisiete modillones del recuento nos presentan todos, sin excepción, una posición de interpretación activa, el instrumento sobresaliendo (y no de plano sobre el pecho) con una mano sobre cada uno de los dos planos de cuerdas. Hay que confesar que, al contrario que el bajorrelieve, el modillon se presta bastante bien para representar la posición de interpretación (¿real?). El volumen natural de forma paralelepípeda sobresaliendo de este elemento arquitectural que sostiene la cornisa, permite al escultor, con gran facilidad y economía de medios, representar al intérprete de rota, de forma que este tema se vuelve en el siglo XIII extraordinariamente frecuente, particularmente en España. De esta manera, en Rebolledo de la Torre, en Perazancas así como en Santillana del Mar o en Cervatos, el perfil mismo del bloque de piedra destinado a la escultura se mantuvo inalterado. Puesto que el ángulo inferior del bloque determinaba el ángulo superior de la rote, el escultor sólo tenía que sacar de cada lado los miembros del músico y decidir si colocaba la cabeza a la izquierda o a la derecha para ver realizado su trabajo⁽³⁴⁾. El colmo de dicho procedimiento puede

33.- Encore que dans ce cas précis, seul le joueur de rote est assis de profil alors que les cinquante trois autres ...Vieillards de l'Apocalypse sont tous assis de face. Peut être ne faut-il pas minimiser l'intention du sculpteur dans cette exception.

34.- A Catalain, Province de Navarre, le sculpteur a même laissé une tête de chaque côté de l'instrument, nous présentant ainsi un musicien bicéphale.

33.- Aunque en este caso preciso, sólo el intérprete de la rota está sentado de perfil, mientras que los otros cincuenta y tres ... ancianos del Apocalipsis están todos ellos sentados de frente. Tal vez no haya que minimizar la intención del escultor en esta excepción.

34.- En Catalain, provincia de Navarra, el escultor dejó, incluso, una cabeza a cada lado del instrumento, presentándonos así un músico bicéfalo.

Cando o músico está de fronte, o instrumento sobresaíndo, cunha man sobre cada plano de cordas, parece incontestable que o instrumento fose tocado por ámbolos dous lados.

Para rematar, cando o instrumento está representado baixo o seu aspecto triangular, pero o músico tamén está representado de perfil cunha man sobre o plano de cordas visible, desaparecendo a outra por detrás, pódese admitir que esta última estea igualmente dedicada á interpretación agás se está ocupada na afinación como na abadía das Dames de Saintes⁽³³⁾ ou en Ourense.

Por iso, a relación entre a posición do músico e a do instrumento é suficientemente determinante para impoñe-la separación das columnas: músico representado de fronte e músico representado de perfil.

Os resultados numéricos dos cadros indican que das oitenta e catro esculturas observadas, corenta e cinco músicos tocan con ámbalas dúas mans (53,6%) mentres que os outros trinta e oito só nos mostran unha cara.

Resulta determinante para o noso tema ver que os vinteseite modillóns do reconto preséntannos todos, sen excepción, unha posición de interpretación activa, o instrumento sobresaíndo (e non de plano sobre o peito) cunha man sobre cada un dos dous planos de cordas. Hai que confesar que, ó contrario que o baixorrelevo, o modillón préstase bastante ben para representa-la posición de interpretación (¿real?). O volume natural de forma paralelepípeda sobresaíndo deste elemento arquitectural que sostén a cornixa, permite ó escultor, con grande facilidade e economía de medios, representar ó intérprete de rota, de forma que este tema se volve no século XIII extraordinariamente frecuente, particularmente en España. Desta maneira, en Rebolledo da Torre, en Perazancas así como en Santillana do Mar ou en Cervatos, o perfil mesmo do bloque de pedra destinado á escultura mantívose inalterado. Posto que o ángulo inferior do bloque determinaba o ángulo superior da rota, o escultor só tiña que sacar de cada lado os membros do músico e decidir se colocaba a cabeza á esquerda ou á dereita para ver realizado o seu traballo⁽³⁴⁾. O colmo do dito procedemento pode observarse

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



33.- Aínda que neste caso preciso, só o intérprete da rota está sentado de perfil, mentres que os outros cincuenta e tres... Anciáns do Apocalipsis están todos eles sentados de fronte. Tal vez non haxa que minimiza-la intención de escultor nesta excepción.

34.- En Cataláin, provincia de Navarra, o escultor deixou, mesmo, unha cabeza a cada lado o instrumento, presentándonos así un músico bicéfalo.

s'observer à Torme où, pour tailler le moins de pierre possible le sculpteur a suggéré plus que représenté une rote d'une épaisseur considérablement exagérée.

Nous ne reviendrons pas ici sur l'exigence moindre de qualité, ainsi que sur la plus grande liberté d'expression laissée sur les modillons par le Maître d'oeuvre que sur les images destinées aux portails et nous nous contenterons de signaler que bon nombre de musiciens figurés dans ce contexte sont associés à des scènes de jonglerie voire de beuverie ou d'animaux burlesques.

Si la tenue de l'instrument ne prête pas à confusion sur les modillons, vu la saillie de la matière à sculpter, tel n'est pas le cas d'autres contextes, c'est pourquoi, nous devons ajouter en sus des quarante-cinq figurations indiscutables, les représentations où le musicien est représenté en action de jeu, de profil avec son instrument triangulaire, le fait que l'autre main soit cachée par l'instrument participant de la logique même de l'angle d'observation de la scène. Soit vingt deux cas de figures sculptées, ce qui ramène la proportion à soixante-sept positions de jeu à deux mains (80%) pour seulement quinze où le doute pourrait encore subsister.

Ces quinze derniers témoignages peuvent se diviser en trois groupes. Dans le premier nous classerons les deux figurations du Porche de la Gloire (n°29-30), ainsi que leurs trois "copies", deux à Orense (n°80-81) et une au palais Gelmirez⁽³⁵⁾ (n°72). Dans ces trois édifices, les Vieillards de l'Apocalypse concernés sont en état de présentation et/ou d'accord⁽³⁶⁾, (accord d'autant plus symbolique qu'ils interviennent dans tous les cas directement avec les doigts là où la clé serait nécessaire). Mais l'élément d'information le plus intéressant vu notre propos est que, dans ces trois édifices, des harpes sont également présentes. Comment sont-elles tenues par les musiciens?: à plat sur la poitrine. Cela signifie-t-il que ces harpes là n'étaient jouées qu'avec une seule main? non, bien évidemment.

35.- Pour la filiation stylistique de ces édifices voir: O Portico da Gloria e o seu tempo. Catalogue de l'exposition commémorative du VIII^{ème}. centenaire du Porche, Santiago Compostela: Xunta de Galicia, du 16 septembre au 17 novembre 1988, p.57 et p.131.

36.- Cette double possibilité explique que le total des documents cités dans le tableau des résultats chiffrés de la pages 256-260: rangées situation de jeu, d'accord ou en "état", dépasse le nombre de sculptures recensées.

observarse en Tormes donde, para labrar la menor cantidad posible de piedra, el escultor sugirió más que representó una rota de grosor considerablemente exagerado.

No volveremos a hacer hincapié sobre la mínima exigencia de calidad, ni sobre la libertad de expresión mantenida en los modillones por el maestro de obra, mayor que en las imágenes destinadas a los pórticos y nos contaremos con señalar que un buen número de músicos representados en este contexto están asociados a escenas de juglaría e incluso de borracheras o de animales burlescos.

Si la posición del instrumento no se presta a confusión en los modillones, debido al saliente de la materia a esculpir, no es el caso de otros contextos, por ello, debemos añadir sobre las cuarenta y cinco representaciones indiscutibles, aquellas otras en las que el músico está representado en trance de interpretar: de perfil, con su instrumento triangular, el hecho de que la otra mano esté oculta por el instrumento participa de la propia lógica del ángulo de observación de la escena. O sea veintidós casos de figuras esculpidas, lo que lleva a la proporción de sesenta y siete posiciones de interpretación con las dos manos (80%) frente a sólo quince en que la duda aún podría subsistir.

Estos quince últimos testimonios pueden dividirse en tres grupos. En el primero incluiríamos las dos representaciones del Pórtico de la Gloria (n°29-30), así como sus tres "copias", dos en Ourense (n°80-81) y una en el Palacio Gelmírez⁽³⁵⁾ (n°72). En estos tres edificios, los ancianos del Apocalipsis que nos conciernen están en estado de presentación y/o de afinación⁽³⁶⁾, (afinación totalmente simbólica en cuanto que intervienen en todos los casos directamente con los dedos allí donde la llave sería necesaria). Pero el elemento de información más interesante, dado nuestro propósito, es que, en estos tres edificios, también están presentes las arpas. ¿Cómo son sostenidas por los músicos?: de plano contra el pecho. ¿Significa esto que dichas arpas serán interpretadas con una sola mano? no, evidentemente no.

35.- Para la filiación estilística de estos edificios ver: O Pórtico da Gloria e o seu tempo. Catálogo de la exposición conmemorativa del VIII centenario del Pórtico, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, del 16 de septiembre al 17 de noviembre de 1988, p.57 y p.131.

36.- Esta doble posibilidad explica que la totalidad de los documentos citados en el cuadro de los resultados numéricos de las páginas 256-260: filas posición de interpretación, de afinamiento o en "estado", sobrepasa el número de esculturas censadas.

en Tormes onde, para labra-la menor cantidade posible de pedra, o escultor suxeriu máis que representar unha rota de grosor considerablemente esaxerado.

Non volveremos facer fincapé sobre a mínima esixencia de calidade, así como sobre a liberdade de expresión mantida nos modillóns polo mestre de obra, maior que nas imaxes destinadas ós pórticos e contentáremonos con sinalar que un bo número de músicos representados neste contexto están asociados a escenas de xograría e mesmo de borracheiras ou de animais burlescos.

Se a posición do instrumento non se presta a confusión nos modillóns, debido ó saínte da materia a esculpir, non é o caso doutros contextos, por iso, debemos engadir sobre as corenta e cinco representacións indiscutibles, aquelas outras nas que o músico está representado en trazo de interpretar: de perfil, co seu instrumento triangular, o feito de que a outra man estea oculta polo instrumento participa da propia lóxica do ángulo de observación da escena. Ou sexa vintedous casos de figuras esculpidas, o que leva á proporción de sesenta e sete posicións de interpretación coas dúas mans (80%) fronte a só quince en que a dúbida aínda podería subsistir.

Estes quince últimos testemuños poden dividirse en tres grupos. No primeiro incluíriamolas dúas representacións do Pórtico da Gloria (nº 29-30), así como as súas tres “copias”, dúas en Ourense (nº 80-81) e unha no Pazo Xelmírez ⁽³⁵⁾ (nº 72). Nestes tres edificios, os Anciáns do Apocalipse que nos atinxen están en actitude de presentación e/ou de afinación ⁽³⁶⁾, (afinación totalmente simbólica en canto que interveñen en tódolos casos directamente cos dedos alí onde a chave sería necesaria). Pero o elemento de información máis interesante, dado o noso propósito, é que, nestes tres edificios, tamén están presentes as arpas. ¿Como son sostidas polos músicos?: de plano contra o peito. ¿Significa isto que as ditas arpas serán interpretadas cunha soa man? non, evidentemente non.

35.- Para a filiación estilística destes edificios ver: O Pórtico da Gloria e o seu tempo. Catálogo da exposición conmemorativa do VIII centenario do Pórtico, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, do 16 de setembro ó 17 de novembro de 1988, p.57 e p.131.

36.- Esta dobre posibilidade explica que a totalidade dos documentos citados no cadro dos resultados numéricos das páxinas 256-260: filas posición de interpretación, de afinamento ou en “estado”, sobrepasa o número de esculturas censadas.

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



Táboas de esculturas

Tablas de esculturas - Tableaux des documents sculptés

numeración	país de orixe	provincia	municipio	nome	data	alto relieve	baixo relieve	dove-laje	capitel	mén-sula	músico
numeración numérotation	país de origen pays d'origine	provincia province	municipio commune	nombre nom	fecha date	alto relieve ronde bosse	bajo relieve bas relief	dovelaje vousure	capitel chapiteau	ménsula modillon	músico musicien
1	E	Palencia	Fromista	Egl. S. Martin	XI.					X	
2	E	Aragon	Huesca	S. Pedro el Viejo	1050/90				X		
3	F	Loire Atlantique	Nantes	St. Pierre	fin du XI				X		âne
4	E	Sepulveda	Sepulveda	Egl. S. Salvador	c.1093					X	
5	F	Tarn-Garonne	Moissac	Egl. S. Pierre	c.1100				X		Eman
6	F	Hte. Garonne	Toulouse	La Daurade	c. 1100				X		
7	F	Hte. Garonne	Toulouse	La Daurade (1er.atelier)	c.1100				X		
8	E	Huesca	Jaca	Cathedrale	c.1100				X		jongleur
9	F	Hte. Vienne	Limoges	N.D. de la Règle	début XII.		X				bouc
10	E	Leon	Leon	S. Isidoro	1100/20		X				Psalmiste
11	E	Leon	Leon	S. Isidoro	1100/20		X				Psalmiste
12	F	Aveyron	Conques	Ste. Foy	C. 1130		X				diable
13	E	Burgos	S. Pedro de Tejada	Egl. paroissiale	c.1130					X	
14	E	Cantabria	Santillana del mar	Colegiata	1125/50					X	jongleur
15	F	Seine et Oise	Etampes	Colégiale N.D.	c.1145			X			Vieillard Apoc.
16	E	Lugo	Portomarin	Egl. S. Nicolas	c.1168			X			
17	E	Cantabria	Piasca	Egl. Sa. Maria	c.1172					X	
18	F	Alava	Armentia	Egl. paroissiale	1150/75					X	chèvre
19	E	Alava	Estivaliz	Egl. paroissiale	1150/75					X	chèvre
20	E	Alava	Estivaliz	Egl. paroissiale	1150/75					X	chèvre
21	E	Alava	Estivaliz	Egl. paroissiale	1150/75					X	chèvre
22	E	Alava	Estivaliz	Egl. paroissiale	1150/75					X	chèvre
23	F	Normandie	Boscherville	St. Georges	1175				X		Vieillard Apoc.
24	E	Palencia	Carrion de los Condes	Santiago	1170/80			X			Femme
25	E	Burgos	Rebolledo de la Torre	Egl. paroissiale	C.1186					X	
26	E	Navarra	Estella	S. Miguel	C.1187			X			Vieillard Apoc.
27	E	Navarra	Estella	S. Miguel	C.1187			X			Vieillard Apoc.
28	E	Galicia	Santiago	Obradoiro	C.1188	X					David
29	E	Galicia	Santiago	Cathédrale	C.1188			X			Vieillard Apoc.18
30	E	Galicia	Santiago	Cathédrale	C.1188			X			Vieillard Apoc. 5
31	E	Castilla	Soria	So. Domingo	C.1190			X			Vieillard Apoc.
32	E	Castilla	Soria	So. Domingo	C.1190			X			Vieillard Apoc.
33	E	Navarra	Estella	Palacio de los Reyes	C.1190				X		âne
34	E	Castilla	Ahedo de butron	Egl. paroissiale	fin XII			X			Vieillard Apoc.
35	I	Parme	Parme	Baptistère	C.1196		X				David
36	I	Perugia	Spoletto	Duomo	C.1198		X				Vieillard Apoc.
37	E	Cantabria	Cervatos	S. Pedro	C.1199					X	
38	E	Cantabria	Cervatos	S.Pedro	C.1199					X	
39	E	Cantabria	Cervatos	S. Pedro	C.1199					X	
40	F	Hte. Loire	Brioude	St. Julien	XII				X		âne



instrum. de fronte	instrum. de perfil	músico de fronte	músico de perfil	número de cuerdas/cara	número de clavijas	columna recta	columna curvada	oidos na táboa	oidos frontais	comentarios	actit. de iinterpret.	actit. de afinacion	actit. de estática
instrum. frente	instrum. perfil	músico frente	músico perfil	n.º cuerdas/cara	n.º clavijas	colom. recta	colom. curv.	oidos en tabla	oidos frontales	comentarios	actit. interpret.	actit. afinac.	actit. estática
instrum. de face	instrum. de profil	musicien face	musicien profil	n. cordes/face	n. de chevilles	colom. droite	colom. courbe	ouies sur table	ouies frontales	commentaires	situation de jeu	situat. d'accord	situation en "état"
X		X		4			X			courroie	X		
	X		X	8	1x10	X					X		
	X		X	10			X		X		X		
X		X				X				rustique	X		
	X		X	30		X				glosé rota	X		
	X		X	30	1X8	X					X		
	X	X		10	1x10	X				Salomé?			X
	X	X		7/8	1x9/10		X			courroie			X
	X		X				X				X		
	X	X		10/11		X						X	
	X	X		10		X							X
	X		X	6/7	6?	X							X
X		X		4	2x4	X				rustique	X		
X		X			2x?	X				cassée			X
	X	X		9	1x10	X							X
	X	X		10		X				extatique			X
X		X		8/9	2x?	X					X		
X		X			3x?	X			X	avec acrobate	X		
X		X				X					X		
X		X				X					X		
X		X				X					X		
X		X				X					X		
	X	X		5	1x5	X		X		extatique			X
X		X		26/27	3x13	X					X		
X		X		10	2x?	X			X		X		
X		X		11	2x?	X					X		
X		X				X			X		X		
	X		X	10	(2)x10	X						X	
	X	X		11	1x?	X							X
	X	X		9	1x?	X						X	
X		X				X					X		
X		X		10		X					X		
	X		X		1x?	X			X		X		
X		X		6				X				X	
X	X		10	1x10	X							X	
	X		X		1x9	X				avec vièliste	X		
X		X				X				avec tonneau	X		
X		X				X				avec acrobate	X		
X		X				X				avec acrobate	X		
	X		X	X6	1x8	X				accord avec...		X	

numeración	país de orixe	provincia	municipio	nome	data	alto relieve	baixo relieve	dove-laje	capitel	mén-sula	músico
numeración numérotation	país de origen pays d'origine	provincia province	municipio commune	nombre nom	fecha date	alto relieve ronde bosse	bajo relieve bas relief	dovelaje vousure	capitel chapiteau	ménsula modillon	músico musicien
41	F	Hte Loire	Brioude	St. Julien	XII				X		âne
42	F	Puy de dôme	St. Nectaire	Egl. paroissiale	XII				X		âne
43	F	Nièvre	Nevers		XII				X		âne
44	F	Charente	Surgères	Egl. paroissiale	XII					X	singe
45	F	Vienne	Civray	St. Nicolas	XII				X		
46	F	Htes Pyrenées	Maubourguet	Egl. paroissiale	XII					X	
47	F	Gers	Tasque	Egl. paroissiale	XII					X	
48	F	Lot et garonne	Puch	Egl. paroissiale	XII					X	
49	F	Charente Maritime	Nieul les Saintes	Egl. paroissiale	XII			X			
50	F	Saintonge	Bordeaux	Musée d'Aquitaine	XII			X			âne
51	F	Gers	Meillers	St. Julien	XII				X		âne
52	F	Charente Maritime	Saintes	Abbaye aux Dames	XII			X			Vieillard Apoc..
53	F	Charente	Aulnay de Saintonge	Egl. paroissiale	XII			X			âne
54	F	Loiret	St. Benoit sur Loire	St. Benoit	XII				X		âne
55	F	Côte d'or	Beaune	Notre Dame	XII				X		bouc
56	F	Vendée	La Chaize le Vicompte	Egl. paroissiale	XII				X		
57	F	Nièvre	St. Parize le Chatel	Egl. paroissiale	XII				X		âne
58	E	Palencia	Matalbaniega	S. Martin	XII					X	
59	E	Palencia	Cillamayor	Egl. paroissiale	XII					X	
60	E	Palencia	Perazancas	Egl. paroissiale	XII					X	Femme
61	E	Saragoza	Uncastillo	Sa. Ma. la Mayor	XII			X			
62	E	Palencia	Moarves de Ojeda	Egl. paroissiale	XII				X		Femme
63	E	Burgos	Torme	Egl. paroissiale	XII					X	
64	E	Cantabria	Castaneda	Sa. Cruz	XII					X	
65	E	Navarra	Catalain	Cristo de Catalain	XII					X	bicéphale
66	E	Navarra	Catalain	Cristo de Catalain	XII					X	aveugle?
67	E	Navarra	Artaiz	S. Martin	XII					X	
68	E	Navarra	Leyre	Monastère	XII			X			fou?
69	E	Burgos	Moradillo de Sedano	Egl. paroissiale	XII			X			
70	I	Umbria	Assisi	San. Ruffino	1140/1228			X			David
71	I	Umbria	Assisi	San. Ruffino	1140/1228		X				
72	E	Galicia	Santiago	Palacio Gelmirez	C.1230				X		
73	E	Burgos	Burgos	Cathédrale	1230			X			Vieillard Apoc.
74	E	Burgos	Burgos	Cathédrale	1230?			X			
75	E	Lerida	Lerida	Egl. paroissiale	1203/70				X		David
76	E	Toro	Toro	Port. Majestad	1260			X			Vieillard Apoc.
77	F	Indre et Loir	Chartres	Notre Dame	XIII.s.	X					âne
78	F	Charente Mme.	Varaize	Egl. paroissiale	XIII					X	
79	E	Palencia	Villalcazar de Sirga	Egl. paroissiale	XIII.s.			X			Femme
80	E	Orense	Orense	Cathédrale	1240			X			Vieillard Apoc. 4
81	E	Orense	Orense	Cathédrale	1240			X			Vieillard Apoc.13
82	E	Burgos	Sasamon	Egl. paroissiale	1300			X			Vieillard Apoc.
83	E	Zamora	La Hiniesta	Egl. paroissiale	XIV.s.?			X			
84	E	Alava	Vitoria	Catedral Vieja	XV.s.			X			

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO
DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO
Christian Rault



instrum. de frente	instrum. de perfil	músico de frente	músico de perfil	número de cuerdas/cara	número de clavijas	columna recta	columna curvada	oidos na táboa	oidos frontais	comentarios	actit. de iinterpret.	actit. de afinacion	actit. de estática
instrum. frente instrum. de face	instrum. perfil instrum. de profil	músico frente musicien face	músico perfil musicien profil	n.º cuerdas/cara n. cordes/face	n.º clavijas n. de chevilles	colom. recta colon. droite	colom. curv. colon. courbe	oidos en tabla ouies sur table	oidos frontales ouies frontales	comentarios commentaires	actit. interpret. situation de jeu	actit. afinac. situat. d'accord	actit. estática situation en "état"
	X		X	6	1x6	X				les dents		X	
	X		X	10?		X					X		
	X		X				X	X			X		
X		X		5/6	2x5/6		X				X		
	X		X	7	1x7		X			avec acrobate	X		
X		X		10/12	2x10/12	X					X		
X		X		11 ?	2x12	X					X		
X		X		8/9	3x8	X				avec instr. à vent rustique	X		
	X		X	4		X					X		
	X		X	8	1x7	X					X		
	X		X	5	1x5		X		X	avec vièle		X	
	X		X	5	1x9		X			unique Vieillard de profil		X	
	X		X	13/14	1x9		X				X		
	X		X	7	1x?		X				X		
	X		X	10	1x7	X				accord avec les dents		X	
X		X					X		X		X		
	X		X	6	1x6		X			rustique	X		
X		X		10/12	2x?	X				rustique	X		
X		X				X				cassée	X		
X		X		10/11	2x?	X			X		X		
X		X		10/11	2x11	X			X	acrobate et vièle	X		
X		X								contorsioniste	X		
X		X				X				rustique	X		
X		X		9/11		X				rustique	X		
X		X		10/12	2x?	X				modillon nº5	X		
X		X			2x?					avec chien	X		
X		X		10/11	2X7	X				cassée	X		
X	X										X		
X	X					X						X	
X	X					X				en trône	X		
	X		X	9		X				assis au sol	X		
	X	X		7	1x?	X				colonne en créneaux		X	X
X		X				X			X	extérieur		X	
X		X				X			X	intérieur	X		
	X		X	5/6		X				schématique	X		
X		X		6/7		X			X		X		
X		X		6			X	X			X		
X		X		10/12		X					X		
X		X				X				ou psaltérion	X		
	X	X		7	1x11	X				doubles choeurs		X	X
	X	X		8	1x8	X				doubles choeurs		X	X
	X	X					X						X
X		X			1x6	X				clés d'accord sur colonne	X		
	X	X		11			X		X	triples choeurs		X	X

Táboa de manuscritos

Tabla de manuscritos - Tableau des documents manuscrits

numeración	país de orixe	procedencia	lugar de conservación	nome e rexistro do manuscrito	data	músico
numeración numérotation	país de origen pays d'origine	procedencia provenance	lugar de conservación lieu de conservation	nombre y registro del manuscrito nom et cote du manuscrit	fecha date	músico musicien
85	F	Reims	Utrecht: Bibl. Univ.	Psautier d'Utrecht, Ms.32. 63v°	C.830	
86	E	Catalogne	Paris: Bibl. Nat.	Ms. Lat. 11550, f°7v°	C.1050	David
87	F	Toulouse	Londres: British Museum.	Ms. Harley 4951, f°294v°.	1050	
88	F	Nord de la France	Munich: Bayer Stat. Bibl.	Psautier de Waulsort, clm.13067, f°18.	1050/70	
89	D	Pays Rhenans	Pommersfelden: Gräflich Schönbornshe Bibl.	Cod.2777, f°1.	C.1070	
90	F	Angers	Amiens: Bibl. Municipale	Ms. Lescalopier, 2, f°11.	fin XI	mus. de David
91	I	Italia	Paris: Bibl. Nat.	Ms. Lat.2508, f°11v°	début XII	David
92	U.K.	Worms	Londres: British Museum.	Ms. Harley 2804, f°33.	1148	
93	F	Tavant	Fresques dans l'église.		XII	David
94	I	Lombardie	Mantua: Bibl. Civile.	Ms.C III 20, f°1r°.	XII	David
95	F	Alsace	Ms.disparu (voir note 27)	Hortus Deliciarum	XII	
96	F	Alsace	Ms.disparu (voir note 27)	Hortus Deliciarum	XII	
97	D	All. du sud	Vienne: Ost. Nat. Bibl.	Ms. 51. Musica, initiale O.	XII	
98	A	Salzbourg	Vienne: Ost. Nat. Bibl.	Codex 2702, f°1a, v°.	XII	David
99	F	Soignies	Leipzig: Bibl. Univ.	Ms.744, f°31.	XII	mus. de David
100	F	Paris	Paris: Bibl.Nat.	Lat.6755(2), f°Av°.	XIII	David
101	E	Seville	Madrid: Escorial	Ms. B.1.2, f°62v°.	1280	
102	E	Seville	Madrid: Escorial	Ms.B.1.2, f°62v°.	1280	

Resultados numéricos dos cadros

Resultados numéricos de los cuadros - Resultats chiffres des tableaux

	sur 84 sculptures		sur 18 manuscrits		sur 102 documents	
	chiffres	%	chiffres	%	chiffres	%
ronde bosse	2	2.4%				
bas relief	7	8.3%				
voussure	27	32.2%				
chapiteau	21	25.0%				
modillon	27	32,1 %				
instrument de face	45	53.6%	0	0.0%	45	44.1%
instrument de profil	39	46.4%	18	100.0%	57	55.9%
musicien de face	60	71.4%	10	55.6%	70	68.6%
musicien de profil	24	28.6%	8	44.4%	32	31.4%
colonne droite	64	79.0%	15	83.3%	79	77.5%
colonne courbe	17	21.0%	3	16.7%	20	19.6%
ouies sur table	3	3.6%	2	11.1%	5	4.9%
ouies frontales	10	11.9%	0	0.0%	10	9.8%
situation de jeu	57	67.9%	9	50.0%	66	64.7%
situation d'accord	16	19.0%	3	16.7%	19	18.6%
situation en "état"	15	17.9%	6	33.3%	21	20.6%



instrum. de fronte	instrum. de perfil	músico de fronte	músico de perfil	número de cuerdas/cara	número de clavijas	columna recta	columna curvada	oidos na táboa	oidos frontais	comentarios	actit. de iinterpret.	actit. de afinacion	actit. de estática
instrum. frente	instrum. perfil	músico frente	músico perfil	n.º cuerdas/cara	n.º clavijas	colom. recta	colom. curv.	oidos en tabla	oidos frontales	comentarios	actit. interpret.	actit. afinac.	actit. estática
instrum. de face	instrum. de profil	músicien face	músicien profil	n. cordes/face	n. de chevilles	colom. droite	colom. courbe	ouies sur table	ouies frontales	commentaires	situation de jeu	situat. d'accord	situation en "état"
	X		X	7	1x8	X				psaltérion?			X
	X	X		9	1x9		X						X
	X		X	20	1x10	X						X	
	X		X	11		X				glosé cytharae.		X	
	X	X		10	2x7	X				Glosé citharae		X	
	X	X		6			X						X
	X		X	7	3x7	X					X		
	X		X	10		X				5 ouies sur caisse inf.	X		
	X	X		6			X					X	
	X	X		10		X					X		
	X		X	11	10	X							X
	X	X		22	2x11	X				Glosé Psalt. decacordum		X	
	X	X		8	1x9	X					X		
	X	X		8/9		X							X
	X		X	8	2x8	X					X		
	X	X		10	10	X					X		
	X		X	18	1x28?	X		X		gauche	X		
	X		X	18	1x ?	X		X		droite	X		

	sur 44 sculptures		sur 11 manuscrits		sur 55 documents	
1 rang de chevilles	26	59.0%	7	63.6%	33	60.0%
2 rangs de chevilles	15	34.1%	3	27.3%	18	32.7%
3 rangs de chevilles	3	6.8%	1	9.1%	4	7.3%
nombre moyen de chevilles par rang	8.26		8.8		8.4	

	sur 55 sculptures		sur 18 manuscrits		sur 73 documents	
moins de 6 cordes/face	6	11.6%	0	0.0%	6	8.2%
de 6 à 8 cordes/face	16	30.8%	6	33.3%	22	30.1%
de 9 à 11 cordes/face	29	55.8%	8	44.5%	37	50.7%
de 12 à 14 cordes/face	1	1.8%	0		1	1.4%
de 18 à 22 cordes/face	0		4	22.2%	4	5.5%
de 26 à 30 cordes/face	3	5.5%	0		3	4.1%
nombre moyen de cordes/face	9.52		11.08		9.86	

Si Maître Matéo a décidé de présenter les harpes comme les "rote-psaltériens" de cette façon c'est, d'une part pour contourner le problème technique de la prééminence importante de ces instruments en position réelle de jeu et d'autre part, probablement pour des raisons esthétiques et symboliques. La présence de quatre saillies aussi importantes aurait rompu la belle harmonie des vingt-quatre Vieillards répartis régulièrement sur le demi-cercle de la voussure en créant des séparations et des ruptures de rythmes contraires à l'idée directrice recherchée, celle de l'Unité.

Enfin, Matéo nous a laissé des indices organologiques pour éviter toute confusion sur la nature des instruments représentés. La vue frontale de la rote du Vieillard n° 18 en état de présentation et non d'accord, indique que la console débordé des deux côtés de la table triangulaire, aussi bien sur la face visible que sur celle plaquée contre le musicien. La même idée de symétrie de la structure est clairement signifiée à l'Obradoiro, et suggérée pour le Vieillard n°5. Nous nous garderons donc d'utiliser ces cinq témoignages pour soutenir l'hypothèse de l'unique plan de cordes sur la rote.

Le deuxième groupe, rappelle la problématique évoquée plus haut en ce qui concerne l'"état" et l'"action". Le David de Parme (n°35), le Vieillard d'Étampes (n°15), comme le musicien du tailloir du premier atelier de la Daurade⁽³⁷⁾ (n°7), présentent un attribut permettant de les identifier, mais ne sont en aucun cas en train de jouer un instrument. La même observation peut se faire pour les deux figurations de la façade de San Isidoro de Leon (n°10-11), pour celle du chapiteau de Bocherville (n°23) ainsi que Portomarin (n°16), aucune information relative à la position de jeu ne peut donc être extraite de ces témoignages.

Dans le troisième et dernier groupe se classent les figurations de Sasamon (n°82) et de la vieille cathédrale de Vitoria (n°84), deux documents tardifs (début du XIVe. et XVe. siècle) où l'instrument fait office de référence antiquisante à un usage visiblement disparu depuis longtemps, les deux instruments ayant par ailleurs une curieuse allure ne rappelant que de très loin la rote telle qu'elle fut employée pendant son apogée.

37.- Ce chapiteau, qu'il ne faut pas confondre avec celui, plus connu sous le nom de Chapiteau de la Daurade (n°6), est conservé au musée des Augustins de Toulouse sous le numéro d'inventaire RA.462.

Si el Maestro Mateo decidió presentar tanto las arpas como las "rotas-psalterios" de esta forma es, por un lado para huir del problema técnico que supone la importante prominencia de estos instrumentos en posición real de interpretación y por otro lado probablemente por razones estéticas y simbólicas. La presencia de cuatro salientes tan importantes habrían roto la hermosa armonía de los veinticuatro ancianos repartidos regularmente en el semicírculo del dovelaje creando separaciones y rupturas de ritmos contrarios a la principal idea buscada, la de unidad.

En conclusión, Mateo nos dejó indicios instrumentales para evitar cualquier posible confusión sobre la naturaleza de los instrumentos representados. La vista frontal de la rota del Anciano n° 18 en estado de presentación y no de afinación, indica que la consola sobresale por los lados de la tabla triangular, tanto sobre la cara visible como sobre la pegada contra el músico. La misma idea de simetría de la estructura está claramente señalada en el Obradoiro, y sugerida para el Anciano n°5. Nos abstendremos pues, de utilizar estos cinco testimonios para mantener la hipótesis del único plano de cuerdas en la rota.

El segundo grupo, recuerda la problemática evocada más arriba en lo que concierne al "estado" y la "acción". El David de Parma (n°35), el Anciano de Étampes (n° 15), así como el músico del ábaco del primer taller de la Daurade⁽³⁷⁾ (n°7), presentan un atributo que permite su identificación, pero en ningún caso están tocando un instrumento. Idéntica observación puede hacerse para las dos representaciones de la fachada de San Isidoro de León (n°10-11), para la del capitel de Bocherville (n°23) así como para Portomarin (n°16), ninguna información relativa a la posición de interpretación puede pues extraerse de dichos testimonios.

En el tercer y último grupo se incluyen las representaciones de Sasamón (n°82) y de la vieja catedral de Vitoria (n°84), dos documentos tardíos (principios del XIV y siglo XV) en los que el instrumento sirve de referencia a un uso claramente desaparecido desde hace mucho tiempo; los dos instrumentos tienen además un curioso aspecto recordando apenas la rota tal como fue empleada durante su apogeo.

37.- Dicho capitel, que no debe ser confundido con el, más conocido con el nombre de Capitel de la Daurade (n°6), se conserva en el museo de los Agustinos de Toulouse con número de inventario RA.462.



Se o Mestre Mateo decidiu presentar tanto as arpas como as “rotas-psalterios” desta forma é, por un lado para fuxir do problema técnico que supón a importante prominencia destes instrumentos en posición real de interpretación e por outro lado probablemente por razóns estéticas e simbólicas. A presenza de catro saíntes tan importantes rompería a fermosa harmonía dos vinte e catro Anciáns repartidos regularmente no semicírculo do conxunto de doelas creando separacións e rupturas de ritmos contrarios á principal idea buscada, a de unidade.

En conclusión, Mateo deixounos indicios instrumentais para evitar calquera posible confusión sobre a natureza dos instrumentos representados. A vista frontal da rota do Ancián nº 18 en actitude de presentación e non de afinación, indica que a consola sobresa polos lados da táboa triangular, tanto sobre a cara visible como sobre a pegada contra o músico. A mesma idea de simetría da estrutura está claramente sinalada no Obradoiro, e suxerida para o Ancián nº 5. Absterémonos pois, de utilizar estes cinco testemuños para mante-la hipótese do único plano de cordas na rota.

O segundo grupo, recorda a problemática evocada máis arriba no que atinxe ó “estado” e a “acción”. O David de Parma (nº 35), o Ancián de Étampes (nº 15), así como o músico do ábaco do primeiro obradoiro da Daurade⁽³⁷⁾ (nº7), presentan un atributo que permite a súa identificación, pero en ningún caso están tocando un instrumento. Idéntica observación pode facerse para as dúas representacións da fachada de San Isidoro de León (nº 10-11), para a do capitel de Bocherville (nº 23) así como para Portomarín (nº 16), ningunha información relativa á posición de interpretación pode pois extraerse dos ditos testemuños.

No terceiro e último grupo inclúense as representacións de Sasamón (nº 82) e da vella catedral de Vitoria (nº 84), dous documentos tardíos (principios de XIV e século XV) nos que o instrumento serve de referencia a un uso claramente desaparecido desde hai moito tempo; os dous instrumentos teñen ademais un curioso aspecto recordando escasamente a rota tal como foi empregada durante o seu apoxeo.



Fig. 6. Carrión de los Condes. (nº 57). Arquivolta do pórtico esculpida entre 1170 e 1180. Muller interpretando a “rota-psalterio”; observar que o ángulo formado entre os bustos e as coxas dos personaxes sufriu unha deformación para corrixi-la impresión visual do observador situado verticalmente baixo o pórtico. Por este motivo, o ángulo do instrumento máis próximo á cara da intérprete é anormalmente agudo. Clichés: Paniagua (C.).

Fig. 6. Carrión de los Condes. (nº 57) Archivolte del pórtico esculpida entre 1170 y 1180. Mujer interpretando la “rota-psalterio”; observar que el ángulo formado entre los bustos y los muslos de los personajes sufrió una deformación para corregir la impresión visual del observador situado verticalmente bajo el pórtico. Por el mismo motivo, el ángulo del instrumento más próximo a la cara de la intérprete es anormalmente agudo. Clichés: Paniagua (C.).

Fig. 6. Carrión de los Condes. (nº57). Archivolte du portail sculpté entre 1170 et 1180. Femme jouant la “rote-psaltérion”; noter que l’angle formé entre les bustes et les cuisses des personnages a subi une déformation de façon à corriger l’impression visuelle de l’observateur situé à la verticale sous le porche. Pour la même raison, l’angle de l’instrument le plus proche du visage de la musicienne est anormalement

37.- O dito capitel, que non debe ser confundido con el, máis coñecido co nome de Capitel da Daurade (nº 6), consérvase no museo dos Agustinos de Toulouse con número de inventario RA.462.

Sur les quatre-vingt quatre rotes étudiées, il ne reste plus aucune présomption permettant de garder un doute sur l'utilisation du double plan de cordes.

En 1310 à Padoue, alors que la rote était déjà en désuétude, Petrus de Abano terminait son *Expositio problematum Aristotelis* commencé quelques années plus tôt à Paris. Ce traité sur lequel nous reviendrons plus loin au sujet du nombre de cordes, nous donne deux précisions qui viennent confirmer notre discours; au sujet de la rote il explique clairement d'une part, qu'elle était munie de deux plans de cordes et d'autre part, que cet arrangement était déjà un archaïsme au moment où il écrivait⁽³⁸⁾.

Enfin, un autre manuscrit conservé à la bibliothèque municipale de Munich nous indique sans ambiguïté: "la rote a des cordes de chaque côté du bois creusé"⁽³⁹⁾.

L'existence du double plan de cordes mise en évidence par les documents sculptés et confirmée par les textes est d'autant plus plausible que rien d'autre ne saurait expliquer la tenue verticale caractéristique de l'instrument.

Le psaltérion plus petit, muni de cordes sur une seule de ses faces, n'est jamais tenu de cette façon car ce serait absurde et mal commode. Pourquoi immobiliser une des deux mains si nécessaire au jeu pour maintenir l'instrument perpendiculaire au corps du musicien, alors qu'il est si simple et naturel de le poser sur les genoux? D'autre part dans toutes les situations où le musicien est présenté debout cet instrument, muni de cordes d'un seul côté, est maintenu à plat embrassé contre la poitrine, les deux mains venant tout naturellement à proximité des cordes disposées horizontalement à la façon si souvent rencontrée depuis les Cantigas de Sta. Maria jusqu'à l'ange célèbre du reliquaire de Sainte Ursula peint par Maemling en 1489⁽⁴⁰⁾.

C'est précisément l'existence du double plan de cordes qui donne toute sa logique à la structure même de l'instrument.

En las ochenta rotas estudiadas, ya no queda ninguna presunción que permita mantener duda alguna sobre la utilización del doble plano de cuerdas.

En 1310 en Padoue, cuando ya la rota había caído en desuso, Petrus de Abano terminaba su *Expositio problematum Aristotelis* empezado algunos años antes en París. Dicho tratado, sobre el que volveremos más tarde, al tratar el tema del número de cuerdas, nos ofrece dos precisiones que confirman nuestro discurso; en cuanto a la rota explica claramente por un lado, que estaba provista de dos planos de cuerdas y por otro, que esta disposición era ya un arcaísmo en el momento en que él escribía⁽³⁸⁾.

Por último, otro manuscrito conservado en la biblioteca municipal de Munich nos indica sin ambigüedad: "La rota tiene cuerdas a cada lado de la caja"⁽³⁹⁾.

La existencia del doble plano de cuerdas, evidenciada a través de los documentos esculpidos y confirmada por los textos, resulta aún más probable desde el momento en que nada más podría explicar la posición vertical característica de dicho instrumento.

El psalterio más pequeño, provisto de cuerdas en una sola cara, no es jamás sostenido de este modo pues resultaría absurdo y nada cómodo. ¿Porqué inmovilizar una de las dos manos, tan necesarias a la hora de tocar, para sostener el instrumento perpendicular al cuerpo del músico, cuando resulta tan simple y natural ponerlo sobre las rodillas?. Por otra parte, en todas las situaciones en las que el músico es representado de pie, este instrumento, provisto de cuerdas por un solo lado, se sostiene abrazado contra el pecho, quedando las dos manos, de manera totalmente natural, muy cerca de las cuerdas dispuestas horizontalmente, de esa forma que con tanta frecuencia encontramos desde las Cantigas de Sta. María hasta el famoso ángel del relicario de Santa Úrsula pintado por Maemling en 1489⁽⁴⁰⁾.

Es precisamente la existencia del doble plano de cuerdas que confiere toda su lógica a la propia estructura del instrumento.

38.- PAGE (Christopher). *Instruments of the middle ages, instrumental practice and songs in France 1100-1300*. London: Dent and sons, 1987. pp.123,125.

39.- BEC (Pierre). idem. p.256: *Nauplum, rott, corda habens ex utraque parte ligni cavati*. Dans cette citation, la rote est assimilée au nébel hébreux (en français: nable) c'est-à-dire au déca-corde évoqué dans la Vulgate.

40.- HANS MAEMLING. *Catalogue de l'exposition: Hans Maemling, five centuries of fact and fiction*. Bruges: Ludion, 1994. pp.138,140.

38.- PAGE (Christopher). *Instruments of the middle ages, instrumental practice and songs in France 1100-1300*. London: Dent and sons, 1987. pp.123,125.

39.- BEC (Pierre). idem. p.256: *Nauplum, rott, corda habens ex utraque parte ligni cavati*. En esta cita, la rota es asimilada al nébel hebreo (en español: nable) es decir, con el decacorde evocado en la Vulgata.

40.- HANS MAEMLING. *Catálogo de la exposición: Hans Maemling, five centuries of fact and fiction*. Bruges: Ludion, 1994. pp.138, 140.

Nas oitenta rotas estudiadas, xa non queda ningunha presunción que permita manter ningunha dúbida sobre a utilización do dobre plano de cordas.

En 1310 en Padoue, cando xa a rota caera en desuso, Petrus de Abano terminaba o seu *Expositio problematum Aristotelis* empezando algúns anos antes en París. O dito tratado, sobre o que volveremos máis tarde ó trata-lo tema do número de cordas nos ofrece dúas precisións que confirman o noso discurso; en canto á rota explica claramente por un lado, que está provista de dous planos de cordas e por outro, que esta disposición era xa un arcaísmo no momento en que el escribía ⁽³⁸⁾.

Por último, outro manuscrito conservado na biblioteca municipal de Munich indícanos sen ambigüidade: “A rota ten cordas a cada lado da caixa” ⁽³⁹⁾.

A existencia do dobre plano de cordas, evidenciada a través dos documentos esculpidos e confirmada polos textos, resulta aínda máis probable desde o momento en que nada máis podería explicar-la posición vertical característica do dito instrumento.

O psalterio máis pequeno, provisto de cordas nunha soa cara, non é xamais sostido deste xeito pois resultaría absurdo e nada cómodo. ¿Porque inmovilizar unha das dúas mans tan necesarias á hora de tocar para soste-lo instrumento perpendicular ó corpo do músico, cando resulta tan simple e natural poñelo sobre os xeonllos?. Por outra parte, en tódalas situacións nas que o músico é representado de pé, este instrumento, provisto de cordas por un só lado, sotéñse abrazado contra o peito, quedando as dúas mans, de maneira totalmente natural, moi preto das cordas dispostas horizontalmente, desa maneira que con tanta frecuencia encontramos desde as Cantigas de Sta. María ata o famoso anxo do relicario de Santa Úrsula pintado por Maemling en 1489 ⁽⁴⁰⁾.

É precisamente a existencia do dobre plano de cordas que confire toda a súa lóxica á propia estrutura do instrumento.

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO
DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO
Christian Rault



38.- PAGE (Christopher). *Instruments of the middle ages, instrumental practice and songs in France 1100-1300*. London: Dent and sons, 1987, pp.123,125.

39.- BEC (Pierre). idem. p.256: *Nauplum, rott, corda habeos ex utraque parte ligni cavati*. Nesta cita, a rota é asimilada ó n'ebel hebreo (en español: nabla) é dicir, co decacorde evocado na Vulgata.

40.- Hans MAELLING. Catálogo da exposición: *Hans Maemling, five centuries of fact and fiction*. Brugres: Ludion, 1994, pp.138, 140.

La vue de face du musicien de Carrión de los Condes (n°24, fig. 8, p. 265) montre bien comment la console, débordant de chaque côté de la grande planche triangulaire permet aux cordes de se maintenir hors de son contact avant de venir se ficher dans ce qui correspond pour la harpe à la caisse d'harmonie. La symétrie de la distribution des forces de part et d'autre du triangle central permet à la structure de supporter des tensions importantes sans risquer aucun type de déformation.

C'est d'ailleurs toujours cette même idée du double plan de cordes qu'ont exprimée les sculpteurs quand, passant outre les difficultés techniques ils ont taillé deux voire trois rangées de chevilles sur la face supérieure de la console⁽⁴¹⁾. Dans le tableau des documents, la colonne: Nombre de chevilles, permet d'en recenser les témoignages, le premier chiffre indiquant la présence de ces rangs et leur nombre, le second précisant la quantité de chevilles pour chacun d'entre eux. Ce détail étant répété dix-huit fois sur les quarante-quatre représentations de face de l'instrument, se retrouve donc dans plus de 41% des cas.

Ainsi, c'est la force exercée par les cordes qui maintient les trois pièces principales constituant l'instrument fortement assemblées sans qu'aucun collage ne soit nécessaire. Un seul point de verrouillage à l'intersection de la console et de la caisse de harpe étant suffisant pour maintenir tout l'édifice. Ce chevillage est d'ailleurs décelable sur la rote du Roi David de l'Obradoiro à Santiago (n°28), souligné par une décoration circulaire.

Cette fixation n'a de sens que s'il y a interpénétration des deux éléments. Sur le Porche de la Gloire (n°30) cet assemblage est clairement figuré. L'instrument du vieillard n°5 laisse apparaître à cette intersection la saillie du tenon dans le prolongement de la rangée de chevilles, détail répété pour le Vieillard n°18.

La partie centrale triangulaire était-elle creuse?

La faible épaisseur de cet élément sur le Porche de la Gloire comme à l'Obradoiro ne permet pas d'écarter

41.- Nous verrons plus loin que cette façon de distribuer les chevilles peut également indiquer une distribution de cordes en choeurs doubles ou triples.

La perspective frontale du musicien de Carrión de los Condes (n°24, fig. 8, p. 295) muestra claramente como la consola, sobresaliendo por cada lado de la gran plancha triangular permite que las cuerdas se mantengan fuera de su contacto antes de llegar a fijarse en lo que en el arpa corresponde a la caja armónica. La simetría de la distribución de las fuerzas de un lado y otro del triángulo central hace posible que la estructura soporte importantes tensiones sin arriesgarse a ningún tipo de deformación.

Además, los escultores siempre expresaron esta misma idea del doble plano de cuerdas cuando, pasando por encima de las dificultades técnicas, tallaron dos o tres filas de clavijas sobre la cara superior de la consola⁽⁴¹⁾. En el cuadro de documentos, la columna: Número de clavijas, permite enumerar los testimonios, el primer número indica la presencia de estas filas y su cantidad, el segundo precisa la cantidad de clavijas en cada una. Dicho detalle repetido en dieciocho ocasiones en las cuarenta y cuatro representaciones frontales del instrumento, se encuentra pues en más del 41% de los casos.

De esta forma, la fuerza ejercida por las cuerdas mantiene las tres piezas principales que configuran el instrumento fuertemente ensambladas sin que ningún encolado sea necesario. Siendo suficiente un solo punto de cierre en la intersección de la consola y de la caja del arpa para mantener toda la construcción. Este conjunto de clavijas se puede ver en la rota del Rey David del Obradoiro en Santiago (n°28), resaltado por una decoración circular.

Dicha fijación sólo tiene sentido si hay una interpenetración de los elementos. En el Pórtico de la Gloria (n°30) este ensamblaje se ve claramente. En el instrumento del Anciano (n°5) podemos ver claramente en esta intersección, el resalto de la espiga en la prolongación de la fila de clavijas, detalle que vemos repetido en el Anciano n° 18.

¿La parte central triangular está hueca?

El escaso grosor de este elemento tanto en el Pórtico de la Gloria como en el Obradoiro no permite descartar

41.- Veremos más adelante que esta manera de distribuir las clavijas puede también indicar una distribución de cuerdas en órdenes doubles o triples.

A perspectiva frontal do músico de Carrión dos Condes (nº 24, fig. 8, p. 295) mostra claramente como a consola, sobresaíndo por cada lado da grande plancha triangular permite que as cordas se manteñan fóra do seu contacto antes de chegar a fixarse no que na arpa corresponde á caixa harmónica. A simetría da distribución das forzas de un e outro lado do triángulo central fai posible que a estrutura soporte importantes tensións sen arriscarse a ningún tipo de deformación.

Ademais, os escultores sempre expresaron esta mesma idea do dobre plano de cordas cando, pasando por encima das dificultades técnicas, tallaron dous ou tres filas de caravillas sobre a cara superior da consola⁴¹. No cadro de documentos, a columna: Número de caravillas, permite enumeralos testemuños, o primeiro número indica a presenza destas filas e a súa cantidade, o segundo precisa a cantidade de caravillas en cada unha. O dito detalle repetido en dezaioito ocasións nas corenta e catro representacións frontais do instrumento, atópanse pois en máis do 41% dos casos.

Desta forma, a forza exercida polas cordas mantén as tres pezas principais que configuran o instrumento fortemente ensambladas sen que ningún encolado sexa necesario. Sendo suficiente un só punto de amarre na intersección da consola e da caixa da arpa para manter toda a construción. Este conxunto de caravillas pódese ver na rota do Rei David do Obradoiro en Santiago (nº 28), resaltado por unha decoración circular.

A dita fixación só ten sentido se hai unha interpenetración dos elementos. No Pórtico da Gloria (nº 30) este ensamblaxe vése claramente. No instrumento do Ancián (nº 5) podemos ver claramente nesta intersección, o resalto da espiga na prolongación da ringleira de caravillas, detalle que vemos repetido na Ancián nº 18.

¿A parte central triangular está baleira?

O escaso grosor deste elemento tanto no Pórtico da Gloria como no Obradoiro non permite descartar

41.- Veremos máis adiante que esta maneira de distribuí-las caravillas pode tamén indicar unha distribución de cordas en ordes dobres ou triples.

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



complètement l'utilisation d'une planche de bois plein. On peut en effet concevoir que cette table ait rempli très efficacement le rôle mécanique dévolu à la colonne pour la harpe c'est à dire maintenir fermement la distance entre la console et la caisse.

Seule la présence d'ouïes ou de rosaces permettrait de repousser cette hypothèse. Or curieusement, bien peu de documents illustrent ce détail. Dans le corpus sculpté analysé nous ne relevons que trois indications claires d'orifices sonores ménagés sur la table triangulaire (3,6%). Le chapiteau de Boscherville (n°23), conservé au musée de Rouen montre en effet trois trous circulaires disposés entre les cordes. Certes, il n'est pas aisé de faire figurer un tel détail en sculpture entre des rangs serrés de cordes et c'est probablement pourquoi l'auteur du chapiteau de Nevers (n°43)⁽⁴²⁾ a choisi de ne pas les représenter pour montrer une rosace composée de cinq petits trous arrangés en croix au centre de la table triangulaire. Le troisième et dernier exemple d'ouïes sur cette surface se trouve à Chartres (n°77), l'instrument est, comme à Nevers entre les délicats sabots d'un âne et des ouïes tri-lobées y ont été soigneusement ménagées.

La seule difficulté technique suffit-elle à expliquer une si faible proportion d'orifices sonores à cet endroit? Si c'était le cas, nous retrouverions ce détail dans les miniatures et enluminures où aucun problème d'exécution ne vient empêcher la figuration d'une rosace et d'un plan de cordes superposés. Or curieusement, les deux magnifiques exemplaires des Cantigas de Sta. María, où une rose est dessinée au centre de chacun des instruments sont les seuls exemples. Aucune autre mention d'ouïes ne peut se relever, à notre connaissance, sur les manuscrits et nous devons accepter que moins de 5% de l'ensemble des documents étudiés possèdent une ou plusieurs roses sur leur face triangulaire.

Est-ce à dire que la plupart des instruments étaient construits autour d'une planche de bois plein? Nous ne le pensons pas. D'abord parce que dans le manuscrit (de date incertaine) conservé à la bibliothèque municipale de Munich la rote est décrite avec

por completo la utilización de una plancha de madera maciza. Se puede en efecto, concebir que esta tabla haya desenvuelto muy eficazmente el papel mecánico atribuido a la columna en el arpa, es decir, mantener firmemente la distancia entre la consola y la caja.

Sólo la presencia de oídos o de rosetones nos permitiría rechazar tal hipótesis. Sin embargo es curioso que muy pocos documentos ilustren este detalle. En el corpus esculpido analizado, sólo encontramos tres indicaciones claras de orificios sonoros dispuestos en la tabla triangular (3,6%). El capitel de Boscherville (n°23), conservado en el museo de Rouen muestra en efecto, tres agujeros circulares dispuestos entre las cuerdas. Realmente, no resulta fácil hacer figurar semejante detalle en escultura entre apretadas filas de cuerdas, y probablemente sea este el motivo por el que el autor del capitel de Nevers (n°43)⁽⁴²⁾ tomó la decisión de no representarlos, para mostrar un rosetón compuesto de cinco agujeritos colocados en cruz en el centro de la tabla triangular. El tercer y último ejemplo de oídos sobre esta superficie se encuentra en Chartres (n°77), el instrumento se halla, como en Nevers, entre los delicados cascos de un asno y oídos trilobulados fueron cuidadosamente colocados.

¿La dificultad técnica, sin más, basta para explicar una tan débil proporción de orificios sonoros en este lugar?. Si fuese el caso, encontraríamos dicho detalle en las miniaturas y los grabados en los que ningún problema de ejecución impide la representación de una roseta y un plano de cuerdas superpuestos. Sin embargo, resulta curioso que los dos magníficos ejemplares de las Cantigas de Sta. María, en los que una rosa está dibujada en el centro de cada instrumento, sean los únicos ejemplos. No pudimos hallar ninguna otra mención de esos en los manuscritos y debemos aceptar que menos del 5% del conjunto de los instrumentos estudiados poseen uno o más rosetones sobre su cara triangular.

¿Quiere esto decir que la mayoría de los instrumentos eran construidos sobre una plancha de madera maciza? No lo creemos. Primero porque en el manuscrito (de fecha incierta) conservado en la biblioteca municipal de Munich la rote está descrita con "cuerdas

42.- HOMO-LECHNER (Catherine). Les cordophones dans l'occident médiéval du VI^e au XII^e siècle. essai de Paléo-organologie, Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art, Université Paris/Sorbonne (dactylographiée), Tome 2 (catalogue de planches), Photo : C 60.

42.- HOMO-LECHNER (Catherine). Les cordophones dans l'occident médiéval du VI^e au XII^e siècle. essai de Paléo-organologie. Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Paris/Sorbonne (dactilografiada), tomo 2 (catálogo e planchas), foto: C 60.

por completo a utilización dunha plancha de madeira maciza. Pódese en efecto, concebir que esta táboa desenvolva moi eficazmente o papel mecánico atribuído á columna na arpa, é dicir, manter firmemente a distancia entre a consola e a caixa.

Só a presenza de oídos ou de rosetóns permitiríanos rexeitar tal hipótese. Sen embargo é curioso que moi poucos documentos illustren este detalle. No corpus esculpido analizado, só encontramos tres indicacións claras de orificios sonoros dispostos na táboa triangular (3,6%). O capitel de Bocheville (nº 23), conservado no museo de Rouen mostra en efecto, tres buracos circulares dispostos entre as cordas. Realmente, non resulta fácil facer figurar semellante detalle en escultura entre apretadas filas de cordas, e probablemente sexa este o motivo polo que o autor do capitel de Nevers (nº 43)⁽⁴²⁾ tomou a decisión de non representalos, para mostrar un rosetón composto de cinco buraquiños colocados en cruz no centro da táboa triangular. O terceiro e último exemplo de oídos sobre esta superficie atópase en Chartres (nº 77), o instrumento áchase, como en Nevers, entre os delicados cascros dun asno e oídos trilobulados foron coidadosamente colocados.

¿A dificultade técnica, sen máis, chega para explicar unha tan débil proporción de orificios sonoros neste lugar?. Se fose o caso, atoparíamo-lo dito detalle nas miniaturas e os gravados nos que ningún problema de execución impide a representación dun rosetón e un plano de cordas superpostas. Sen embargo, resulta curioso que os dous magníficos exemplares das Cantigas de Sta. María, nos que un rosetón está debuxado no centro de cada instrumento, sexan os únicos exemplos. Non puidemos achar ningunha outra mención de oídos nos manuscritos e debemos aceptar que menos do 5% do conxunto dos instrumentos estudados posúen unha ou máis rosetóns sobre a súa cara triangular.

¿Quere isto dicir que a maioría dos instrumentos eran construídos sobre unha táboa de madeira maciza? Non o cremos. Primeiro porque no manuscrito (de data incerta) conservado na biblioteca municipal de Munich a rota está descrita con “cordas a ámbo-

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO
DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO
Christian Rault



42.- HOMO-LECHNER (Catherine). Les cordophones dans l'occident médiéval du VI^e au XII^e siècle. essai de Paléoorganologie. Tese de Doctorado en Historia da Arte, Universidade Paris/Sorbonne (dactilografiada), tomo 2 (catálogo e planchas), foto: C. 60.

“des cordes des deux côtés du bois creusé”⁽⁴³⁾ et ensuite parce qu’ il faut signaler que sur le Porche de la Gloire, des traces de polychromie suggérant la plus haute de deux où trois rosaces circulaires sont décelables⁽⁴⁴⁾. Malheureusement l’absence d’analyse approfondie de la chromatologie du Porche ne nous permet ni de confirmer l’existence ni de dater ces détails probablement exécutés lors d’un surpeint postérieur à la création du Porche⁽⁴⁵⁾.

On ne peut donc pas exclure que la difficulté technique à représenter une rosace sous un plan de cordes sculptées ait été contournée par l’usage des couleurs systématiquement utilisées à l’époque pour rehausser les sculptures. Malheureusement ces témoignages ont la plupart du temps disparu que ce soit par érosion naturelle ou par les décapages pratiqués lors de restaurations abusives effectuées depuis le début de notre siècle. La marge d’incertitude inhérente à l’état de conservation des couleurs des documents sculptés étudiés aurait peut être contribué à augmenter ce faible pourcentage de rosaces observables.

Un autre facteur argumentant en faveur d’un instrument à la structure centrale creuse réside dans la présence d’ouïes sur la partie frontale de la rote. Ce phénomène très visible notamment sur la Cathédrale de Burgos (n°73-74) est suffisamment récurrent pour avoir justifié la séparation, dans le tableau, des instruments présentant des ouïes sur la table de ceux présentant des ouïes frontales.

Il est clair que dans les documents manuscrits, où l’instrument est toujours représenté sous son aspect triangulaire, ce détail ne peut être relevé. Par contre, nous le retrouvons douze fois sur les quarante-cinq représentations sculptées de face de l’instrument auxquelles il convient de rajouter les témoignages de St. Pierre de Nantes (n°3) et de St. Julien de Meillers (n°51) où des ouïes sont indiquées à cet endroit malgré la tenue de profil de l’instrument.

a ambos lados de la madera ahuecada”⁽⁴³⁾ y luego porque es necesario señalar que en el Pórtico de la Gloria se revelan huellas de policromía sugiriendo la más alta de dos o tres rosetones circulares⁽⁴⁴⁾. Por desgracia, la ausencia de un profundo análisis de la cromatología del Pórtico no nos permite ni confirmar su existencia ni fechar estos detalles probablemente realizados cuando, en fechas posteriores a su creación se volvió a pintar el Pórtico⁽⁴⁵⁾.

No se puede, pues, excluir la idea de que la dificultad técnica para representar un rosetón bajo un plano de cuerdas esculpidas fuese evitada mediante el uso de colores sistemáticamente utilizados en la época para realzar las esculturas. Desgraciadamente estos testimonios, en la mayoría de los casos, desaparecieron sea por la erosión natural o por los decapajes practicados en las abusivas restauraciones realizadas desde el inicio de nuestro siglo. El margen de incertidumbre inherente al estado de conservación de los colores de los documentos esculpidos estudiados, quizás habría contribuido a aumentar ese escaso porcentaje de rosetones que se pueden observar.

Otro factor que presenta argumentos en favor de un instrumento con estructura central hueca es la presencia de oídos en la parte frontal de la rota. Dicho fenómeno claramente visible sobre todo en la Catedral de Burgos (n°73-74) resulta suficientemente recurrente como para justificar la separación, de la estructura entre los instrumentos que presentan oídos sobre la tabla y los que presentan oídos frontales.

Está claro que en los documentos manuscritos, donde el instrumento aparece siempre representado bajo su aspecto triangular, dicho detalle no puede ser hallado. Sin embargo, lo encontramos doce veces en las cuarenta y cinco representaciones del instrumento esculpidas de frente, a las que conviene añadir los testimonios de St. Pierre de Nantes (n°3) y St. Julien de Meillers (n°51) donde se indican oídos en este lugar a pesar de que el instrumento se sostenga de perfil.

43.- Voir note 39

44.- LOPEZ-CALO (Jose), coordinateur. Los instrumentos del Portico de la Gloria, idem, photo, p.305.

45.- SERK-DEWAIDE (Myriam). La finition des instruments de musique au XIIème siècle, et les instruments du Portail de la Gloire de Santiago, in: Los instrumentos del Portico de la Gloria, idem, pp. 535-549.

43.- Ver nota 39

44.- LÓPEZ-CALO (José), coordinador. Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Idem. foto p.305.

45.- SERK-DEWAIDE (Myriam). La finition des instruments de musique au XIIème siècle, et les instruments du Portail de la Gloire de Santiago, in: Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Idem, pp. 535-549.

los dous lados da madeira baleira”⁽⁴³⁾ e logo porque é necesario sinalar que no Pórtico da Gloria revélanse pegadas de policromía suxerindo o máis alto de dous ou tres rosetóns circulares⁽⁴⁴⁾. Por desgracia, a ausencia dunha profunda análise da cromatoloxía do Pórtico non nos permite nin confirma-la súa existencia nin datar estes detalles probablemente realizados cando, en datas posteriores á súa creación volveuse a pinta-lo Pórtico⁽⁴⁵⁾.

Non se pode, pois, excluír a idea de que a dificultade técnica para representar un rosetón baixo un plano de cordas esculpidas fose evitada mediante o uso de cores sistematicamente utilizadas na época para realzalas esculturas. Desgraciadamente estes testemuños, na maioría dos casos, desapareceron sexa pola erosión natural ou polos decapaxes practicados nas abusivas restaruracións realizadas desde o inicio do noso século. A marxe de incerteza inherente ó estado de conservación das cores dos documentos esculpidos estudados, contribuiría a aumentar esa escasa porcentaxe de rosetóns que se poden observar.

Outro factor que presenta argumentos a prol dun instrumento con estrutura central baleira é a presenza de oídos na parte frontal da rota. O dito fenómeno claramente visible sobre todo na Catedral de Burgos (nº 73-74) resulta suficientemente recorrente como para xustifica-la separación da estrutura, entre os instrumentos que presentan oídos sobre a táboa e os que presentan oídos frontais.

Está claro que nos documentos manuscritos, onde o instrumento aparece sempre representado baixo o seu aspecto triangular, o dito detalle non pode ser achado. Sen embargo, encontrámolo doce veces nas corenta e cinco representacións do instrumento esculpidas de fronte, ás que convén engadi-los testemuños de St. Pierre de Nantes (nº 3) e St. Julien de Meillers (nº 51) onde se indican oídos neste lugar a pesar de que o instrumento se sosteña de perfil.

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO
DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO
Christian Rault



43.- Ver nota 39.

44.- LÓPEZ-CALO (José), coordinador. Os instrumentos do Pórtico da Gloria. Idem. foto p. 305.

45.- SER-DAWAIDE (Myriam). La finition des instruments de musique au XIIème siècle, et les instruments du Portail de la Gloire de Santiago, in: Os instrumentos do Pórtico da Gloria. Idem, pp. 535-549.

Nous avons donc 14 témoignages d'ouïes frontales, soit près de 30% des documents où ce détail aurait pu techniquement être figuré, bien qu'il soit particulièrement difficile à Rebolledo (n°25) et à Perazancas (n°60) de faire la part entre de véritables orifices sonores et un simple motif décoratif. Ce pourcentage, beaucoup plus important que celui quantifiant les rosaces sur la partie triangulaire laisse entendre une tendance préférentielle pour les ouvertures sur la colonne. L'ensemble des témoignages montrant l'existence d'ouïes plaident clairement en faveur d'une structure centrale triangulaire évidée. Il ne faut pas exclure non plus la possibilité de l'usage de membranes de peau qui permettent de combiner une structure creuse à l'absence de rosaces. Cette expérimentation a été réalisée à Lugo.

Le seul document d'origine anglaise (n°92) que nous ayons recensé, montre des ouïes circulaires sur l'équivalent, pour la rote, de la caisse de la harpe. Nous savons par ailleurs, à travers un commentaire de psaumes développant l'interprétation spirituelle de la structure de la cithara, rédigé par Michel de Meaux⁽⁴⁶⁾, que cette dernière était également creuse en opposition à la console supportant les chevilles qui, elle, était faite d'un solide morceau de bois: *In cithara duo sunt ligna, superius et inferius; inferius concavum, superius solidum. Inter hec tenduntur corde...*

Triangle, géométrie et symbolique

Avant d'aborder ce problème où géométrie et symbolique se mêlent, il faut signaler que toutes les rotes ne se présentent pas sous la forme rigoureusement déterminée par l'intersection de trois droites. En effet, à Meillers, Chartres ou Nevers, la partie frontale de l'instrument dessine une courbe prononcée à l'imitation de celle de la colonne de la harpe, débordant suffisamment au delà des cordes graves pour avoir permis, à Chartres notamment, d'y faire figurer les

46.- L'intégralité de ce texte a été publié par PAGE (C.). *Instruments of the middle ages. idem. pp. 231-233.*

Tenemos, pues, 14 testimonios de oídos frontales, cerca del 30% de los documentos en los que habría sido técnicamente posible representar dicho detalle, aunque resulte particularmente difícil en Rebolledo (n°25) y en Perazancas (n°60) diferenciar entre verdaderos orificios sonoros y un simple motivo decorativo. Este porcentaje mucho más importante que el que cuantifica las rosetas sobre la parte triangular, deja entrever una tendencia preferente por las aberturas en la columna. El conjunto de testimonios que muestran la existencia de oídos apoyan claramente una estructura central triangular ahuecada. Tampoco se puede excluir el posible uso de membranas de piel que permitan combinar una estructura hueca con la ausencia de rosetones. Dicha experimentación, fue llevada a cabo en el Obradoiro de Instrumentos Musicais de la Diputación de Lugo.

El único documento de origen inglés (n°92) que hayamos recogido, muestra, oídos circulares circulares sobre el equivalente, en la rota, de la caja del arpa. Sabemos, además, a través de un comentario de los salmos que desarrolla la interpretación espiritual de la estructura de la cithara, redactado por Michel de Meaux⁽⁴⁶⁾, que esta última también estaba hueca en oposición a la consola que soportaba las clavijas, hecha esta a partir de un sólido trozo de madera: *In cithara duo sunt ligna, superius et inferius; inferius concavum, superius solidum. Inter hec tenduntur corde...*

Triángulo, geometría y simbolismo

Antes de abordar este problema donde la geometría y lo simbólico se mezclan, hay que señalar que no todas las rotes se presentan bajo la forma rigurosamente determinada por la intersección de tres rectas. Efectivamente, en Meillers, Chartres o Nevers, la parte frontal del instrumento dibuja una curva pronunciada imitando la de la columna del arpa, sobrepasando suficientemente las cuerdas graves como para haber permitido, sobre todo en Chartres, la representación de

46.- El texto íntegro fue publicado por PAGE (C.). *Instruments of the middle ages. idem. pp.231-233.*

Temos, pois, 14 testemuños de oídos frontais, preto do 30% dos documentos nos que serían tecnicamente posible representa-lo dito detalle, aínda que resulte particularmente difícil en Rebolledo (nº 25) e en Perazancas (nº 60) diferenciar entre verdadeiros orificios sonoros e un simple motivo decorativo. Esta porcentaxe moito máis importante que o que cuantifica os rosetóns sobre a parte triangular, deixa entrever unha tendencia preferente polas aberturas na columna. O conxunto de testemuños que mostran a existencia de oídos apoian claramente unha estrutura central triangular baleira. Tampouco se pode excluí-lo posible uso de membranas de pel que permitan combinar unha estrutura baleira coa ausencia de rosetóns. A dita experimentación levouse a cabo no Obradoiro de Instrumentos Musicais de Deputación de Lugo.

O único documento de orixe inglesa (nº 92) que recollamos, mostra oídos circulares sobre o equivalente, na rota, da caixa da arpa. Sabemos, ademais, a través dun comentario dos salmos que desenvolve a interpretación espiritual da estrutura da cithara, redactado por Michel de Meaux⁽⁴⁶⁾, que esta última tamén estaba oca en oposición á consola que soportaba as caravillas, feita esta a partir dun sólido anaco de madeira: *In cithara duo sunt ligna, superius et inferius; inferius concavum, superius solidum. Inter hec tenduntur corde...*

Triángulo, xeometría e simbolismo

Antes de abordar este problema onde a xeometría e o simbólico se mesturan, hai que sinalar que non tódalas rotas se presentan baixo a forma rigurosamente determinada pola intersección de tres rectas. Efectivamente, en Meillers, Chartres ou Nevers, a parte frontal do instrumento debuxa unha curva pronunciada imitando a da columna da arpa, sobrepasando suficientemente as cordas graves como para permitir, sobre todo en Chartres, a representación dos tres oídos trilobulares.

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO
DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO
Christian Rault



46.- O texto íntegro foi publicado por PAGE (C). Instruments of the middle ages. idem. pp. 231-233.

trois ouïes tri-lobées. Probablement destinée à agrandir le volume intérieur de l'instrument, cette excroissance se relève sur 20% des documents.

Mais revenons à la géométrie avec Pythagore, le plus célèbre théoricien de l'antiquité dans le domaine de la musique à qui l'on attribue la découverte de l'existence et du principe des consonances fondamentales. Par la comparaison de cordes vibrantes de longueurs déterminées et proportionnelles, il a pu mettre en évidence les rapports fixes régissant l'octave (2/1), la quinte (3/2) et la quarte (4/3). L'impact de sa pensée sur la théorie et la pratique musicale du Moyen Age est sans équivalent et ses apports se trouvent sans cesse répétés depuis les premiers traités médiévaux de Boece, Cassiodore ou Isidore de Séville (VIe siècle), jusqu'au delà la renaissance avec Gaffurio et Zarlino puis A. Kircher et Marin Mersenne⁽⁴⁷⁾.

La forme triangulaire de la "rote-psaltérion" étermine une succession de cordes parallèles dont la longueur décroît régulièrement. Quelles sont les interférences entre les principes de proportions mis en évidence par Pythagore et la nature de ce triangle?

Ce sont bien évidemment les rapports entre les trois angles qui caractérisent cette forme géométrique simple, pour la comprendre nous avons dû tenter de les mesurer. De nombreux obstacles sont alors intervenus. D'abord il n'est pas toujours possible de se hisser à la hauteur des sculptures pour effectuer un tel travail qui n'est jamais aisé à réaliser car le plus souvent des obstacles (la présence des mains ou des vêtements du musicien) viennent relativiser la précision voire empêcher de telles mesures.

D'autre part, on a vu précédemment que, dans le cas des modillons notamment, le volume de la pierre à sculpter détermine naturellement des angles qui n'ont que peu de rapport avec la réalité supposée de l'instrument. L'usage de la photo avec les problèmes de paralaxe qu'il entraîne relativise également la précision de ces mesures. C'est pourquoi nous n'avons pu faire figurer au tableau de la page 277: Schémas des angles, seulement vingt quatre exemples dont la plus grande partie provient des manuscrits, plus faciles à relever.

los tres oídos trilobulados. Probablemente destinada a aumentar el volumen interior del instrumento, dicha excrescencia figura en el 20% de los documentos.

Pero volvamos a la geometría, de la mano de Pitágoras, el más famoso teórico de la antigüedad en el campo de la música, a quien atribuimos el descubrimiento de la existencia y del principio de las consonancias fundamentales. Mediante la comparación de cuerdas vibrantes de longitudes determinadas y proporcionales pudo evidenciar las relaciones fijas que rigen la octava (2/1), la quinta (3/2) y la cuarta (4/3). El impacto de su pensamiento sobre la teoría y la práctica musical de la edad media, no tiene parangón y sus aportaciones se repitan incesantemente desde los primeros tratados medievales de Boecio, Casiodoro o Isidoro de Sevilla (siglo VI), hasta después del Renacimiento con Gaffurio y Zarlino luego A. Kircher y Marin Mersenne⁽⁴⁷⁾.

La forma triangular de la "rota-psalterio" determina una sucesión de cuerdas paralelas cuya longitud decrece regularmente. ¿Cuáles son las conjunciones entre los principios de proporción evidenciados por Pitágoras y la naturaleza de este triángulo?

Son, evidentemente, las relaciones entre los tres ángulos las que caracterizan esta forma geométrica, simple para comprenderla tuvimos que intentar medirlas. Numerosos obstáculos sobrevinieron. Primero, no siempre es posible subirse hasta la altura de las esculturas para efectuar semejante trabajo que nunca es fácil de llevar a cabo, pues el obstáculo más frecuente (la presencia de las manos o del ropaje del músico) relativiza la precisión e impide tales medidas.

Por otra parte, hemos visto anteriormente que principalmente en el caso de los modillones, el volumen de la piedra que se esculpe determina naturalmente ángulos que guardan poca relación con la supuesta realidad del instrumento. El uso de la foto con los problemas de paralaje que conlleva, relativiza asimismo la precisión de estas medidas. Debido a ello sólo hemos podido hacer figurar, en el cuadro de la página 277: Esquemas de los ángulos, veinticuatro ejemplos cuya mayor parte provienen de los manuscritos, más fáciles de ver.

47.- MASSIP (Catherine). L'aventure de la musique. Paris: Hervas, 1991, pp.36-46.

47.- MASSIP (Catherine). L'aventure de la musique. Paris: Hervas, 1991, pp.36-46.

Probablemente destinada a aumentar o volume interior do instrumento, a dita excrecencia figura no 20% dos documentos.

Pero volvamos á xeometría, da man de Pitágoras, o máis famoso teórico da antigüidade no campo da música, a quen atribuímo-lo descubrimento da existencia e do principio das consonancias fundamentais. Mediante a comparación de cordas vibrantes de lonxitudes determinadas e proporcionais puido evidenciar as relacións fixas que rexen a oitava (2/1), a quinta (3/2) e a cuarta (4/3). O impacto do seu pensamento sobre a teoría e a práctica musical da idade media, non ten parangón e as súas aportacións repítense incesantemente desde os primeiros tratados medievais de Boedce, Casiodoro ou Isidoro de Sevilla (século VI), ata despois do Renacemento con Gaffurio e Zarlino logo A. Kircher e Marin Mersenne⁽⁴⁷⁾.

A forma triangular da “rota-psalterio” determina unha sucesión de cordas paralelas cunha lonxitude que decrece regularmente. ¿Cales son as conxuncións entre os principios de proporción evidenciados por Pitágoras e a natureza deste triángulo?.

Son, evidentemente, as relacións entre os tres ángulos as que caracterizan esta forma xeométrica simple, para comprendela tivemos que intentar medilas. Numerosos obstáculos sobreviñeron. Primeiro, non sempre é posible subirse ata a altura das esculturas para efectuar semellante traballo que nunca é fácil de levar a cabo, pois o obstáculo máis frecuente (a presenza das mans ou da roupaxe do músico) relativiza a precisión e impide tales medias.

Por outra parte, vimos anteriormente que principalmente no caso dos modillóns, o volume da pedra que se esculpe determina naturalmente ángulos que gardan pouca relación coa suposta realidade do instrumento. O uso da foto cos problemas de paralaxe que conleva, relativiza así mesmo a precisión destas medidas. Debido a iso só puidemos facer figurar, no cadro da páxina 277: Esquemas dos ángulos, vinte e catro exemplos dos que a maior parte proveñen dos manuscritos, máis fáciles de ver.

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO
DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO
Christian Rault



47.- MASSIP (Catherine). L'aventure de la musique. Paris: Hervas, 1991, pp. 36-46.

Il faut naturellement admettre que les imagiers aient pu représenter ces instruments sans nécessairement avoir connaissance des constructions géométriques préliminaires conditionnant leur conception, ou qu'ils aient pu aussi bien les exécuter à l'oeil d'après un modèle comme d'après leur seule mémoire visuelle. Malgré ces incertitudes on peut observer la répétition de certains angles, ce qui pourrait indiquer des tendances particulières voire des méthodes déterminant la conception de la forme de l'instrument.

Pour mieux pouvoir en appréhender les principes éventuels, nous avons réduit les instruments à une même échelle, dont l'unité est la corde la plus grave, figurée verticalement sur le tableau de la page 277: Schémas des angles. Chacun des triangles porte une lettre, la numérotation qui lui succède correspond à celle du tableau général et permet l'identification des documents mesurés. Etant donné les conditions mêmes de la prise de ces mesures, nous nous sommes autorisés une marge d'erreur de plus ou moins deux degrés. Nous avons relevé:

17 fois 72° (de 70° à 74°)
 10 fois 36° (de 34° à 38°)
 8 fois 40° (de 40° à 42°)
 7 fois 54°
 7 fois 66° (de 64° à 66°)
 6 fois 90° (de 90° à 92°)

Un premier regard sur ces résultats nous laisse dans la perplexité car, à l'exception des six angles droits, aucun des angles relevés ne correspond aux divisions simples des angles auxquels nous sommes accoutumés (30° , 45° , 60° , 90°).

Cependant la comparaison des figures obtenues permet de différencier plusieurs familles d'instruments dont les caractéristiques sont communes.

Une première série remarquable, de A à G, (29% des schémas) présente un angle droit et semble se construire sur une base 90° 36° 54° . La deuxième, de H à L, se compose de triangles isocèles (20% des schémas) quatre sur cinq de ces documents se construisant avec les angles 72° 36° 72° . La troisième série, de M à Q, (20% des schémas) est dominée par l'assemblage des angles 72° 42° 66° .

Les sept derniers schémas, de R à X, présentent des caractéristiques trop particulières pour pouvoir en tirer une quelconque généralisation. On peut seulement remarquer qu'ils pourraient se regrouper deux à deux

Hay que admitir naturalmente, que los escultores hayan podido representar dichos instrumentos sin tener necesariamente conocimiento de las construcciones geométricas preliminares que condicionan su concepción o que hayan podido realizarlas a ojo siguiendo un modelo o simplemente su memoria visual. A pesar de estas incertidumbres podemos observar la repetición de ciertos ángulos, lo que podría indicar tendencias particulares o métodos que determinan la concepción de la forma del instrumento.

Para poder comprender mejor los principios eventuales, hemos reducido los instrumentos a una misma escala, cuya unidad es la cuerda mas grave, representada verticalmente en el cuadro de la página 277: Esquemas de los ángulos. Cada ángulo lleva una letra, la numeración que le sigue corresponde a la del cuadro general y permite la identificación de los documentos medidos. Dadas las propias condiciones de la toma de estas medidas, nos hemos permitido un margen de error de aproximadamente dos grados. Hemos anotado:

17 casos 72° (de 70° a 74°)
 10 casos 36° (de 34° a 38°)
 8 casos 40° (de 40° a 42°)
 7 casos 54°
 7 casos 66° (de 64° a 66°)
 6 casos 90° (de 90° a 92°)

Una primera mirada sobre estos resultados nos deja perplejos, pues a excepción de los seis ángulos rectos, ningún ángulo documentado corresponde a las divisiones simples de los ángulos a los que estamos acostumbrados (30° , 45° , 60° , 90°).

Sin embargo, la comparación de las figuras obtenidas permite diferenciar varias familias de instrumentos cuyas características son comunes.

Una primera serie destacable, de A a G, (29% de los esquemas) presenta un ángulo recto y parece construirse sobre una base 90° 36° 54° . La segunda, de H a L, se compone de triángulos isósceles (20% de los esquemas) cuatro de cada cinco documentos de este tipo se construyen con los ángulos 72° 36° 72° . La tercera serie, de M a Q, (20% de los esquemas) está dominada por el conjunto de los ángulos 72° 42° 66° .

Los siete últimos esquemas de R a X, presentan características demasiado particulares para poder hacer cualquier generalización. Podemos simplemente observar que podrían agruparse de dos en dos (S-T,



Hai que admitir naturalmente, que os escultores puideron representa-los ditos instrumentos sen ter necesariamente coñecemento das construcións xeométricas preliminares que condicionan a súa concepción ou que puideran realizalas a ollo seguindo un modelo ou simplemente a súa memoria visual. A pesar destas incertezas podemos observa-la repitição de certos ángulos, o que podería indicar tendencias particulares ou métodos que determinan a concepción da forma do instrumento.

Para poder comprender mellor os principios eventuais, reducimo-los instrumentos a unha mesma escala, cunha unidade que é a corda máis grave, representada verticalmente no cadro da páxina 277: Esquemas dos ángulos. Cada ángulo leva unha letra, a numeración que lle segue corresponde á do cadro xeral e permite a identificación dos documentos medidos. Dadas as propias condicións da toma destas medidas, permitímonos unha marxe de erro de aproximadamente dous graos. Anotamos:

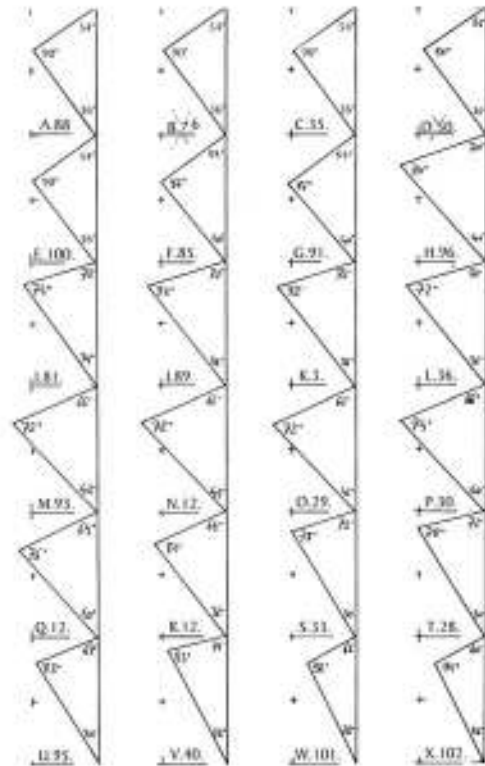
- 17 casos 72° (de 70° a 74°)
- 10 casos 36° (de 34° a 38°)
- 8 casos 40° (de 40° a 42°)
- 7 casos 54°
- 7 casos 66° (de 64° a 66°)
- 6 casos 90° (de 90° a 92°)

Unha primeira ollada sobre estes resultados deixanos perplexos, pois a excepción dos seis ángulos rectos, ningún ángulo documentado corresponde ás divisións simples dos ángulos ós que estamos acostumados (30° , 45° , 60° , 90°).

Sen embargo, a comparación das figuras obtidas permite diferenciar varias familias de instrumentos cunhas características que son comúns.

Unha primeira serie destacable, de A a G, (29% dos esquemas) presenta un ángulo recto e parece construírse sobre unha base $90^\circ 36^\circ 54^\circ$. A segunda, de H a L, compónse de triángulos isósceis (20% dos esquemas) catro de cada cinco documentos deste tipo constrúense cos ángulos $72^\circ 36^\circ 72^\circ$. A terceira serie, de M a Q, (20% dos esquemas) está dominada polo conxunto dos ángulos $72^\circ 42^\circ 66^\circ$.

Os sete últimos esquemas de R a X, presentan características demasiado particulares para poder facer calquera xeralización. Podemos simplemente observar que poderían agruparse de dúas en dúas (S-T, e W-X), un estudio



Esquema dos ángulos.

Esquema de los ángulos.

Schémas des angles

(S-T, et W-X), une étude reposant sur un plus grand nombre de documents pourrait peut-être déterminer d'autres types récurrents.

Mais revenons aux angles relevés pour constater que le pentagramme (également appelé pentacle), cette étoile à cinq branches considérée comme le symbole de la perfection ou de la nature par les pythagoriciens, les néoplatoniciens et les gnostiques, met en évidence une série d'angles remarquables: $18^\circ 36' 54'' 72''$. Ces angles se retrouvent trente quatre fois dans les schémas, ce qui est trop (47,3%) pour pouvoir être considéré comme un simple fait du hasard. En observant le pentagramme inscrit dans son pentagone on constate que le triangle ABC a exactement les mêmes caractéristiques ($90^\circ 36' 54''$) que celles relevées dans la première famille (de A à G) et qu'en CFE ou CGH nous retrouvons la suite $72^\circ 36' 72''$ qui définit la deuxième famille (de H à L).

Ces séries d'angles sont directement liées à un système de proportions qu' Euclide appelait au IIIe siècle avant J.C., le partage en moyenne et extrême raison, et que Vitruve, contemporain de Jules César, définissait ainsi : "Il y a de la petite partie à la grande le même rapport que de la grande au tout" ⁽⁴⁸⁾. Le pentagramme en est à la fois l'illustration et le symbole puisque:

$$GH/GB=GB/BC= BC/BE= (1+\sqrt{5})/2 = 1,618$$

A l'intérieur de l'étoile se dessine un autre pentagone convexe dont les cinq angles permettent de dessiner un second pentacle plus petit dont les proportions des différents segments restent régies par le même rapport au plus grand, et ainsi de suite ...

Les douze premiers témoignages du Tableau des schémas (soit 50% des instruments mesurés) pourraient donc avoir été inspirés de ce que l'on appellera plus tard la proportion dorée, proportion qui régit également la relation entre la paume, la palme, l'empan, le pied et la coudée utilisés au Moyen Age par les artisans et les maîtres d'oeuvre.

L'importance du Triangle, symbole de la Sainte Trinité et de la présence divine ⁽⁴⁹⁾ chez les chrétiens

y W-X), un estudio basado sobre un mayor número de documentos podría quizás determinar otros tipos recurrentes.

Pero volvamos sobre los ángulos anotados para constatar que el pentagrama (también llamado pentáculo), esta estrella de cinco puntas considerada como el símbolo de la perfección o de la naturaleza por los pitagóricos, los neoplatónicos y los gnósticos, evidencia una serie de ángulos que destacan: $18^\circ 36' 54'' 72''$. Volvemos a encontrar estos ángulos treinta y cuatro veces en los esquemas, lo que es demasiado (47,3%) para poder considerarlos un simple fruto de la casualidad. Observando el pentagrama inscrito en su pentágono constatamos que el triángulo ABC tiene exactamente las mismas características ($90^\circ 36' 54''$) que las observadas en la primera familia (de A a G) y que en CFE o CGH volvemos a encontrar la serie $72^\circ 36' 72''$ que define la segunda familia (de H a L).

Estas series de ángulos están directamente ligadas a un sistema de proporciones que Euclides en el siglo III a.C. llamaba: el reparto en media y extrema razón y que Vitruvio, contemporáneo de Julio César, definía de la manera siguiente: "Hay de la pequeña parte a la grande la misma relación que de la grande al todo" ⁽⁴⁸⁾. El pentagrama es a la vez su ilustración y su símbolo ya que:

$$GH/GB=GB/BC=BC/BE= (1+\sqrt{5})/2= 1,618$$

En el interior de la estrella se dibuja otro pentágono convexo cuyos cinco ángulos permiten un segundo pentáculo más pequeño en el que las proporciones de sus diferentes segmentos están regidas por la misma relación con el más grande, y así sucesivamente...

Los doce primeros testimonios del Cuadro de Esquemas (o sea el 50% de los instrumentos medidos) podrían haber sido inspirados a partir de lo que más tarde llamaremos la proporción áurea, proporción que rige también la relación entre el palmo, la palma, la cuarta, el pie y el codo, utilizados en la edad media por los artesanos y los maestros de obra.

La importancia del Triángulo, símbolo de la Santísima Trinidad y de la presencia divina ⁽⁴⁹⁾ para los

48.- BILHEUST (Henri). Les Tracés du Maître de l'Oeuvre. in: Les cahiers de Boscodon. Crots: Association des amis de Boscodon, Livret n°4, 1994, p.17.

49.- L'instrument triangulaire est appelé par les allemands: "delta-psalter", la relation avec la Trinité est immédiate.

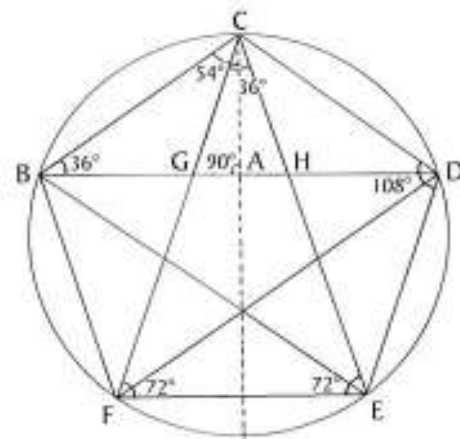
48.- BILHEUST (Henri). Les tracés du Maître de L'Oeuvre. in: Les cahiers de Boscodon. Crots: Association des amis de Boscodon. Livret n°4, 1994, p.17.

49.- El instrumento triangular es denominado por los alemanes: "delta-psalter", la relación con la Trinitad es inmediata.



baseado sobre un maior número de documentos podería quizais determinar outros tipos recorrentes.

Pero volvamos sobre os ángulos anotados para constatar que o pentagrama (tamén chamado pentáculo), esta estrela de cinco puntas considerada como o símbolo da perfección ou da natureza polos pitagóricos, os neoplatónicos e os gnósticos, evidencia unha serie de ángulos que destacan: 18° 36° 54° 72°. Volvemos encontrar estes ángulos trinta e catro veces nos esquemas, o que é demasiado (47,3%) para poder consideralos un simple froito da casualidade. Observando o pentagrama inscrito no seu pentágono constatamos que o triángulo ABC ten exactamente as mesmas características (90° 36° 54°) que as observadas na primeira familia (de A a G) e que en CFE ou CGH volvemos atopar-la serie 72° 36° 72° que define a segunda familia (de H a L).



Pentagrama.
Le pentagramme.

Estas series de ángulos están directamente ligadas a un sistema de proporcións que Euclides no século III a.C. chamaba: o reparto en media e extrema razón e que Vitruvio, contemporáneo de Julio César definía da maneira seguinte: “Hai da pequena parte á grande a mesma relación que da grande ó todo”⁽⁴⁸⁾. O pentagrama é á vez a súa ilustración e o seu símbolo xa que:

$$GH/GB=GB/BC=BC/BE= (1+\sqrt{5})/2= 1,618$$

No interior da estrela débúxase outro pentágono convexo con cinco ángulos que permiten un segundo pentáculo máis pequeno no que as proporcións dos seus diferentes segmentos están rexidas pola mesma relación co máis grande, e así sucesivamente...

Os doce primeiros testemuños do Cadro de Esquemas (ou sexa o 50% dos instrumentos medidos) poderían inspirarse a partir do que máis tarde chamarémo-la proporción áurea, proporción que rexe tamén a relación entre o palmo, a palma, o pé, o cóbado, utilizados na idade media polos artesáns e os mestres de obra.

A importancia do Triángulo, símbolo da Santa Trindade e da presenza divina⁽⁴⁹⁾ para os cristiáns non ten



Fig. 7. Carrión de los Condes. Idem.Vista superior da ménsula, observa-las tres filas de caravillas dispuestas “tresbolillo”.

Fig. 7. Carrión de los Condes. Idem.Vista superior de la ménsula, observar las tres filas de clavijas dispuestas en tresbolillo.

Fig. 7. Carrión de los Condes. Idem.Vue supérieure de la console, noter les trois rangées de chevilles disposées en quinconce.

48.- BILHEUST (Henri). Les tracés du Maître de L'Oeuvre. in: Les cahiers de Boscodon. Crots: Association des amis de Boscodon. Levret n° 4, 1994, p. 17.

49.- O instrumento triangular é denominado polos alemáns: “delta-psalter”, a relación coa Trindade é inmediata.

n'a pas à être développée ici mais, si l'on admet que la pensée de l'homme médiéval se construit autour d'une conception analogique de l'univers, quoi de plus naturel que de donner à l'instrument conçu pour louer Dieu, la forme géométrique qui le désigne explicitement. C'est à cette perception que semble se référer au XIIe.s. le copiste de Notker le bègue lorsqu'il déplore que "l'antique psaltérion décacorde a été adopté par les musiciens et les acteurs qui en ont altéré la forme mystique triangulaire et qui, pour leurs nouveaux besoins musicaux en ont augmenté le nombre de cordes et lui ont donné le nom barbare de rote"⁽⁵⁰⁾.

Le nombre de cordes

Psalterium decachordum, l'association de ces deux termes est si fréquente à travers les textes qu'il pourrait sembler vain de tenter de concevoir le psaltérion séparément de ses dix cordes.

Par la vulgate nous savons que les hébreux utilisaient un instrument à dix cordes du type psaltérion, nommé *nêbel assor*⁽⁵¹⁾. Très vite les Pères de l'Eglise l'ont interprété comme le symbole des Dix Commandements⁽⁵²⁾, dès lors l'image sera sans cesse reprise et répétée notamment dans les textes en latin où la terminologie savante ne se dissocie pas de la théorie.

Par contre, nous trouvons dans les sources littéraires romanes ou germaniques, généralement plus proches des réalités pratique⁽⁵³⁾, des indications qui semblent relativiser le saint canon décimal.

cristianos no tiene por que ser desarrollada aquí, pero, si admitimos que el pensamiento del hombre medieval se construye en torno a una concepción analógica del universo, nada más natural que dar al instrumento, concebido para alabar a Dios, la forma geométrica que lo designa explícitamente. A esta percepción parece referirse, en el S. XII, el copista de Notker el tartamudo, cuando se lamenta de que "el antiguo psalterio decacorde fue adoptado por los músicos y los actores quienes alteraron su forma mística triangular y que para adaptarlo a sus nuevas necesidades musicales aumentaron el número de cuerdas y le dieron el nombre bárbaro de rota"⁽⁵⁰⁾.

El número de cuerdas

Psalterium decachordum, la asociación de estos dos términos es tan frecuente a través de los textos que podría parecer vano intentar concebir el salterio separado de sus diez cuerdas.

Gracias a la Vulgata sabemos que los hebreos utilizaban un instrumento con diez cuerdas del tipo del psalterio, denominado *nêbel assor*⁽⁵¹⁾. Muy pronto los Padres de la Iglesia lo interpretaron como el símbolo de los Diez Mandamientos⁽⁵²⁾ desde entonces esta imagen será retomada constantemente y repetida principalmente en los textos en latín en los que la terminología culta no se disocia de la teoría.

Por el contrario, hallamos en las fuentes literarias románicas o germánicas, generalmente más próximas a la realidad práctica⁽⁵³⁾, información que parece relativizar el santo canon decimal.

50.- MITFORD. (Myrtle-Bruce). Article "Rotte" in: The New Grove Dictionary of Musical Instruments, Londres / New York : Stanley Sadie, 1984, p.260. BEC (Pierre). idem. p.256: "... *antiquum psalterium decachordum qui plures chordas annectentes et nomine barbarico rottam appellantes*".

51.- Voir dans la Bible I Sam. 10,5; I Sam. 16, 23. La présence de cet instrument est confirmée par les documents iconographiques assyriens et hittites du British Museum.

52.- GEROLD. (T). Les Pères de l'Eglise et la musique. Paris: Etudes d'histoire et de philosophie religieuse. XXV, 1931 p.140 : saint Basile. Enarr. Ps.32 "Celui qui observe tous les commandements de Dieu, il sait s'en servir en une consonance parfaite, celui là loue Dieu par le psaltérion décacorde."

53.- STEGER. (H). *Philologia Musica*. Sprachzeichen, Bild und Sache am literarisch-musikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rotte und Fidel. Munchen, 1971, pp. 64 et 71.

50.- MITFORD. (Myrtle-Bruce). Artículo "Rotte" in: The New Grove Dictionary of Musical Instruments. Londres / New York: Stanly Sadie, 1984, p.260. BEC (Pierre). idem. p.256: "... *antiquum psalterium decachordum qui plures chordas annectentes et nomine barbarico rottam appellantes*".

51.- Ver en la Biblia I Sam. 10,5; I Sam. 16,23. La presencia de este instrumento está confirmada por los documentos iconográficos asirios e hittitas del British Museum.

52.- GEROLD (T.). Les Pères de l'Église et la musique. Paris: Études d'histoire et de philosophie religieuse. XXV, 1931 p.140: saint Basile. Enarr. Ps.32 "Aquel que observa todos los mandamientos de Dios, sabe servirse de ellos en una consonancia perfecta, este alaba a Dios con el salterio decacorde."

53.- STEGER. (H.). *Philologia Musica*. Sprachzeichen, Bild und Sache am literarisch-musikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rotte und Fidel. Munchen, 1971, pp.64 y 71.

porque ser desenvolvida aquí, pero se admitimos que o pensamento do home medieval constrúese en torno a unha concepción analóxica do universo, mada máis natural que dar ó instrumento, concibido para loar a Deus, a forma xeométrica que o designa explicitamente. A esta percepción parece referirse, no s. XII, o copista de Notker, o tartamudo cando dicía que “o antigo psalterio decacorde foi adoptado polos músicos e os actores quen alteraron a súa forma mística triangular e para adaptalo as súas novas necesidades musicais aumentaron o número de cordas e deron o nome bárbaro de rota”.⁽⁵⁰⁾

O número de cordas

Psalterium decachordum, a asociación destes dous termos é tan frecuente a través dos textos que podería parecer van intentar concibi-lo psalterio separado das súas dez cordas.

Gracias á Vulgata sabemos que os hebreos utilizaban un instrumento con dez cordas do tipo do psalterio, denominado *nêbel assor*⁽⁵¹⁾. Moi pronto os Pais da Igrexa interpretárono como o símbolo dos Dez Mandamentos⁽⁵²⁾ desde entón esta imaxe será retomada constantemente e repetida principalmente nos textos en latín onde a terminoloxía culta non se disocia da teoría.

Polo contrario, achamos nas fontes literarias románicas ou xermánicas, xeralmente máis achegadas á realidade práctica⁽⁵³⁾, información que parece relativiza-lo santo canon decimal.

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



50.- MITFORD, (Myrtle-Bruce). Artigo “Rotte” in: The New Grove Dictionary of Musical Instruments. Londres / New York: Stanly Sadie, 1984, p. 260. BEC (Pierre). idem. p. 256: “...antiquum psalterium decachordum qui plures chordas annectentes et nomine barbarico rottam appellantes”.

51.- Ver na Biblia I Sam. 10, 5; Sam. 16, 23. A presenza deste instrumento está confirmada polos documentos iconográficos Asirios e Hititas do British Museum.

52.- GEROLD (T). Les Pères de l’Église et la musique. Paris: Études d’histoire et de philosophie religieuse. XXV, 1931 p.140: saint Basile, Enarr. Ps. 32 “Aquel que observa todos los mandamientos de Dios, sabe servirse de ellos en una consonancia perfecta, este alaba a Dios con el salterio decacorde”.

53.- STEGER (H). *Philologia Musica*. Sprachzeichen, Bild und Sache am literarischmusikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rotte und Fi. del Munchen, 1971, pp. 64 e 71.

Pour tenter d' y voir plus clair nous allons sonder toutes les sources d'information en notre possession, paléographiques et iconographiques bien évidemment, mais aussi géométriques. Cité par les Ecritures, vénéré par les Pères de l'Eglise et protégé par l'Eglise elle-même pour sa fonction de psalmodie, ce triangle musical et divin est aussi une simple réalité géométrique.

Si, dans le dessin I des diagrammes de distribution des cordes, l'on considère la longueur de la corde la plus grave, BC de l'instrument, l'octave devrait, selon le principe des consonances être moitié moins longue et donc couper la hauteur AH du triangle en sa moitié (aa') (théorème de Thalès). L'octave supérieure se situerait au quart (bb') et la suivante au huitième (cc') etc... Mais les cordes doivent avoir un écart constant. En conservant l'intervalle défini entre elles pour l'octave la plus grave, nous ne pouvons, en toute logique géométrique (la moitié de l'espace étant déjà occupée), y faire loger qu'une deuxième octave. Deuxième octave théorique car en réalité, il n'est pas concevable d'installer des cordes jusqu'au point d'intersection formé par la console et la caisse. Pour fonctionner les cordes ont besoin d'une longueur minimum, c'est pourquoi on ne peut guère utiliser plus des trois quarts de l'étendue théorique possible déterminée par le triangle: l'ambitus de l'instrument est dès lors limité à une octave et demie.

Si nous nous plaçons dans sur la base d'une gamme hexacordale (dessin III), nous arrivons à dix cordes de diamètre égal, sur la base d'une gamme de sept tons incluant le si (dessin IV), à onze, voire douze cordes maximum.

A ce stade, il est intéressant de remarquer que ce n'est pas la seule nature des angles qui prédétermine l'étendue théorique d'un instrument à cordes décroissantes. Dans le dessin I, les différents triangles ont des angles dissemblables et cependant les octaves se distribuent de la même façon sur la hauteur AH. Ce qui détermine l'écartement des cordes c'est la relation entre la longueur BC et la hauteur AH du triangle. Le tableau: Schémas des angles de la page 277 montre que, dans la majorité des cas, cette relation est régie par le rapport de (ou extrêmement proche de) un sur deux. La nature exponentielle de la parabole dessinée par l'allongement des cordes dans notre système harmonique⁽⁵⁴⁾ (dessin II) montre que, avec un écartement de cordes constant, plus l'angle opposé à la corde

Para intentar ver más claro vamos a sondear todas las fuentes de información en nuestro poder, las paleográficas las iconográficas evidentemente, pero también las geométricas. Citado por las Escrituras, venerado por los Padres de la Iglesia y protegido por la propia Iglesia por su función de salmodia, este triángulo musical y divino es también una simple realidad geométrica.

Si, en el dibujo I de los diagramas de distribución de las cuerdas, consideramos la longitud de la cuerda más grave, BC del instrumento, la octava debería, siguiendo el principio de las consonancias ser la mitad menos larga y por lo tanto cortar la altura AH del triángulo en su mitad (aa') (teorema de Thales). La octava superior se situaría en el cuarto (bb') y la siguiente en el octavo (cc') etc... Pero las cuerdas tienen que tener una separación constante. Conservando el intervalo definido entre ellas para la octava más grave, sólo podemos, según toda lógica geométrica (hallándose ya ocupada la mitad del espacio) introducir una segunda octava. Segunda octava teórica pues, en realidad, no se puede concebir el instalar cuerdas hasta al punto de intersección formado por la consola y la caja. Para funcionar, las cuerdas necesitan una longitud mínima, por ello apenas se pueden utilizar más de las tres cuartas partes de la extensión teórica posible determinada por el triángulo; la extensión del instrumento queda desde este momento limitado a una octava y media.

Si nos situamos en la base de una gama hexacordal (dibujo III), llegamos a diez cuerdas de diámetro igual, sobre la base de una gama de siete tonos, incluyendo el si (dibujo IV), a once, incluso doce cuerdas máximo.

A esta altura, resulta interesante subrayar que no es la simple naturaleza de los ángulos la que predetermina la extensión teórica de un instrumento de cuerdas decrecientes. En el dibujo I, los diferentes triángulos tienen ángulos diferentes y sin embargo, las octavas se distribuyen de la misma manera sobre la altura AH. Lo que determina la separación de las cuerdas es la relación entre la longitud BC y la altura AH del triángulo. El cuadro Esquemas de los ángulos de la página 277, nos muestra que, en la mayoría de los casos, esa relación está regida por la relación de (o extremadamente cerca de) uno por dos. La naturaleza exponencial de la parábola dibujada por la prolongación de las cuerdas en nuestro sistema armónico⁽⁵⁴⁾ (dibujo II) nos muestra que, con una separación de cuerdas constante, cuanto

54.- C'est la nature de cette courbe qui détermine le dessin de la caisse du clavecin ou du piano.

54.- La naturaleza de esta curva es la que determina el diseño de la caja del clavecín o del piano.



Para intentar ver máis claro imos sondar tódalas fontes de información no noso poder, as paleográficas e as iconográficas evidentemente, pero tamén as xeométricas. Citado polas Escrituras, venerado polos Pais da Igrexa e protexido pola propia Igrexa pola súa función de salmodia, este triángulo musical e divino é tamén unha simple realidade xeométrica.

Se, no debuxo I dos diagramas de distribución das cordas, consideramo-la lonxitude da corda máis grave, BC do instrumento, a oitava debería ser, seguindo o principio das consonancias, a metade menos longa e polo tanto corta-la altura AH do triángulo na súa metade (aa') (teorema de Thales). A oitava superior situaríase no cuarto (bb') e a seguinte no oitavo (cc') etc... Pero as cordas teñen que ter unha separación constante. Conservando o intervalo definido entre elas para a oitava máis grave, só podemos, segundo toda lóxica xeométrica (achándose xa ocupada a metade do espazo) introducir unha segunda oitava. Segunda oitava teórica pois, en realidade, non se pode concebir instalar cordas ata o punto de intersección formado pola consola e a caixa. Para funciona-las cordas necesitan unha lonxitude mínima, por iso a penas se poden utilizar máis das tres cuartas partes da extensión teórica posible determinada polo triángulo: a extensión do instrumento queda desde este momento limitado a unha oitava e media.

Se nos situamos na base dunha gama hexacordal (debuxo III), chegamos a dez cordas de diámetro igual, sobre a base dunha gama de sete tons incluíndo o si (debuxo IV), a once, incluso doce cordas máximo.

A esta altura, resulta interesante subliñar que non é a simple natureza dos ángulos a que predetermina a extensión teórica dun instrumento de cordas decrecentes. No debuxo I, os diferentes triángulos teñen ángulos distintos e sen embargo, as oitavas distribúense igual sobre a altura AH. O que determina a separación das cordas é a relación entre a lonxitude BC e a altura AH do triángulo. O cadro: Esquemas dos ángulos, páxina 277, móstranos que, na maioría dos casos, esa relación está rexida pola relación de (ou extremadamente preto de) un por dous. A natureza exponencial da parábola debuxada pola prolongación das cordas no noso sistema harmónico⁽⁵⁴⁾ (debuxo II) móstranos que, cunha separación de cordas constante, canto máis obtuso é o ángulo oposto

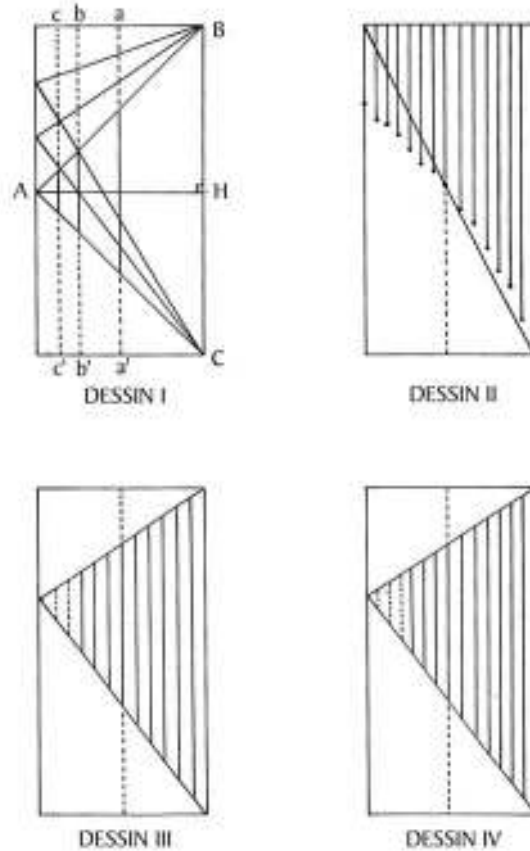


Diagrama da distribución das cordas.

Diagrama de distribución de las cuerdas.

Diagrammes de distribution des cordes.

54.- A natureza desta curva é a que determina o deseño da caixa do clavecín ou do piano.

grave est obtus, plus la tessiture de l'instrument est basse (n°101-102: Cantigas de Sta. María) et inversement pour les aiguës (n°24: Carrión de los Condes).

La mise en pratique, à l'atelier, de la progression harmonique des longueurs de cordes de même diamètre selon les principes pythagoriciens met en évidence un déséquilibre sonore dû à l'égalité des tensions qui en résulte.

Les cordes graves nécessiteraient plus de tension pour sonner au mieux et les cordes aiguës devraient être relâchées. Dans le dessin II, la superposition de la courbe dessinée par l'allongement harmonique de cordes à écartement fixe et du triangle régit par le rapport de un sur deux, montre que l'utilisation de ce dernier tend à corriger le phénomène: les cordes graves devant être rallongées donc retendues pour venir se placer sur l'hypoténuse, alors que les aiguës doivent être raccourcies.

Toujours dans la pratique, la correction ainsi effectuée se montre insuffisante à un "bon" équilibre d'émission sonore, la sensation de résistance de la corde sous les doigts restant très hétérogène. Cette constatation, à laquelle a nécessairement été confronté le musicien médiéval, permet de penser que l'on a employé pour la rote comme pour la harpe des cordes de diamètres différents

La logique géométrique de distribution des cordes semblait indiquer un ambitus de dix à onze notes, considérons maintenant les résultats chiffrés des tableaux, recensant le nombre de cordes sculptées ou dessinées par face: plus de la moitié des témoignages indiquent un usage se situant entre neuf et onze cordes (parmi lesquels le nombre dix est attesté trente deux fois). La moyenne obtenue sur l'ensemble des résultats (9,86) confirme encore cette tendance.

Cependant, si l'on peut admettre une certaine marge d'imprécision quant au nombre de cordes figurées, qu'elle soit due au particularisme de certains instruments ou au manque d'intérêt du sculpteur pour ce genre de détail, on ne saurait admettre si facilement que le Nombre symbolisant les Dix Commandements puisse se matérialiser par dix-huit cordes pour les deux instruments des Cantigas de Sta. María, vingt pour le manuscrit Harley originario de Toulouse (n°87), vingt-deux pour le Roi David de l'Hortus Deliciarum (n°96), environ vingt-sept cordes à Carrión de los Condes (n°24) et une trentaine pour chacune des deux sculptures de Moissac (n°5) et Toulouse (n°6).

más obtuso es el ángulo opuesto a la cuerda grave más baja es la tesitura del instrumento (n°101-102: Cantigas de Sta María) e inversamente para las agudas (n°24: Carrión de los Condes).

La puesta en práctica, en el taller, de la progresión armónica de las longitudes de cuerdas de diámetro idéntico según los principios pitagóricos pone en evidencia un desequilibrio sonoro debido a la igualdad de las tensiones resultantes.

Las cuerdas graves necesitarían más tensión para sonar mejor y las cuerdas agudas tendrían que ser relajadas. En el dibujo II, la superposición de la curva dibujada por la prolongación armónica de las cuerdas con separación fija y del triángulo regido por la relación de uno por dos demuestra que la utilización de este último tiende a corregir el fenómeno: las cuerdas graves tienen que alargarse de nuevo, es decir retensarse para situarse sobre la hipotenusa, mientras que las agudas deben ser acortadas.

Siempre en la práctica, la corrección efectuada se muestra insuficiente para un "buen" equilibrio de emisión sonora, la sensación de resistencia de la cuerda bajo dos dedos se mantiene muy heterogénea. Dicha constatación, a la que necesariamente tuvo que enfrentarse el músico medieval, permite pensar que se emplearon, para la rota como para el arpa cuerdas de diámetros diferentes.

La lógica geométrica de distribución de las cuerdas parecía indicar un ambitus de diez a once notas; consideremos ahora los resultados numéricos de los cuadros, contando el número de cuerdas esculpidas o dibujadas por cara: más de la mitad de los testimonios indican un uso que se sitúa entre nueve y once cuerdas (entre ellos la cantidad de diez se documenta en treinta y dos ocasiones) La media obtenida sobre el conjunto de los resultados (9,86) confirma de nuevo esta tendencia.

De todos modos, si se puede admitir un cierto margen de imprecisión en cuanto al número de cuerdas representadas, sea debida al particularismo de ciertos instrumentos o a la falta de interés del escultor por este tipo de detalles, no se podría admitir tan fácilmente que el Número que simboliza los Diez Mandamientos se pudiese materializar en dieciocho cuerdas para los dos instrumentos de las Cantigas de S^{ta} María, veinte para el manuscrito de Harley originario de Toulouse (n°87), veintidós para el Rey David del Hortus Deliciarum (n°96), aproximadamente veintisiete cuerdas en Carrión de los Condes (n°24) y una treintena para las dos esculturas: una de Moissac (n°5) y la otra de Toulouse (n°6).

á corda grave máis baixa é a tesitura do instrumento (nº 101-102: Cantigas de Santa María) e inversamente para as agudas (nº 24: Carrión de los Condes).

A posta en práctica, no obradoiro, da progresión harmónica das lonxitudes de cordas de diámetro idéntico segundo os principios pitagóricos pon en evidencia un desequilibrio sonoro debido á igualdade das tensións resultantes.

As cordas graves necesitarían máis tensión para soar mellor e as cordas agudas terían que ser relaxadas. No debuxo II, a superposición da curva debuxada pola prolongación harmónica das cordas con separación fixa e do triángulo rexido pola relación de un por dous demostra que a utilización deste último tende a corrixi-lo fenómeno: as cordas graves teñen que alongarse de novo, é dicir, estirarse para situarse sobre a hipotenusa, mentres que as agudas deben ser acurtadas.

De novo na práctica, a corrección efectuada móstrase insuficiente para un “bo” equilibrio de emisión sonora, a sensación de resistencia da corda baixo dous dedos mantense moi heteroxénea. A devandita constatación, á que necesariamente tivo que enfrontarse o músico medieval, permite pensar que se empregaron tanto para a rota como para a arpa cordas de diámetros diferentes.

A lóxica xeométrica de distribución das cordas parecía indicar un “ambitus” de dez a once notas, consideremos agora os resultados numéricos dos cadros, contando o número de cordas esculpidas ou debuxadas por cara: máis da metade dos testemuños indican un uso que se sitúa entre nove e once cordas (entre eles a cantidade de dez documéntase en trinta e dúas ocasións). A media obtida sobre o conxunto dos resultados (9,86) confirma de novo esta tendencia.

De tódolos xeitos, se se pode admitir unha certa marxe de imprecisión en canto ó número de cordas representadas, sexa debida ó particularismo de certos instrumentos ou á falta de interese do escultor por este tipo de detalles, non se podería admitir tan facilmente que o Número que simboliza os Dez Mandamentos se puidese materializar en dezaioito cordas para os dous instrumentos das Cantigas de Santa María, vinte para o manuscrito de Harley orixinario de Toulouse (nº 87), vintedous para o Rei David do Hortus Deliciarum (nº 96), aproximadamente vinteseite cordas en Carrión de los Condes (nº 24) e unha trintena para as dúas esculturas: unha de Moissac (nº 5) e a outra de Toulouse (nº 6).

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



Les choeurs ou notiores

Les cheminements de pensée de l'homme médiéval prennent parfois des chemins qui paraissent obscurs à la rigueur de notre logique. Ainsi, les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse sont représentés par cinquante-quatre personnages à Saintes, trente-quatre à Etampes, douze à Silos ou seize à Barbezieux⁽⁵⁵⁾. S'agirait-il, ici aussi, d'une illustration de la même inconséquence d'un état d'esprit insaisissable?

Non, les raisons sont ici de natures différentes. Celles qui ont poussé les maîtres d'oeuvre à "adapter" les textes sacrés sont liées aux contraintes architecturales. Dans notre cas, une lecture attentive peut, au delà de l'apparente incohérence des données, permettre d'en saisir la signification, et cette dernière se révèle être d'un tout autre ordre.

Christopher Page a récemment mis en évidence⁽⁵⁶⁾ à partir du traité de **Petrus de Abano** dont nous avons déjà parlé précédemment une notion fondamentale qui pourrait avoir une relation avec les sept exemplaires pré cités de rotes aux cordes anormalement nombreuses. Si **Abano** indique, sans équivoque possible, que la rote est munie de vingt-deux cordes par face, ce n'est pas pour nous laisser entendre que l'instrument a une étendue de trois octaves, car il remarque dans le problème 3 de la **particula XIX** qu'un certain nombre de ces cordes peuvent se réduire en **notiores** c'est à dire en cordes "plus notables". Et pour la rote, il ramène les quarante-quatre cordes à onze notiores par face, (ce que Christopher Page traduit par choeurs, en anglais: courses), chiffre qui devient alors nettement plus compatible avec la logique qui s'est imposée à travers les témoignages précédents.

Malgré toutes les réserves qu'il faut prendre avant d'exploiter les informations contenues dans les copies de l'**Hortus Deliciarum**⁽⁵⁷⁾, ce Jardin des Délices compilé par Herrade de Landsberg au XIIe. siècle, on peut faire

Los órdenes o notiores

Los caminos seguidos por el pensamiento del hombre medieval toman algunas veces, senderos que parecen oscuros para el rigor de nuestra lógica. De forma que los veinticuatro ancianos del Apocalipsis están representados por cincuenta y cuatro personajes en Saintes, treinta y cuatro en Étampes, doce en Silos o dieciséis en Barbezieux⁽⁵⁵⁾. ¿Podría tratarse en este caso, de una ilustración de la propia inconsecuencia de un estado de ánimo que se nos escapa?.

No, las razones son aquí de naturalezas distintas. Las que llevaron a los maestros de obra a "adaptar" los textos sagrados están ligadas a las necesidades arquitecturales. En nuestro caso, una lectura detallada, más allá de la aparente incoherencia de los datos, nos permite comprender su significado, y este último se muestra de un orden totalmente distinto.

Christopher Page ha expuesto recientemente⁽⁵⁶⁾, a partir del tratado de **Petrus de Abano** del que ya hemos hablado anteriormente, una noción fundamental que podría guardar relación con los siete ejemplares precitados de rotas con cuerdas anormalmente numerosas. Si **Abano** indica, sin lugar a equívoco, que la rota está provista de veintidós cuerdas en cada cara, no es para hacernos entender que el instrumento tiene una extensión de tres octavas, puesto que en el problema 3 de la **particula XIX**, nos hace ver que una cierta cantidad de dichas cuerdas pueden reducirse en **notiores**, es decir, en cuerdas "más notables". Y en el caso de la rota reduce las cuarenta y cuatro cuerdas a once notiores por cara, (lo que Christopher Page traduce por "choeurs", en inglés: "courses"); esta cifra resulta de este modo mucho más compatible con la lógica que se ha impuesto a través de los testimonios precedentes.

A pesar de todas las precauciones que hay que tomar antes de explotar las informaciones contenidas en las copias del **Hortus Deliciarum**⁽⁵⁷⁾, ese Jardín de las Delicias compilado por Herrade de Landsberg en el

55.- HOMO (Catherine). Iconographie musicale des Vieillards de l'Apocalypse en Occident (VIII-XIIe. siècle). Mémoire de l'École du Louvre (dactylographié) dirigé par J.R. Gaborit, Paris, juin 1984, p.23.

56.- PAGE (Christopher). Voices and Instruments of the Middle Ages. idem, pp.123-125.

57.- Voir note 27.

55.- HOMO (Catherine). Iconographie musicale des Vieillards de l'Apocalypse en Occident (VII-XIIe. siècle). Mémoire de l'École du Louvre (mécánografiada) dirigida por J.R. Gaborit, Paris, junio de 1984, p.23.

56.- PAGE (Christopher). Voices and Instruments of the Middle Ages. idem, pp.123-125.

57.- Ver nota 27.

As ordes ou notiores

Os camiños seguidos polo pensamento do home medieval toman algunhas veces, carreiros que parecen escuros para o rigor da nosa lóxica. De xeito que os vinte e catro Anciáns do Apocalipse están representados por cincuenta e catro personaxes en *Saintes*, trinta e catro en *Étampes*, doce en *Silos* ou dezaseis en *Barbezieux*⁽⁵⁵⁾. ¿Podería tratarse neste caso, dunha ilustración da propia inconsecuencia dun estado de ánimo que se nos escapa?.

Non, as razóns son aquí de naturezas distintas. As que levaron ós mestres de obra a “adaptar” os textos sagrados están ligadas ás necesidades arquitecturais. No noso caso, unha lectura detallada, máis alá da aparente incoherencia dos datos, permítenos comprender-lo seu significado e este último móstrase dunha orde totalmente distinta.

Christopher Page expuxo recentemente⁽⁵⁶⁾, a partir do tratado de *Petrus de Abano* do que xa falamos anteriormente, unha noción fundamental que podería gardar relación cos sete exemplares precitados de rotas con cordas anormalmente numerosas. Se *Abano* indica, sen lugar a equívoco, que a rota está provista de vintedúas cordas en cada cara, non é para facernos entender que o instrumento ten unha extensión de tres oitavas, posto que no problema 3 da *partícula XIX*, fainos ver que un certo número das devanditas cordas pode reducirse en *notiores*, é dicir, en cordas “máis notables”. E no caso da rota reduce as corenta e catro cordas a once *notiores* por cara, (o que Christopher Page traduce por “*choeurs*”, en inglés: “*courses*”), esta cifra resulta deste xeito moito máis compatible coa lóxica que se impuxo a través dos testemuños precedentes.

A pesar de tódalas precaucións que hai que tomar antes de explota-las informacións contidas nas copias do *Hortus Deliciarum*⁽⁵⁷⁾, ese “Jardín de las Delicias” compilado por Herrade Landsberg no século XII, podemos face-la observación que segue. O músico

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



55.- HOMO (Catherine). *Iconographie musicale des Vieillards de l'Apocalypse en Occident (VII-XII^e siècle)*. Mémoire de l'École du Louvre (mecanografada) dirixida por JR Gaborit, Paris, xuño de 1984, p.23.

56.- PAGE (Christopher). *Voices and Instruments of the Middle Ages*. idem, pp.123-125.

57.- Ver nota 27.

l'observation suivante. Le musicien couronné, assis en trône est d'autant plus clairement identifiable que son nom est glosé dans le cadre même de l'image: **David rex**. Juste en dessous, l'appellation **psalterium dr decacordum** qui semble conforme à la réalité de l'instrument maintenu pour l'accorder, sur ses genoux, n'a pas empêché l'enlumineur de dessiner soigneusement vingt-deux cordes et autant de chevilles.

Hortense Panum a consacré plusieurs pages de son livre "Stringed instruments of the Middle Ages"⁽⁵⁸⁾ à l'histoire et l'analyse des deux témoignages iconographiques de rote contenues dans ces copies. Déjà, elle avait remarqué que la distribution des chevilles en quinconce pouvait laisser entendre qu'il s'agissait de cordes montées par paires. Par contre, elle traduit la légende par **psalterium dodecacordum** tout en s'interrogeant sur le manque de logique entre le texte et l'image. En fait, les deux lettres **dr** (auxquelles est superposé un trait horizontal) qui précèdent le mot **decacordum** sont l'abréviation de **decitur**, il faut donc lire: psaltérion qu'on appelle décacorde et non: psaltérion dodécacorde.

En tenant compte de la précieuse indication d'**Abano**, l'image et sa légende retrouvent une cohérence que vient confirmer l'autre figuration de rote issue du même manuscrit. Associée cette fois-ci à l'évocation d'**Ulysse** et les sirènes⁽⁵⁹⁾ cette dernière est munie de onze cordes et dix chevilles.

Au début du XIIIe.s., Guiraut de Calenson nous donne dans son *Sirventes-ensenhamen* une énumération de tout ce que doit savoir faire un bon troubadour. Parmi cette suite de conseils il indique: "sache composer une mélodie et fais garnir la rote de dix-huit cordes"⁽⁶⁰⁾. Là encore, il ne faudrait pas se méprendre, même si c'est probablement à des cordes que se réfère Guiraut, et non à des chœurs, on doit garder en mémoire que l'instrument a deux faces, c'est donc cette fois-ci la base de neuf cordes qui est évoquée. Enfin, un agran-

siglo XII, podemos hacer la observación que sigue. El músico coronado, sentado en el trono es claramente identificable, sobre todo porque su nombre se halla glosado en el propio cuadro de la imagen: **David rex**. Justo por debajo, la inscripción **psalterium dr decacordum** que parece conforme a la realidad del instrumento colocado para ser afinado, sobre sus rodillas, no impidió al miniaturista dibujar cuidadosamente veintidós cuerdas y otras tantas clavijas.

Hortense Panum dedicó varias páginas de su libro "Stringed instruments of the Middle Ages"⁽⁵⁸⁾ a la historia y el análisis de dos testimonios iconográficos de la rota contenidos en dichas copias. Ya había señalado que la distribución de las clavijas en tresbolillo* podía hacer suponer que se trataba de cuerdas montadas por pares. Sin embargo, traduce la leyenda por **psalterium dodecacordum** preguntándose, al mismo tiempo, por la falta de lógica entre el texto y la imagen. De hecho, las dos letras **dr** (sobre las que se superpone un trazo horizontal) que preceden la palabra **decacordum** son la abreviatura de **decitur**, por consiguiente hay que leer: salterio llamado decacorde y no: salterio dodecacorde.

Teniendo en cuenta la preciosa indicación de **Abano**, la imagen y su leyenda recobran una coherencia que viene a confirmar la otra representación de la rota extraída del mismo manuscrito. Asociada, esta vez, a la evocación de **Ulises** y las sirenas⁽⁵⁹⁾, esa última está provista de once cuerdas y diez clavijas.

A principios del S. XIII, Guiraut de Calenson nos ofrece en su *Sirventes-ensenhamen* una enumeración de todo lo que debe saber hacer un buen trovador. Entre esta serie de consejos indica: "saber componer una melodía y hacer proveer la rote de dieciocho cuerdas"⁽⁶⁰⁾. Tampoco en este caso habría que confundirse incluso si es probable que Guiraut se refiera a cuerdas y no a ordenes, debemos tener presente que el instrumento tiene dos caras, por lo tanto en este caso es la base de nueve cuerdas la que evoca. En fin, una

58.- PANUM (Hortense). *Stringed Instruments of the Middle Ages*. Londres : W. Reeves, 1971, pp.158,161. (fig.9).

59.- STRAUB (A) et KELLER (G). 1901, pl. LVII bas. (fig.8).

60.- PIROT (F). "Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIè et XIIIè siècles", in: *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, nº XIV, 1972, pp.565-66. (...Sonetz nota, fai la rota a detz e ot cordas garnir...)

58.- PANUM (Hortense). *Stringed Instruments of the Middle Ages*. Londres: W Reeves 1971, pp.158, 161. (fig.9).

* NOTA TRADUCTORA: Disposición de un conjunto de cinco objetos sobre una superficie cuadrada, de manera que uno esté situado en el centro y los otros cuatro en cada uno de sus ángulos.

59.- STRAUB (A.) y KELLER (G.). 1901, pl. LVII bas. (fig.8).

60.- PIROT (F). "Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIè et XIIIè siècles", in: *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, nº XIV, 1972, pp.565-66. (...Sonetz nota, fai la rota a detz e ot cordas garnir...)

coroado, sentado no trono é claramente identificable, sobre todo porque o seu nome áchase glosado no propio cadro da imaxe: “David rex”. Xusto por debaixo, a inscrición “psalterium dr decacordum” que parece conforme á realidade do instrumento colocado para ser afinado, sobre os seus xeonllos, non impediu que o miniaturista debuxara coidadosamente vintedúas cordas e outras tantas caravillas.

Hortens Panum dedicou varias páxinas do seu libro “Stringed instruments of the Middle Ages”⁽⁵⁸⁾ á historia e á análise de dous testemuños iconográficos da rota contidos nas devanditas copias. Xa sinalara que a distribución das caravillas en tresbolillo* podía facer supoñer que se trataba de cordas montadas por pares. Sen embargo, traduce a lenda por psalterium dodecacadum preguntándose, ó mesmo tempo, pola falta de lóxica entre o texto e a imaxe. De feito, as dúas letras dr, (sobre as que se superpón un trazo horizontal) que preceden a palabra decacordum son a abreviatura de decitur, por conseguinte hai que ler: psalterio chamado decacorde e non: psalterio dodecacorde.

Tendo en conta a preciosa indicación de Abano, a imaxe e a súa lenda recobran unha coherencia que vén a confirma-la outra representación da rota extraída do mesmo manuscrito. Asociada, esta vez, á evocación de Ulises e as sereas⁽⁵⁹⁾, esta última está provista de once cordas e dez caravillas.

A principios do s. XIII, Guiraut de Calenson ofrécenos no seu Sirventes-ensenhamen unha enumeración de todo o que debe saber un bo trovador. Entre esta serie de consellos indica: “saber compoñer una melodía e facer prove-la rota de dezaoito cordas”⁽⁶⁰⁾. Tampouco neste caso habería que confundirse incluso se é probable que Guiraut se refira a cordas e non a ordes, debemos ter presente que o instrumento ten dúas caras, polo tanto neste caso é a base de nove cordas a que evoca. En fin, unha ampliación da parella de músicos das Cantigas de

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO
DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO
Christian Rault



58.- PANUM (Hortense). Stringed Instruments of the Middle Ages. Londres: W Reeves 1971, pp.158, 161. (fig. 9).

* (NOTA TRADUCTORA: Disposición dun conxunto de cinco obxectos sobre unha superficie cadrada, de maneira que un estea situado no centro e os outros catro en cada un dos seus ángulos)

59.- STRAUB (A.) y KELLER (G.). 1901, pl. LVII bas. (fig.8).

60.- PIROT (F.). “Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles”, in: Memorias da Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, n^o XIV, 1972, pp.565-66. („Sonetz nota, fai la rota a detz e ot cordas garnir..“)

dissement du couple de musiciens des Cantigas de Sta. María également du XIIIe.s. permet de dénombrer précisément dix-huit cordes par face pour chacun des instruments, au regard des témoignages précédents, l'interprétation de ce chiffre ne semble plus poser de difficulté.

Cette notion est également clairement signifiée sur les deux instruments d'Ourense (n°80-81) le sculpteur a dégagé de la pierre une bande assez large pour chacun des choeurs et c'est la polychromie qui divise ce relief en deux cordes distinctes. Cette façon particulière de représenter les cordes, en "ruban", se retrouve en d'autres endroits comme au Palais Gelmirez (n°72) ou à Surgères (n°44), malheureusement il n'y reste plus aucune trace de polychromie.

Par contre la sculpture plus tardive de la Vieille Cathédrale de Vitoria (n°84) exhibe clairement ses choeurs sculptés de trois cordes. Est-ce à ce type d'arrangement triple qu'il faut assimiler les deux témoignages du sud-ouest de la France (n°5-6) avec trente cordes chacun et celui de Carrion de los Condes (n°24) avec ses trois rangées de treize chevilles disposées en quinconce? ⁽⁶¹⁾. Pour l'instant, les confirmations notamment d'origines littéraires manquent pour pouvoir penser que cette triple rangée, qui peut s'observer aussi à Armentia (n°18) et à Puch (n°48), ainsi que sur le manuscrit latin 2508 de la Bibliothèque Nationale de Paris (n°91), ait pu être d'un usage répandu dès le XIIe.s. Cependant Christopher Page suggère, en s'appuyant sur le témoignage plus tardif de Marin Mersenne, qu'un accord en quinte et octave pour chacun des choeurs triples aurait pu convenir à une époque où la technique de l'*organum* parallèle était toujours pratiquée par un certain nombre de chantres ⁽⁶²⁾.

Ce dont nous sommes certains c'est que, depuis la deuxième moitié du XIe.s. les arrangements en doubles cordes étaient pratiqués sur les instruments à archet en occident ⁽⁶³⁾. On peut également observer sur le portail ouest de la Cathédrale de Chartres (1168) à proxi-

ampliación de la pareja de músicos de las Cantigas de Sta. María, también del S. XIII, permite contar precisamente dieciocho cuerdas por cara en cada instrumento; vistos los testimonios precedentes, la interpretación de esta cifra no parece plantear dificultades.

Esta misma noción aparece claramente en los dos instrumentos de Ourense (n° 80-81) el escultor resaltó sobre la piedra una banda bastante ancha para cada orden y la policromía se encarga de dividir este relieve en dos cuerdas distintas. Esta forma particular de representar las cuerdas, en "cinta", volvemos a encontrarla en otros lugares como el Palacio Gelmírez (n°72) o en Surgères (n°44), por desgracia no queda en ellos ninguna huella de policromía.

En contraposición, la escultura más tardía de la Vieja Catedral de Vitoria (n°84) exhibe claramente sus ordenes esculpidos de tres cuerdas. ¿Hay que asimilar a este tipo de combinación triple, los dos testimonios del suroeste de Francia (n°5-6) con treinta cuerdas cada uno y el de Carrión de los Condes (n°24) con sus tres filas de trece clavijas dispuestas en tresbolillo? ⁽⁶¹⁾. Por el momento, faltan las confirmaciones, principalmente de origen literario, para poder pensar pues esta triple fila, que puede observarse también en Armentia (n°18) y en Puch (n°48) así como en el manuscrito latino 2508 de la Biblioteca Nacional de París (n°91), haya podido tener un uso extenso desde el siglo XII. Sin embargo Christopher Page sugiere, apoyándose en el testimonio más tardío de Marin Mersenne, que una afinación en quinta y octava para cada orden triple podría ser más conveniente en una época en la que la técnica del *organum* paralela todavía era practicada por un cierto número de (chantres) ⁽⁶²⁾.

De lo que estamos seguros es de que, desde la segunda mitad del S.XI las combinaciones en dobles cuerdas eran practicadas en Occidente en los instrumentos con arco ⁽⁶³⁾. Del mismo modo, podemos observar en el pórtico oeste de la Catedral de Chartres (1168)

61.- A Carrión de los Condes, malgré l'application certaine du sculpteur qui connaissait bien la structure de l'instrument, il est difficile de comprendre comment les trente neuf chevilles soigneusement distribuées pouvaient coïncider avec les vingt-six et vingt-sept cordes figurées. L'extrémité saillante de l'instrument, abîmée, laissant largement la place pour l'existence d'une quarantième clé d'accord sur cette zone érodée, on aurait du avoir dix doubles choeurs sur chacune des faces. A moins que, tout simplement, le sculpteur ait voulu signifier que les cordes comme les chevilles étaient très nombreuses et se soit contenté d'en représenter... beaucoup.

62.- PAGE (Christopher). *ibidem*, pp.124-25.

63.- RAULT (Christian). Les modifications structurelles radicales des instruments à cordes au XVI^e siècle, in: la revue "Pastel" n°21, sept. 1994, pp. 30-36.

61.- En Carrión de los Condes, a pesar de la acertada dedicación del escultor que conocía bien la estructura del instrumento, resulta difícil comprender como las treinta y nueve clavijas cuidadosamente distribuidas podían coincidir con las veintiséis y veintisiete cuerdas representadas. En el extremo sobresaliente del instrumento, que está roto, quedaba un amplio lugar que permitiría la existencia de una cuadragésima llave de afinamiento en esta zona estropeada; deberían de haber existido diez dobles ordenes en cada cara. A menos que, simplemente, el escultor haya querido indicar que tanto las cuerdas como las clavijas eran más numerosas y se haya contentado con representar ... muchas.

62.- PAGE (Christopher). *ibidem*, pp.124-25.

63.- RAULT (Christian). Les modifications structurelles radicales des instruments à cordes au XVI^e siècle, in: la revista "Pastel" n°21, sept. 1994, pp.30-36.

Santa María, tamén do s. XIII permite contar precisamente dezoito cordas por cara en cada instrumento; vistos os testemuños precedentes, a interpretación desta cifra non parece presentar dificultades.

Esta mesma noción aparece claramente nos dous instrumentos de Ourense (nº 80-81) o escultor resaltou sobre a pedra unha banda bastante ancha para cada orde e a policromía encárgase de dividir este relevo en dúas cordas distintas. Esta forma particular de representalas cordas, en “cinta”, volvemos atopala noutros lugares como o Pazo de Xelmírez (nº 72) ou en Surgères (nº 44), por desgracia non queda meles ningunha pegada de policromía.

En contraposición, a escultura máis tardía da Vella Catedral de Vitoria (nº 84) amosa claramente as súas ordes esculpidas de tres cordas. ¿Hai que assimilar a este tipo de combinación triple, os dous testemuños do suroeste de Francia (nº 5-6) con trinta cordas cada un e o de Carrión de los Condes (nº 24) coas súas tres filas de trece caravillas dispostas en tresbolillo⁽⁶¹⁾. Polo momento, faltan as confirmacións principalmente de orixe literaria, para poder pensar que esta triple fila, que pode observarse tamén en Armentia (nº 18), en Puch (nº 48) así como no manuscrito latino 2508 da Biblioteca Nacional de París (nº 91), puidera ter un uso frecuente desde o século XII. Sen embargo Christofer Page suxire, apoiándose no testemuño máis tardío de Marin Mersenne, que unha afinación en quinta e oitava para cada orde triple podería ser máis conveniente nunha época na que a técnica do *organum* paralela, aínda era practicada por un certo número de (chantres)⁽⁶²⁾.

Do que estamos seguros é de que, desde a segunda metade do s. XI as combinacións en dobres cordas eran practicadas en Occidente nos instrumentos con arco⁽⁶³⁾. De igual xeito podemos observar no pórtico oeste da Catedral de Chartres (1168) preto dunha viola

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



61.- En Carrión de los Condes, a pesar da acertada dedicación do escultor que coñecía ben a estrutura do instrumento, resulta difícil comprender como as trinta e nove caravillas cuidadosamente distribuídas podían coincidir coas vintiseis e vintiseite cordas representadas. No extremo sobresaindo do instrumento, que está roto, quedaba un amplo lugar que permitiría a existencia dunha cuadraxésima chave de afinamento nesta zona estragada; deberían de ter existido dez dobres ordes en cada cara. Á menos que, simplemente o escultor quixese indicar que tanto as cordas como as caravillas eran máis numerosas e se contentase con representar ... moitas.

62.- PAGE (Christopher), *ibidem.*, pp.124-25.

63.- RAULT (Christian), Les modifications structurelles radicales des instruments à cordes au XVI^e siècle, in: a revista "Pastel" nº 21, set. 1994. pp.30-36.

mité d'une vièle à double choeurs un psalterion muni du même arrangement, détail répété sur la célèbre allégorie de la Musique de la même Cathédrale.

Destinés à augmenter la puissance et la palette harmonique des instruments, ces notiores pouvaient être accordés à l'unisson ou à l'octave comme l'explique le *Tractatus de Musica* de Jérôme de Moravie pour les vièles⁽⁶⁴⁾, et pourquoi pas en quintes et octaves comme le suggère Christopher Page.

Ce type de montage en cordes a pu être, en fait, beaucoup plus utilisé que ce que nous laissent entendre les documents de sources iconographiques ou paléographiques. Les précisions données par Abano revêtent un caractère exceptionnel dans la littérature médiévale occidentale. Si les théoriciens arabes n'hésitent pas à donner des proportions, voire des mesures pour les instruments, à parler de la nature des bois ou des relations qui régissent les diamètres des cordes⁽⁶⁵⁾, les lettrés chrétiens ne se sont que peu intéressés aux réalités matérielles des outils musicaux. Aussi, la différence qui existe entre un choeur et une corde n'a pas mérité d'attention particulière. Les deux sont perçus comme une chose identique, une entité indissociable. Ce qui importe c'est que "chaque lettre de la gamme ait sa corde, comme cela se passe pour le psalterium et la cythara et les instruments de cette espèce"⁽⁶⁶⁾. Les dessinateurs et les sculpteurs ont eux aussi fréquemment négligé de faire figurer ces détails d'une façon explicite et ont participé à la confusion en reliant sans vergogne un choeur double avec une seule cheville ou bien en faisant correspondre deux chevilles avec une corde unique⁽⁶⁷⁾.

Les résultats chiffrés des tableaux impliquent une dernière remarque sur ce sujet: sur les cent-deux documents étudiés, l'on n'en trouve qu'un seul⁽⁶⁸⁾ dont le nombre de cordes est compris entre douze et dix-sept. Il existe donc une lacune quasi absolue entre les témoignages de neuf à onze cordes et leurs multiples immédiats de dix-huit à vingt-deux...

cerca de una violas con doble orden, un psalterio con la misma combinación, detalle repetido en la célebre alegoría de la Música en la misma Catedral.

Destinados a aumentar la potencia y la paleta armónica de los instrumentos, estos notiores podían ser afinados en el unísono o en la octava como lo explica el *Tractatus de Musica* de Jérôme de Moravie para las violas⁽⁶⁴⁾, y, por qué no, en quintas y octavas como lo sugiere Christopher Page.

Este tipo de montaje en las cuerdas pudo, de hecho, ser mucho más utilizado de lo que nos dejan ver los documentos de fuentes iconográficas o paleográficas. Las precisiones dadas por Abano revisten un carácter excepcional en la literatura medieval occidental. Si los teóricos árabes no dudan en dar proporciones, incluso medidas para los instrumentos, en hablar de la naturaleza de las maderas o de las relaciones que rigen los diámetros de las cuerdas⁽⁶⁵⁾, los eruditos cristianos están muy poco interesados en las realidades materiales de los objetos musicales. Además, la diferencia que existe entre el orden y una cuerda no mereció una atención particular. Los dos son percibidos como una cosa idéntica, una entidad indisoluble. Lo que importa es que "cada nota de la escala tenga su cuerda, como sucede con el psalterium y la cythara y los instrumentos de este tipo"⁽⁶⁶⁾. Los dibujantes y los escultores, también ellos, se olvidaron frecuentemente de hacer figurar estos detalles de manera explícita y contribuyeron a la confusión uniendo sin vergüenza un orden doble con una sola clavija o haciendo corresponder dos clavijas a una cuerda única⁽⁶⁷⁾.

Los resultados numéricos de los cuadros implican una última advertencia sobre este tema: de los ciento dos documentos estudiados, sólo hallamos uno⁽⁶⁸⁾ cuyo número de cuerdas está comprendido entre doce y diecisiete. Existe, pues, una laguna casi absoluta entre los testimonios de nueve a once cuerdas y sus múltiples inmediatos de dieciocho a veintidós...

64.- PAGE (Christopher). Le troisième accord pour vièle de Jérôme de Moravie. in: Jérôme de Moravie, un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII^e siècle. Actes du colloque de Royaumont, 1989, Paris: Creaphis, 1992, pp.83-96.

65.- FARMER (H.G.). Studies in oriental music, tome II, London: H. Reeves, 1931. Farmer y traduit et commente les textes théoriques et techniques depuis Al-Kindy (IX^es.) jusqu'au Kitab Kashf al-humum (XV^es.). Voir également les travaux du Baron Rodolphe D'Erlanger: La Musique Arabe, Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1930, tome I à IV.

66.- RUIINI (C.), ed. *Ameri practica Artis Musice*, CSM 25 (AIM) 1977, p. 79.

67.- Les vièles d'archet ovales du Porche de la Gloire en sont une bonne illustration.

68.- Treize ou quatorze cordes sur l'instrument d'Aulnay de Saintonge (n°53 du tableau).

64.- PAGE (Christopher). Le troisième accord pour vièle de Jérôme de Moravie. in: Jérôme de Moravie, un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII^e siècle. Actes du colloquio de Royaumont, 1989, Paris: Creaphis, 1992, pp.83-96.

65.- FARMER (H.G.). Studies in oriental music, tomo II, London: H. Reeves, 1931. Farmer traduce y comenta los textos teóricos y técnicos desde Al-Kindy (S. IX) hasta Kitab Kashf alhumum (S. XV). Ver asimismo los trabajos del Barón Rodolphe D'Erlanger. La Musique Arabe. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1930, tomos I al IV.

66.- RUIINI (C.), ed. *Ameri practica Artis Musice*, CSM 25 (AIM) 1977, p.79.

67.- Las violas de arco ovales del Pórtico de la Gloria son una buena ilustración.

68.- Trece o catorce cuerdas en el instrumento de Aulnay d Saintonge (n°53 del cuadro).

con dobre orde un psalterio con igual combinación, detalle repetido na célebre alegoría da Música na mesma Catedral.

Destinados a aumenta-la potencia e a paleta harmónica dos instrumentos, estes notiores poderían ser afinados no unísono ou na oitava como o explica o *Tractatus de Musica* de Jerome de Moravie para as violas⁽⁶⁴⁾ e porque non en quintas e oitavas como o suxire Christopher Page.

Esta tipo de montaxe nas cordas puido, de feito, ser moito máis utilizado do que nos deixan ve-los documentos de fontes iconográficas ou paleográficas. As precisións dadas por *Abano* revisten un carácter excepcional na literatura medieval occidental. Se os teóricos árabes non dubidan en dar proporcións, incluso medidas para os instrumentos, en falar da natureza das madeiras ou das relacións que rexen os diámetros das cordas⁽⁶⁵⁾, os eruditos cristiáns están moi pouco interesados nas realidades materiais dos obxectos musicais. Ademais, a diferenza que existe entre a orde e unha corda non mereceu unha atención particular. Os dous son percibidos como unha cousa idéntica, unha entidade indisoluble. O que importa é que “cada nota da escala teña a súa corda, como sucede co *psalterium* e a *cythara* e os instrumentos deste tipo⁽⁶⁶⁾. Os debuxantes e os escultores, tamén eles se esqueceron frecuentemente de facer figurar estes detalles de xeito explícito e contribuíron á confusión unindo sen vergonza unha orde dobre cunha soa caravilla ou facendo corresponder dúas caravillas a unha corda única⁽⁶⁷⁾.

Os resultados numéricos dos cadros implican unha última advertencia sobre este tema: dos cento dous documentos estudados, só achamos un⁽⁶⁸⁾. O seu número de cordas está comprendido entre doce e dezasete. Existe, pois, unha lagoa “quasi” absoluta entre os testemuños de nove a once cordas e os seus múltiples inmediatos de dezaioito a vintedous...

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO
DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO
Christian Rault



64.- PAGE (Christopher). Le troisième accord pour vièle de Jérôme de Moravie. in: Jérôme de Moravie, un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII siècle. Actes del coloquio de Royaumont, 198, Paris: Creaphis, 1992, pp. 83-96.

65.- FARMER (H.G.). Studies in oriental music. tomo II, London: H. Reeves, 1931. Farmer traduce e comenta os textos teóricos e técnicos desde Al-Kindy (S. IX) ata Kashf alhumum (S. XV). Ver así mesmo os traballos do Barón Rodolphe D'Erlanger: La Musique Arabe. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1930, tomos I ó IV.

66.- RUIINI (C.). ed. *Ameri practica Artis Musice*, CSM 25 (AIM) 1977, p.79.

67.- As violas de arco ovais do Pórtico da Gloria son unha boa ilustración.

68.- Trece ou catorce cordas no instrumento de Aulnay de Saintonge (nº 53 do cadro).

Du point de vue structurel, une dernière chose est à noter: si en respectant le raccourcissement harmonique des cordes défini par Pythagore on ne peut guère faire loger plus d'une octave et demie dans un triangle aux côtés rectilignes, l'écartement ainsi créé entre les cordes laisse largement la place pour doubler voire tripler les cordes.

L'utilisation de neuf à onze cordes (ou choeurs) par face pour la "rote-psaltérion" semble être désormais validée par la concordance de l'ensemble des sources d'informations, qu'elles soient symboliques, paléographiques, géométriques ou iconographiques.

La taille de l'instrument

La logique même du raisonnement géométrique (voir supra) nous amène à aborder la notion de la taille de l'instrument puisqu'elle est désormais mathématiquement liée à la nature du plan de cordes tel qu'il semble se construire.

Aujourd'hui, il est communément admis par les constructeurs comme par les musiciens qu'il existe un écartement de cordes optimum sur les instruments de la famille de la harpe et du psaltérion permettant à la fois la rapidité du jeu et l'exécution de consonances du pouce à l'auriculaire pouvant aller au delà de l'octave. Pour parler en unités de mesures familières aux gens de ce siècle cet écartement est de l'ordre de quinze millimètres, et rares sont les harpistes contemporains qui acceptent de jouer si l'on passe à dix-huit ou vingt.

Dans le cas minimum (quinze millimètres), sur la base d'une gamme de sept tons, nous nous retrouvons avec une distance de do à do de dix centimètres et cinq millimètres. L'analyse géométrique des documents iconographiques semblant révéler que notre instrument s'inscrit dans un rectangle régit par le rapport un sur deux (voir supra), la plus grande longueur du triangle formé par la rote, celle de la corde basse, serait de $(10,5 \times 2) \times 2$ soit quarante deux centimètres.

Bien qu'il faille être très prudent sur la proportion qui régit, dans l'art roman, la taille d'un persona-

Desde el punto de vista estructural, hay que indicar una última cosa: si respetando al acortamiento armónico de las cuerdas definido por Pitágoras podemos apenas introducir más de una octava y media en un triángulo de lados rectilíneos, la separación así creada entre las cuerdas deja ampliamente el lugar para doblar o incluso triplicar las cuerdas.

Parece que de ahora en adelante la concordancia del conjunto de las fuentes de información, sean simbólicas, paleográficas, geométricas o iconográficas, da validez a la utilización de nueve a once cuerdas (u órdenes) por cara en la "rota-psalterio".

El tamaño del instrumento

La propia lógica del razonamiento geométrico (ver supra) nos lleva a abordar la noción de la medida del instrumento ya que, en lo sucesivo, está matemáticamente ligada a la naturaleza del plano de cuerdas tal y como parece construirse.

Hoy, es generalmente admitido tanto por los constructores como por los músicos que existe una separación de cuerdas óptima en los instrumentos de la familia del arpa y del psalterio, que permite a la vez la rapidez de la interpretación y la ejecución de consonancias del pulgar al auricular pudiendo llegar más allá de la octava. Para hablar en unidades de medida familiares a la gente de este siglo, dicha separación es del orden de quince milímetros y raros son los arpistas contemporáneos que acepten interpretar si pasa a dieciocho o veinte.

En el caso mínimo (quinze milímetros), sobre la base de una escala de siete tonos, nos encontramos con una distancia de Do a Do de diez centímetros y cinco milímetros. El análisis geométrico de los documentos iconográficos parece revelar que nuestro instrumento se inscribe en un rectángulo regido por la relación de uno por dos (ver supra), la mayor longitud del triángulo formado por la rota, la de la cuerda baja sería de $(10,5 \times 2) \times 2$ o sea cuarenta y dos centímetros.

Aunque haya que ser muy prudente sobre la proporción que, en el arte románico, rige la medida de un



Desde o punto de vista estrutural, hai que indicar unha última cousa: se respectando ó acurtamento harmónico das cordas definido por Pitágoras podemos a penas introducir máis dunha oitava e media nun triángulo de lados rectilíneos, a separación así creada entre as cordas deixa amplamente o espacio necesario para dobrar ou incluso triplica-las cordas.

Parece que de agora en adiante a concordancia do conxunto das fontes de información sexan simbólicas, paleográficas, xeométricas ou iconográficas dá validez á utilización de nove a once cordas (ou ordes) por cara na "rota-salterio".

As medidas do instrumento

A propia lóxica do razoamento xeométrico (ver supra) lévanos a aborda-la noción da medida do instrumento posto que, no sucesivo, están matematicamente ligadas á natureza do plano de cordas tal e como parece construírse.

Hoxe, está admitido tanto polos constructores como polos músicos que existe unha separación de cordas óptima nos instrumentos da familia da arpa e do psalterio, que permite á vez a rapidez da interpretación e a execución de consonancias do polgar ó auricular podendo chegar máis alá da oitava. Para falar en unidades de medida familiares á xente deste século, a dita separación é da orde de quince milímetros e raros son os artistas contemporáneos que acepten interpretar se pasa a dezaioito ou a vinte.

No caso mínimo (quince milímetros), sobre a base dunha escala de sete tons, atopámonos cunha distancia de do a do de dez centímetros e cinco milímetros. A análise xeométrica dos documentos iconográficos parece revelar que o noso instrumento se inscribe nun rectángulo rexido pola relación de un por dous (ver supra), a maior lonxitude do triángulo formado pola rota, a da corda grave sería de $(105 \times 2) \times 2$ ou sexa corenta e dous centímetros.

Aínda que haxa que ser moi prudente sobre a proporción que, na arte románica, rexe a medida dun perso-



Fig. 8. Carrión de los Condes. Idem.
Vista de frente: resaltando os dous planos de cordas.
Fig. 8. Carrión de los Condes. Idem.
Vista de frente: resaltando los dos planos de cuerdas.
Fig. 8. Carrión de los Condes. Idem .
Vue de face: mettant en évidence les deux plans de cordes.



Fig. 9. St. Julien de Brioude. (n° 40-41). Capitel representando asnos músicos collidos do brazo con homes. S. XII. Segundo Debidour (V.-H). 1961.
Fig. 9. St. Julien de Brioude. (n°40-41). Capitel representando asnos músicos cogidos del brazo con hombres. S XII. Según Debidour (V.-H). 1961.
Fig. 9. St. Julien de Brioude. (n°40-41). Chapiteau représentant des ânes musiciens bras dessus-patte dessous avec des hommes. XIIe.s. D'après Debidour (V.-H). 1961.

ge par rapport à celle de l'objet qui l'identifie: nous avons pu observer une grande variété de dimensions de l'instrument. Petite sur le Baptistère de Parme (environ trente centimètres en proportion du personnage), la rote semble dépasser les soixante-dix centimètres dans les Cantigas de Sta. María. Une vision d'ensemble du corpus étudié semblerait nous permettre d'avancer une mesure moyenne (simple hypothèse de travail) de soixante-quatre centimètres, ce qui entraîne le calcul suivant: $(64:4):7=2,285$ soit environ deux centimètres et trois millimètres entre chaque corde (ou choeur)... distance absolument insupportable pour un musicien moderne.

L'accord de l'instrument

Si les textes théoriques occidentaux sont avares de détails purement techniques, ils sont plus qu'explicites, se référant sans cesse à Pythagore, sur la façon de construire la gamme. Il est clair également que, y compris pour des périodes plus tardives que celle qui nous préoccupe, l'échelle diatonique est restée la base de référence pour l'accord de tous les instruments à notes prédéterminées dont la harpe, la rote ou le psaltérion font partie. La description donnée par Amerus, d'origine anglaise, dans son *Practica Artis Musice* complété en 1271 et aujourd'hui conservé à la bibliothèque municipale de Bamberg⁽⁶⁹⁾, ne laisse pas de doute sur la façon d'accorder les instruments de la famille du psaltérion: la gamme diatonique avec la seule altération du si.

Si virtuellement cette étendue est suffisante pour interpréter toute la musique écrite des XIIe. et XIIIe.s.⁽⁷⁰⁾. l'on ne peut exclure que certains musiciens aient pu avoir besoin d'autres altérations, notamment pour exécuter instrumentalement les polyphonies écrites. Ce besoin avait déjà été formulé au IXe.s. dans le *Musica Enchiriadis* et l'on retrouve cette même préoccupation chez l'auteur anonyme du *Summa Musice*

69.- PAGE (Christopher). *Voices and Instruments*. idem. p.112.

70.- PAGE (Christopher). idem. p.117. (D'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Vienne: Ms. 2542, f.° 113 r.°).

personaje en relación a la del objeto que lo identifica, hemos podido observar una gran variedad de dimensiones del instrumento. Pequeña en el Baptisterio de Parma (aproximadamente treinta centímetros en proporción al personaje) la rota parece sobrepasar los setenta centímetros en las Cantigas de Sta. María. Una visión de conjunto del corpus estudiado podría permitirnos aventurar una medida media (simple hipótesis de trabajo) de sesenta y cuatro centímetros, lo que nos lleva al cálculo siguiente: $(64:4):7=2,285$ o sea aproximadamente dos centímetros y tres milímetros entre cada cuerda (u orden)... distancia absolutamente insoportable para un músico moderno.

La afinación del instrumento

Si los textos teóricos occidentales son parcos en detalles puramente técnicos, son más que explícitos, haciendo continuas referencias a Pitágoras, sobre la forma de construir la escala. También resulta claro que, incluidos períodos tan tardíos como el que nos ocupa, la escala diatónica sigue siendo la base de referencia para la afinación de todos los instrumentos de notas predeterminadas, de los cuales forman parte el arpa, la rota o el salterio. La descripción dada por Amerus, de origen inglés, en su *Practica Artis Musice* completada en 1271 y conservada hoy en la biblioteca municipal de Bamberg⁽⁶⁹⁾, no ofrece dudas sobre la forma de afinar los instrumentos de la familia del psalterio: la escala diatónica con la única alteración del Si.

Si virtualmente esta extensión es suficiente para interpretar toda la música escrita de los siglos XII y XIII⁽⁷⁰⁾, no podemos excluir que algunos músicos hayan podido necesitar otras alteraciones, sobre todo para interpretar instrumentalmente las polifonías escritas. Dicha necesidad ya había sido formulada en el S. IX en el *Musica Enchiriadis* y volvemos a encontrar esta misma preocupación en el autor anónimo del *Summa*

69.- PAGE (Christopher). *Voices and Instruments*. idem., p.112.

70.- PAGE (Christopher). idem. p.117. (Siguiendo el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Vienne: Ms. 2542, fo 113 r.o).

naxe en relación á do obxecto que o identifica: puidemos observar unha gran variedade de dimensións do instrumento. Pequena no Baptisterio de Parma (aproximadamente trinta centímetros en proporción ó personaxe) a rota parece supera-los setenta centímetros nas Cantigas de Santa María. Unha visión de conxunto do corpus estudiado podería permitirnos aventurar unha medida media (simple hipótese de traballo) de sesenta e catro centímetros, o que nos leva ó cálculo seguinte: (64:4): 7=2,285 ou sexa aproximadamente dous centímetros e tres milímetros entre cada corda (ou orde)... distancia absolutamente insoportable para un músico moderno.

A afinación do instrumento

Se os textos teóricos occidentais son poucos en detalles puramente técnicos, son máis que explícitos, facendo continuas referencias a Pitágoras, sobre a forma de construí-la escala. Tamén resulta claro que, incluídos períodos tan tardíos como o que nos ocupa, a escala diatónica segue sendo a base de referencia para a afinación de tódolos instrumentos de notas predeterminadas, dos que forman parte a arpa, a rota ou o salterio. A descrición dada por Amerus, de orixe inglesa, na súa *Practica Artis Musice* completada en 1271 e conservada hoxe na biblioteca municipal de Bamberg⁽⁶⁹⁾, mon ofrece dúbidas sobre o xeito de afinalos instrumentos da familia do psalterio: a escala diatónica coa única alteración do SI.

Se virtualmente esta extensión é suficiente para interpretar toda a música escrita dos séculos XII e XIII⁽⁷⁰⁾, non podemos excluír que algúns músicos puideran necesitar outras alteracións, sobre todo para interpretar instrumentalmente as polifonías escritas. A devandita necesidade xa fora formulada no s. IX no *Musica Enchiriadis* e volvemos a atopar esta mesma preocupación no autor anónimo do *Summa Musice* ou, algunhas décadas máis tarde en Jacques de Liège.

69.- PAGE (Christopher). *Voices and Instruments*. idem., p.112.

70.- PAGE (Christopher). idem. p.117. (Seguindo o manuscrito da Biblioteca Nacional de Viena: Ms. 2542, f° 113 r.º).

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



ou, quelques décades plus tard, chez Jacques de Liège. Cependant, la base d'accord diatonique perdurera au delà du XVe.s.

C'est ici qu'intervient une autre notion dont l'importance a été mal perçue jusqu'à ces dernières années. Je veux parler de la notion d'accord ou plus exactement de "scordatura" puisque c'est par la dénomination italienne que nous définissons aujourd'hui ce procédé.

L'importance de l'accord, qui a sa propre signification dans la symbolique, a aussi un rôle très important comme préambule à toute prestation musicale. Plus encore, l'art de bien accorder est révélateur du savoir faire et de la qualité du musicien. Ce motif préliminaire à toute pratique instrumentale à cordes est fréquemment évoqué dans les épopées épiques ou "romanesques". Dès le tout début du XIIe.s. Richard d'Ely nous décrit une telle scène dans son *Gesta Herrewardi*⁽⁷¹⁾, mais c'est dans le Tristan en prose (XIIIe.s.) que l'on se trouve témoin à plusieurs reprises de la pratique de la "scordatura".

Iseut joue un lai dans sa chambre en présence d'un autre harpiste qui lui propose d'en jouer un autre à son tour. Iseut lui offre donc sa harpe, mais avant de commencer il ré-accorde l'instrument "selon ce qu'il savait qu'il convenait au chant qu'il voulait dire"⁽⁷²⁾. Au folio 416 v^o. du même manuscrit de Vienne, nous assistons à une autre évocation de la "scordatura". Cette fois ci la harpe qui vient d'être jouée par une jeune fille est passée à Tristan qui doit montrer ses qualités de musicien: "Messire Tristan prend la harpe et se met à l'accorder à sa guise..."

Mais le témoignage le plus explicite sur cette pratique est probablement celui, extrait d'un poème religieux anglo-normand complété à Oxford en 1267 par Pierre de Peckham: *Lumière as Lais*. Visiblement on a ici à faire à un auteur familiarisé avec la musique, sa théorie et sa pratique: "On peut changer l'ordonnance en accordant diverses notes, et par divers arrangements, de semi-tons diversement. Par cette voie est la nature, la harpe a divers accords. Mais quelle que soit la façon dont tu la tournes, toujours tu auras recours à trois: la quinte et l'octave ensemble avec la quarte"⁽⁷³⁾. La

Musice o, algunas décadas más tarde, en Jacques de Liège. Sin embargo, la base de afinación diatónica perdurará más allá del S. XV.

Aquí es donde interviene otra noción cuya importancia fue mal percibida hasta estos últimos años. Quiero hablar de la noción de afinación o más exactamente de "scordatura" ya que es con la denominación italiana que hoy definimos este procedimiento.

La importancia de la afinación, que tiene su propio significado en la simbología, desempeña un papel muy importante como preámbulo de cualquier interpretación musical. Más aún, el arte de afinar bien es síntoma del saber hacer y de la calidad del músico. Este detalle preliminar a cualquier práctica instrumental de cuerdas es frecuentemente evocada en las epopeyas épicas o "novelescas". Desde el inicio del S. XII Richard d'Ely nos describe una escena semejante en su *Gesta Herrewardi*⁽⁷¹⁾, pero habrá que esperar al Tristan en prosa (S. XIII) para ser, en varias ocasiones, testigos de la práctica de la "scordatura".

Iseut interpreta un lai en su habitación en presencia de otro arpista que le propone a su vez interpretar otro. Iseut le ofrece su arpa, pero antes de empezar reafina el instrumento "según lo que él sabía que le convenía al canto que quería hacer"⁽⁷²⁾. En el folio 416 v^o. del mismo manuscrito de Viena., asistimos a otra evocación de la "scordatura". En este caso el arpa que acaba de ser utilizada por un joven pasa a Tristan que debe demostrar sus cualidades de músico: "El Señor Tristán coge el arpa y se pone a afinarla a su manera..."

Pero el testimonio más explícito sobre dicha práctica es probablemente el extraído de un poema religioso anglo-normando y completado en Oxford en 1267 por Pierre de Peckham: *Lumière as Lais*. Resulta evidente que estamos ante un autor familiarizado con la música, su teoría y su práctica. "Podemos cambiar su disposición afinando diversas notas, y a través de diversos arreglos de semitonos de varias maneras diferentes. De esta forma es la naturaleza, el arpa tiene diversas afinaciones posibles. Pero sea cual sea tu manera de tañerla, siempre podrás recurrir a tres: la quinta y la octava juntas con la cuarta"⁽⁷³⁾. El pensamiento

71.- HARDY (T.D.) et MARTIN (C.T.). *Lestorie des Engleis*. London: Rolls Series, 1888-9, p.351.

72.- PAGE (Christopher). *idem*, p.112.

73.- PAGE (Christopher). *idem*, pp.114-15. (D'après le manuscrit de la Bibliothèque du York Chapter: Ms. 16.N.3. f.º 112 v.º et 113 v.º).

71.- HARDY (T.D.) y MARTIN (C.T.). *Lestorie des Engleis*. London: Rolls Series, 1888-9, p.351.

72.- PAGE (Christopher). *idem*, p.112.

73.- PAGE (Christopher). *idem*, pp.114-15. (Segun el manuscrito de la Biblioteca del York Chapter: Ms. 16.N.3. fo 112 v.o y 113 v.o).

Sen embargo, a base de afinación diatónica perdurará máis alá do S. XV.

Aquí é onde intervén outra noción; a súa importancia foi mal percibida ata estes últimos anos. Quero falar da noción de afinación ou máis exactamente de “scordatura” posto que é coa denominación italiana que hoxe definimos este procedemento.

A importancia da afinación, que ten o seu propio significado na simboloxía, desempeña un papel moi importante como preámbulo de calquera interpretación musical. Máis aínda, a arte de afinar ben é síntoma do saber facer e da calidade do músico. Este detalle preliminar a calquera práctica instrumental de cordas é frecuentemente evocada nas epopeias épicas ou “novelescas”. Desde o inicio do s. XII Richard d’Ely descríbenos unha escena semellante na súa *Gesta Herrewardi*⁽⁷¹⁾, pero haberá que esperar ó Tristán en prosa (s. XIII) para ser, en varias ocasións, testemuñas da práctica da “scordatura”.

Iseut interpreta un lai na súa habitación en presenza doutro arpista que lle propón á vez interpretar outro. Iseut ofrécelle a súa arpa, pero antes de empezar reafina o instrumento “segundo o que el sabía que lle convíña ó canto que quería facer”⁽⁷²⁾. No folio 416 vº. deste mesmo manuscrito de Viena, asistimos a outra evocación da “scordatura”. Neste caso a arpa que acaba de ser utilizada por un mozo pasa a Tristán que debe demostras-las súas cualidades de músico: “O Señor Tristán colle a arpa e pónse a afinala a súa maneira...”

Pero o testemuño máis explícito sobre a devandita práctica é probablemente o extraído dun poema relixioso anglo-normando e completado en Oxford en 1267 por Pierre de Peckham: *Lumière as Lais*. Resulta evidente que estamos ante un autor familiarizado coa música, a súa teoría e a súa práctica. “Podemos cambia-la súa disposición afinando diversas notas, e a través de diversos arranxos de semitóns de varios xeitos diferentes. Deste xeito é a natureza, a arpa ten diversas afinacións posibles. Pero sexa cal sexa a túa maneira de tanguela, sempre poderás recorrer a tres: a quinta e a oitava xuntas coa cuarta”⁽⁷³⁾. O pensamento

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



71.- HARDY (T.D.) y MARTIN (C.T.), *Lestorie des Engleis*. London: Rolls Series, 1888-9, p.351.

72.- PAGE (Christopher), *idem.*, p.112.

73.- PAGE (Christopher), *idem.*, pp.114-15. (Segundo o manuscrito da Biblioteca do York Chapter: Ms. 16.N.3.f.º 112 v.º e 113 v.º).

pensée de Pierre est claire et peut se résumer ainsi: la référence basique à l'échelle diatonique peut être aménagée par le déplacement de l'ordre des demi-tons.

La présence du double plan de cordes sur la "rote-psalterion" constitue une de ses caractéristiques essentielles, comment expliquer l'existence de ces deux faces et qu'elle incidence cette disposition a-t-elle pu avoir sur leur accord respectif?

Nous ne le savons pas. Les textes comme les images restent muets et nous contraignent, pour l'instant, à d'hypothétiques suppositions issues des expérimentations réalisées en atelier.

La découverte des principes régissant la production harmonieuse de sons différents simultanés a fasciné le lettré médiéval. Toutes les préoccupations musicales de l'époque tournent autour de ce phénomène nouveau qui va conditionner l'univers sonore du millénaire qui lui succédera.

Les recherches et les expériences que nous avons menées depuis des années pour tenter de cerner les concepts esthétiques générateurs des cordophones médiévaux nous ont amené à constater la volonté certaine d'augmenter par tous les moyens l'ampleur de la palette harmonique⁽⁷⁴⁾. Cet enrichissement de la pâte sonore, peut être obtenu par différents procédés liés au fonctionnement de l'amplificateur mais la façon la plus simple et la plus directe pour y arriver consiste à solliciter simultanément des émetteurs différents.

Lorsque deux cordes à l'unisson sont mises en vibration, elles produisent un effet que l'on ne saurait réduire à la simple addition de fréquences identiques. Les différences d'émission, si imperceptibles qu'elles puissent sembler individuellement, se superposent et s'interfèrent d'une façon complexe qui élargit notablement le faisceau sonore. Ce phénomène (bien connu des luthistes ou des vihuelistes) est considérablement amplifié lorsqu'on accorde le "choeur" à l'octave ou/et à la quinte.

Cette observation était déjà parfaitement assimilée et mise en pratique pour les vièles dès les années 1060,

74.- RAULT (Christian). Iconographie et reconstitution. Quelques expériences récentes et une illustration: la vièle ovale. in: Les Cahiers de Musique Médiévale, n°II, Paris, 1997.

de Pierre está claro y puede resumirse de la siguiente manera: la referencia básica a la escala diatónica puede arreglarse con el cambio del orden de los medio-tonos.

La presencia por ambos lados de cuerdas en la "rotapsalterio" constituye una de sus características esenciales, ¿cómo explicar la existencia de estas dos caras y qué incidencia pudo tener esta disposición en sus respectivas afinaciones?

Lo desconocemos. Los textos y las imágenes se mantienen mudas al respecto y nos fuerzan, por el momento, a hacer hipotéticas suposiciones, resultado de las experimentaciones llevadas a cabo en el taller.

El descubrimiento de los principios que rigen la producción armoniosa de sonidos diferentes y simultáneos fascinó al erudito medieval. Todas las preocupaciones musicales de la época giran en torno a este nuevo fenómeno que va a condicionar el universo sonoro del milenio que le sucederá.

Las investigaciones y las experiencias que hemos llevado a cabo durante años para intentar delimitar los conceptos estéticos generadores de los cordófonos medievales nos han llevado a constatar el firme propósito de aumentar por todos los medios la amplitud de la paleta armónica⁽⁷⁴⁾. Este enriquecimiento de la pasta sonora, puede obtenerse mediante diferentes procedimientos ligados al funcionamiento del amplificador pero la manera más simple y más directa para conseguirlo consiste en solicitar simultáneamente emisores diferentes.

Cuando dos cuerdas se ponen a vibrar al unísono producen un efecto que no podríamos reducir a la simple suma de frecuencias idénticas. Las diferencias de emisión, por muy imperceptibles que puedan parecer individualmente, se superponen e interfieren las unas sobre las otras de una manera compleja que alarga notablemente el haz sonoro. Este fenómeno (bien conocido por los tañedores de laúd y los vihuelistas) resulta considerablemente amplificado al afinar el "orden" en la octava y/o en la quinta.

Esta observación ya estaba perfectamente asimilada y puesta en práctica en las violas desde los años 1060, cuando fue redactado el gradual de Nevers.

74.- RAULT (CRISTIAN). Iconographie et reconstitution. Quelques expériences récente et une illustration: la vièle ovale. in: Les Cahiers de Musique Médiévale, n°II, Paris publicado en 1996.

de Pierre está claro e pode resumirse do seguinte xeito: a referencia básica á escala diatónica pode arranxarse co cambio da orde dos medio-tons.

A presenza por ámbolos dous lados de cordas na “rota-psalterio” constitúe unha das súas características esenciais, ¿como explica-la existencia destas dúas caras e que incidencia puido ter esta disposición nas súas respectivas afinacións?

Descoñecémolo. Os textos e as imaxes mantéñense mudas ó respecto e fórzannos, polo momento, a facer hipotéticas suposicións resultado das experimentacións levadas a cabo no obradoiro.

O descubrimento dos principios que rexen a produción harmoniosa de sons diferentes e simultáneos enfeitizou ó erudito medieval. Tódalas preocupacións musicais da época xiran en torno a este novo fenómeno que vai condiciona-lo universo sonoro do milenio que lle sucederá.

As investigacións e as experiencias que levamos a cabo durante anos para intentar delimita-los conceptos estéticos xeradores dos cordófonos medievais leváronnos a constata-lo firme propósito de aumentar por tódolos medios a amplitude da paleta harmónica ⁽⁷⁴⁾. Este enriquecemento da pasta sonora, pode obterse mediante diferentes procedementos ligados ó funcionamento do amplificador pero o xeito máis simple e máis directo para conseguilo consiste en solicitar simultaneamente emisores diferentes.

Cando dúas cordas se poñen a vibrar ó unísono producen un efecto que non poderíamos reducir á simple suma de frecuencias idénticas. As diferencias de emisión, por moi imperceptibles que poidan parecer individualmente, superpóñense e interfíren as unhas sobre as outras dun xeito complexo que alonga notablemente o feixe sonoro. Este fenómeno (ben coñecido polos tanxedores de laúde e os vihuelistas) resulta considerablemente amplificado ó afina-la “orde” na oitava e/ou na quinta.

Esta observación xa estaba perfectamente asimilada e posta en práctica nas violas desde os anos 1060, cando foi redactado o gradual de Nevers. Efectivamente neste manuscrito é onde aparece, por primeira vez, o instru-

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO
DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO
Christian Rault



74.- RAULT (CRISTIAN). Iconographie et reconstitution. Quelques expériences récentes et une illustration: la vièle ovale. in: Les Cahiers de Musique Médiévale, n° II, Paris publicado en 1996.

lorsque fut rédigé le graduel de Nevers. C'est effectivement dans ce manuscrit qu'apparaît, pour la première fois l'instrument à archet muni de deux doubles choeurs et d'un bourdon extérieur au manche⁽⁷⁵⁾ dont l'accord sera commenté deux siècles plus tard par Jérôme de Moravie comme le premier accord de la vièle.

Si l'extension de l'usage des choeurs au psaltérion et à la rote participe vraisemblablement de la même volonté, les raisons de la création du double plan de cordes sont plus obscures. Il est vrai qu'une telle structure favorise la production de nombreuses harmoniques, (quelle que soit la corde sollicitée, elle déclenchera toujours, par sympathie un halo sonore sur les consonances les plus proches), mais la même observation peut se faire pour le psaltérion plus petit muni d'un seul plan de cordes.

Peut-être faut-il alors en chercher l'explication dans les nouvelles possibilités de jeu ouvertes par cet arrangement si particulier. Là encore, nulle réponse vraiment flagrante ne vient nous éclairer. Toutes les possibilités instrumentales offertes par la rote existent de la même façon sur la harpe, la réciprocité étant moins vraie.

On peut cependant penser que la symétrie de la structure et du cordage plaident en faveur d'un accord identique pour les deux faces (ce qui laisse la possibilité d'y distribuer différemment, si nécessaire, les altérations), l'instrument et sa technique de jeu s'apparentant alors à la harpe avec laquelle il a souvent été assimilé. C'est ainsi qu'ont été montés, à ma connaissance, tous les instruments reconstitués jusqu'à présent. Les autres hypothèses: successions de notes distribuées alternativement d'une face à l'autre ou altérations groupées d'un même côté sont sans fondement.

La nature des cordes⁽⁷⁶⁾

De fait, aucun instrument de la famille du psaltérion n'est parvenu jusqu'à nous, en occident, muni de cordes de boyau. Aussi leur association avec les cordes métalliques nous semble aujourd'hui naturelle.

75.- MASSIP (Catherine). Le Chant d'Euterpe. reproduction p.43: Consonantia et cuncta musica.

76.- La plupart des documents manuscrits cités dans ce passage ont été empruntés à l'appendice 4: String-materials in the Middle Ages du livre de C. PAGE: Voices and Instruments. idem. p.210.

Efectivamente en este manuscrito es donde aparece, por primera vez, el instrumento de arco provisto de dos dobles órdenes y de un bordón exterior al mástil⁽⁷⁵⁾ cuya afinación será comentado dos siglos más tarde por Jérôme de Moravie como la primera afinación de la viola.

Si la expansión del uso de los órdenes en el salterio y en la rota se debe realmente a la misma voluntad, las razones de la creación del doble plano de cuerdas son más oscuras. Es cierto que una estructura así favorece la producción de numerosos armónicos, (sea cual sea la cuerda solicitada, siempre desencadenará, por simpatía un halo sonoro en las consonancias más próximas) pero la misma observación puede hacerse en el caso del psalterio más pequeño con un solo plano de cuerdas.

Tal vez haya que buscar la explicación en las nuevas posibilidades de interpretación abiertas por este arreglo tan particular. No hay, tampoco aquí, ninguna respuesta realmente evidente que venga a ayudarnos. Todas las posibilidades instrumentales ofrecidas por la rota existen de la misma forma en el arpa, siendo la reciprocidad menos real.

Podemos, sin embargo, pensar que la simetría de la estructura y del conjunto de cuerdas presentan argumentos a favor de una afinación idéntica para las dos caras (lo que deja la posibilidad de distribuir en ellas, de diferentes maneras, las alteraciones, si fuese necesario); el instrumento y su técnica de interpretación se parecen al arpa con la que a menudo, fue asimilada. De esta forma han sido montados, según mi conocimiento, todos los instrumentos reconstituídos hasta hoy. Las otras hipótesis: Sucesión de notas distribuidas alternativamente de una cara a la otra o alteraciones agrupadas de un mismo lado, no tienen fundamento.

La naturaleza de las cuerdas⁽⁷⁶⁾

De hecho, ningún instrumento de la familia del psalterio ha llegado hasta nosotros, en occidente, provisto de cuerdas de tripa. Por ello, su asociación con las cuerdas metálicas nos parece hoy natural.

75.- MASSIP (Catherine). Le Chant d'Euterpe. reproducción p.43: Consonantia et cuncta musica.

76.- La mayoría de los documentos manuscritos citados en este pasaje fueron tomados del apéndice 4: String-materials in the Middle Ages del libro de C. PAGE: Voices and Instruments. idem., p.210.

mento de arco provisto de dúas dobres ordes e dun bordón exterior ó mastro⁽⁷⁵⁾. A súa afinación será comentada dous séculos máis tarde por Jérôme de Moravie como a primeira afinación da viola.

Se a expansión do uso das ordes no psalterio e na rota débese realmente á mesma vontade, as razóns da creación do dobre plano de cordas son máis escuras. É certo que unha estrutura así favorece a produción de numerosos harmónicos, (sexo cal sexo a corda solicitada, sempre desencadeará, por simpatía un halo sonoro das consoancias máis próximas) pero esta observación tamén se pode facer no caso do psalterio máis pequeno cun só plano de cordas.

Tal vez haxa que busca-la explicación nas novas posibilidades de interpretación abertas por este arranxo tan particular. Non hai, tampouco aquí ningunha resposta realmente evidente que veña a axudarnos. Tódalas posibilidades instrumentais ofrecidas pola rota existen da mesma forma na arpa, sendo a reciprocidade menos real.

Podemos, sen embargo, pensar que a simetría da estrutura e do conxunto de cordas presentan argumentos a favor dunha afinación idéntica para as dúas caras (o que deixa a posibilidade de distribuír nelas de distintas maneiras as alteracións, se fose necesario), o instrumento e a súa técnica de interpretación parécense á arpa coa que a miúdo, foi asimilada. Deste xeito foron montados, segundo o meu coñecemento, tódolos instrumentos reconstruídos ata hoxe. As outras hipóteses: sucesión de notas distribuídas alternativamente dunha cara á outra ou alteracións agrupadas por un mesmo lado, non teñen fundamento.

A natureza das cordas ⁽⁷⁶⁾

De feito, ningún instrumento da familia do psalterio chegou ata nós, en occidente, provisto de cordas de tripa. Por iso, a súa asociación coas cordas metálicas non parece hoxe natural.

75.- MASSIP (Catherine). Le Chant d'Euterpe. reprodución p.43: Consonantia et cuncta musica.

76.- A maioría dos documentos manuscritos citados nesta pasaxe foron tomados do apéndice 4: String-materials in the Middle Ages do libro de C. PAGE:Voices and Instruments.

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



Nous ne possédons qu'une copie du début du XVe siècle⁽⁷⁷⁾ du traité anonyme, compilé entre 1274 et 1312, connu sous le nom de *Summa Musice*. Ce texte nous dresse une liste des matériaux (métal, boyau et soie) utilisés pour les cordes des instruments de musique, malheureusement, s'il cite également une série d'instruments (cythare, vielle, phialle, psalteria...) il ne leur attribue pas individuellement une nature de corde précise.

Ici encore, la puissance d'évocation symbolique de l'instrument vient, dans un premier temps, brouiller les informations. Ainsi, pour le Psalmiste: "la cithara représente la mortification de la chair, car dans la Passion, le Christ fut tendu sur la croix comme la peau d'un animal mort"⁽⁷⁸⁾, "La corde est séchée et tendue de façon à produire le son, et la chair de l'homme est d'abord purifiée du péché puis élevée vers Dieu. Ici elle est séchée, là elle est tendue; séchée par l'abstinence, et tendue par l'endurance..."⁽⁷⁹⁾. On est tenté, après cela, de penser à des cordes de provenances organiques, mais un esprit scientifique peut-il se satisfaire de telles informations?.

Lors de cette étude, nous avons été fréquemment confronté à ce mode de pensée déroutant pour le chercheur, pour finir par constater que symbole et réalité n'étaient pas nécessairement antinomiques. La même constatation semble pouvoir se faire au sujet du matériau effectivement utilisé pour les cordes de la rote. C'est ce que confirment, plus explicitement, d'autres extraits de commentaires: "Priez le sur la cithara. La cithara est (faite) du bois de la croix, elle a les cordes de l'intestin du mouton, et le plectre des Evangiles"⁽⁸⁰⁾ ou bien encore, "la cithara ... a des cordes faites avec les intestins d'animaux morts"⁽⁸¹⁾. Enfin, "si quelqu'un est blessé, avant de faire une médecine, qu'il prenne une corde de rotte qui est faite des intestins de mouton et qu'il se la lie autour du cou avec le Notre-Père et après il ne mourra pas"⁽⁸²⁾.

77.- Manuscrit conservé à St. Paul de Kärnten, Archiv des Benediktinerstiftes, Cod. 264/4, f° 4. Pour le texte, voir C.PAGE:Voices and Instruments. idem p.238.

78.- Manuscrit conservé à Oxford, Bodleian Library, Ms. Boldey 737, f° 100 r°. Commentaire du Psaume 56:9 de Pseudo-Haymo d'Halberstadt rédigé au XIIè.s. probablement en France.

79.- Manuscrit conservé à Oxford, New College, Ms.36, f° 54 r°-v°. Commentaire du Psaume 97: 5-6 par Michael de Meaux: *In Psalmos*, rédigé à la fin du XIVè. siècle.

80.- Manuscrit conservé à Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Ms. 184, f° 124v°. Commentaire du Psaume 146:7 rédigé par Arnobius Junior.

81.- Manuscrit conservé à Oxford, Bodleian Library, Ms. Boldey 860, f° 48 v°-9. Commentaire anonyme du Psaume 32:2, rédigé en Angleterre au XIIIè.s. siècle.

82.- SUDHOFF (K). Beiträge zur Geschichte der Chirurgie im Mittelalter. Leipzig, 1918. tome 2, p.136.

Sólo poseemos una copia de principios del siglo XV⁽⁷⁷⁾ del tratado anónimo, compilado entre 1274 y 1312, conocido con el nombre de *Summa Musice*. Este texto nos ofrece una lista de materiales (metal, tripa y seda) utilizados para las cuerdas de los instrumentos de música, por desgracia, aunque cita también una serie de instrumentos (cythare, vielle, phialle, psalteria...) no les atribuye a cada uno un material de cuerda preciso.

De nuevo, el poder de evocación simbólica del instrumento viene en un primer momento a embrollar las informaciones. Así, para el Salmista: "la cithara representa la mortificación de la carne, ya que en la Pasión, Cristo fue tendido en la cruz como la piel de un animal muerto"⁽⁷⁸⁾, "La cuerda es secada y tendida de manera que produzca el sonido, y la carne del hombre es primeramente purificada del pecado y luego elevada hacia Dios. Aquí es secada, ahí es tendida; secada por la abstinencia, y tendida por la resistencia..."⁽⁷⁹⁾. Después de esto estamos tentados a pensar en cuerdas de procedencias orgánicas, pero ¿puede un espíritu científico satisfacerse con tales informaciones?.

A lo largo de este estudio nos hemos enfrentado frecuentemente a esta manera de pensar desorientadora para el investigador, para al final constatar que símbolo y realidad no eran necesariamente antinómicos. La misma constatación parece poder hacerse a propósito del material efectivamente utilizado para las cuerdas de la rota. Así lo confirman, de la forma más explícita, otros extractos de algunos comentarios. "Rogadlo sobre la cithara. La cithara es (hecha) de madera de la cruz, tiene las cuerdas del intestino del carnero y el plectro de los Evangelios"⁽⁸⁰⁾ o incluso, "la cithara... tiene cuerdas hechas con los intestinos de animales muertos"⁽⁸¹⁾. En fin "si alguien es herido, antes de aplicar una medicina, que coja una cuerda de rotte que está hecha de los intestinos del carnero y que se la ate alrededor del cuello con el Padrenuestro y ya no morirá"⁽⁸²⁾.

77.- Manuscrito conservado en St. Paul de Kärnten, Archiv des Benediktinerstiftes, Cod. 264/4, fo.4. Para el texto ver C. PAGE:Voices and Instruments. idem p.238.

78.- Manuscrito conservado en Oxford, Bodleian Library, Ms. Boldey 737 fo. 100 ro. Comentario del Salmo 56:9 de Pseudo-Haymo d'Halberstadt redactado en el S.XII probablemente en Francia.

79.- Manuscrito conservado en Oxford, New College Ms. 36, fo.54 ro-vo. Comentario del Salmo 97:5-6 por Michael de Meaux: *In Psalmos*, redactado al final del siglo XIV.

80.- Manuscrito conservado en Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Ms. 184, fo.124v°. Comentario del Salmo 146:7 redactado por Arnobius Junior.

81.- Manuscrito conservado en Oxford, Bodleian Library, Ms. Boldey 860, fo.48vo-9. Comentario anónimo del Salmo 32:2, redactado en Inglaterra en el siglo XIII.

82.- SUDHOFF (K). Beiträge zur Geschichte der Chirurgie im Mittelalter. Leipzig, 1918, tome 2, p.136.

Só posuímos unha copia de principios do século XV ⁽⁷⁷⁾ do tratado anónimo, compilado entre 1274 e 1312, coñecido co nome **Summa Musice**. Este texto ofrécenos unha lista de materiais (metal, tripa e seda) utilizados para as cordas dos instrumentos de música, por desgracia, aínda que cita tamén unha serie de instrumentos (*cythare*, *vielle*, *phialle*, *psalteria*...) non lles atribúe a cada un un material de corda preciso.

De novo, o poder de evocación simbólica do instrumento vén nun primeiro momento a lea-las informacións. Así, para o Salmista: “a *cithara* representa a mortificación da carne, posto que na Pasión, Cristo tendeu na cruz como a pel dun animal morto”⁽⁷⁸⁾, “A corda é secada e tendida de maneira que produza o son, e a carne do home é primeiramente purificada do pecado e logo elevada cara a Deus. Aquí é secada, aí é tendida; secada pola abstinencia, e tendida pola resistencia...”⁽⁷⁹⁾. Despois disto estamos tentados a pensar en cordas de procedencias orgánicas, pero ¿pode un espírito científico satisfacerse con estas informacións?.

Ó longo deste estudio enfrontámonos frecuentemente a este xeito de pensar desorientador para o investigador, para ó final constatar que símbolo e realidade non eran necesariamente antinómicos. Esta constatación parece poder facerse a propósito do material efectivamente utilizado para as cordas da rota. Así o confirman, do xeito máis explícito, outros extractos dalgúns comentarios. “Rogalo sobre a *cithara*. A *cithara* é (feita) de madeira da cruz, ten as cordas do intestino do carneiro e o plectro dos Evanxeos”⁽⁸⁰⁾ ou incluso, “a *cithara*... ten cordas feitas cos intestinos de animais mortos”⁽⁸¹⁾. En fin “se alguén é ferido, antes de aplicar unha medicina, que colla unha corda de rotte que está feita dos intestinos do carneiro e que a ate ó redor do pescozo co Padrenuestro e xa non morrerá”⁽⁸²⁾.

77.- Manuscrito conservado en St. Paul de Kärnten, Archiv des Benediktinerstiftes, Cod. 264/4, f.º 4. Para o texto ver C. PAGE:Voices and Instruments. idem p.238.

78.- Manuscrito conservado en Oxford, Bodleian Library, Ms. Boldey 737 f.º 100 r.º. Comentario do Salmo 56: 9 de Pseudo-Haymo d'Halberstadt redactado no S. XII probablemente en Francia.

79.- Manuscrito conservado en Oxford, New College Ms. 36, f.º 54 r.º-v.º. Comentario do Salmo 97: 5-6 por Michael de Meaux: In **Psalmos**, redactado a finais do século XIV.

80.- Manuscrito conservado en Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Ms. 184, f.º 124v.º. Comentario do Salmo 146: 7 redactado por Arnobius Junior.

81.- Manuscrito conservado en Oxford, Bodleian Library, Ms. Boldey 860, f.º 48v.º-9. Comentario anónimo do Salmo 32:2, redactado en Inglaterra no século XIII.

82.- SUDHOFF (K). Beiträge zur Geschichte der Chirurgie im Mittelalter: Leipzig, 1918, tomo 2, p.136.

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



Nous ne connaissons Le Bon Berger de Jean de Brie qu'à travers une publication parisienne de 1541 rééditée à la fin du XIXe.s. ⁽⁸³⁾, aucune copie manuscrite médiévale ne nous étant parvenue de ce texte rendu célèbre par les indications techniques qu'il nous donne sur la préparation des cordes. "Les menues cordes des boyaux bien lavez, séchez, tors, rez, essuez et filez, sont pour la mélodie des instrumens de musique, de vielles, de harpes, de rothes, ...et de aultres instrumens que l'on fait sonner par dois et par cordes."

Fonction musicale et technique de jeu

La fonction psalmodique, concept fondateur de l'instrument est attestée, en dehors de la vénération que lui portaient les Pères de l'Eglise, par un texte où il est dit que, sur ordre de Tuotilo (mort en 998), les chants antiphonés étaient accompagnés au psaltérion ou à la rote ⁽⁸⁴⁾. Ceci dit, aucun témoignage explicite ne nous permet de certifier qu'il était utilisé pendant le déroulement des offices.

Cet usage lié à la musique religieuse s'est probablement maintenu au delà du XIIe.s., mais assez rapidement, nous retrouvons notre instrument fort apprécié dans des contextes moins austères, ainsi, en 1140, lors de la réception d'un seigneur, les musiciens vinrent à sa rencontre "au son des vièles et des giges, des rotes, des lyres et des harpes, en sautant, en dansant et en chantant ..." ⁽⁸⁵⁾.

Particulièrement prisée des Gallois qui l'enseignèrent à Tristan ⁽⁸⁶⁾, la rote, également qualifiée par l'auteur du

Sólo conocemos Le Bon Berger de Jean de Brie a través de una publicación parisina de 1541 reeditada al final del S. XIX ⁽⁸³⁾, no habiéndonos llegado ninguna copia manuscrita medieval de este texto que se ha hecho célebre por las indicaciones técnicas que nos da sobre la preparación de las cuerdas. "Las menues cordes des boyaux bien lavez, séchez, tors,rez, essuez et filez, sont pour la mélodie des instruments de musique, de vielles, de harpes, de rothes, ... et de aultres instruments que l'on fait sonner par dois et par cordes."*

Función musical y técnica de interpretación

La función de los salmos, concepto fundador del instrumento, está atestiguada, a parte de la veneración que le mostraban los Padres de la Iglesia, por un texto donde se dice que, bajo la orden e Tuotilo (muerto en 998), los cantos antifonos eran acompañados por el psalterio o la rota ⁽⁸⁴⁾. Dicho esto, ningún testimonio explícito nos permite certificar que era utilizado durante el desarrollo de los oficios.

Ese uso ligado a la música religiosa se mantuvo probablemente más allá del S. XII pero bastante pronto volvemos a hallar nuestro instrumento muy apreciado en contextos menos austeros, así, en 1140, durante la recepción de un señor, los músicos vinieron a su encuentro "al son de las violas y de las gigas, e las rotas, de las liras y de las arpas, saltando, bailando y cantando..." ⁽⁸⁵⁾.

Particularmente estimada por los Galos, quienes se la enseñaron a Tristán ⁽⁸⁶⁾, la rota, asimismo calificada

83.- LACROIX (P.). (éd.). Jean de Brie :Le Bon Berger , Paris, 1879, p.35.

84.- HOMO (Catherine). Etude sur l'iconographie musicale du Psautier de Stuttgart (IXè.s.) Maîtrise (dactylographiée) d'Histoire de l'Art. Paris I. 1981. note 85 p.52: **Quae autem Tuotilo dictaverat singularis et agnoscibilis melodie sunt, quia per psalterium seu per rotham... neumata dulciora sunt.**

85.- BEC (Pierre). Vièles ou violes. idem. p.147.

86.- BEC (Pierre). *ibid.* p.146.

83.- LACROIX (P.). (éd.). Jean de Brie: Le Bon Berger, Paris, 1879, p.35.

* NOTA TRADUCTORA: "Las menudas cuerdas de tripa bien lavadas, secadas, torcidas, raspadas, limpias e hiladas, son para la melodia de los instrumentos de música, de las zanfonas, de las arpas, de las rotas, ... y de otros instrumentos que hacemos sonar con los dedos y las cuerdas."

84.- HOMO (Catherine). Étude sur l'iconographie musicale du Psautier de Stuttgart (IXè. s.) Maîtrise (dactylographiée) d'Histoire de l'Art. Paris I. 1981. nota 85 p.52: **Quae autem Tuotilo dictaverat singularis et agnoscibilis melodie sunt, quia per psalterium seu per rotham... neumata dulciora sunt.**

85.- BEC (Pierre). Vièles ou violes. idem. p.147.

86.- BEC (Pierre). *ibid.* p.146.



Só coñecemos Le Bon Berger de Jean de Brie a través dunha publicación parisiña de 1541 reeditada a finais do S. XIX⁽⁸³⁾, non chegándonos ningunha copia manuscrita medieval deste texto que se fixo célebre polas indicacións técnicas que nos dá sobre a preparación das cordas. “Les menues cordes des boyaux bien lavez, séchez, tors, rez, essuez et filez, sont pour la mélodie des instruments de musique, de vielles, de harpes, de rothes,... et de aultres instruments que l'on fait sonner par dois et par cordes”^{*}.

Función musical e técnica de interpretación

A función dos salmos concepto fundador do instrumento está testemuñada, á parte da veneración que lle mostraban os Pais da Igrexa, por un texto onde se di que, baixo a orde de Tuotilo (morto en 998), os cantos antifónos eran acompañados polo psalterio ou a rota⁽⁸⁴⁾. Dito isto, ningún testemuño explícito permítenos certificar que era utilizado durante o desenvolvemento dos oficios.

Ese uso ligado á música relixiosa mantívose probablemente máis alá do S. XII pero bastante axiña volvemos achalo noso instrumento moi apreciado en contextos menos austeros, así, en 1140, durante a recepción dun señor, os músicos viñeron ó seu encontro “ó son das violas e das gigas, das rotas, das liras e das arpas, saltando, bailando e cantando...”⁽⁸⁵⁾.

Particularmente estimada polos Galos os que lla ensinaron a Tristán⁽⁸⁶⁾, a rota, así mesmo cualificada polo autor do Codex Callixtinus como instrumento



Fig. 10. Surgères. (nº44). Mono tocando la rota en un modillón de la iglesia parroquial. S. XII. Cliché: Rault (C.).
Fig. 10. Surgères. (nº44). Singe jouant la rote sur un modillon de l'église paroissiale. Xlle.s. Cliché: Rault (C.).



Fig. 11. Conques. (nº12). Enfer du tympan du portail ouest. Diable musicien tirant de la langue d'un damné. Cliché: Rault (C.).
Fig. 11. Conques. (nº12). Enfer du tympan du portail ouest. Diable musicien tirant la langue d'un damné. Cliché: Rault (C.).



Fig. 12. Cervatos. (nº38). Este modillón, el vigésimo tercero de la nave, lado sur, en el exterior de la iglesia de S. Pedro, ilustra bien cómo significar más que representar un intérprete de rota con la mayor economía de medios. Al igual que el otro modillón del pórtico sur (nº39), está acompañado de un acróbata. Cliché: Paniagua (C.).
Fig. 12. Cervatos. (nº38). Ce modillon, le vingt-troisième de la nef, côté sud, à l'extérieur de l'église S. Pedro, illustre bien comment signifier plus que représenter un joueur de rote avec la meilleure économie de moyens. Comme l'autre modillon du portail sud (nº 39), il est accompagné d'un acrobate. Cliché: Paniagua (C.).

83.- LACROIX (P). (éd.). Jean de Brie: Le Bon Berger; Paris, 1879, p.35.

* NOTA TRADUCTORA: As menudas cordas de tripa, secadas, torcidas, rapadas, limpas e fiadas, son para a melodía dos instrumentos de música, das zanfonas, das arpas, das rotas... e doutros instrumentos que facemos soar cos dedos e as cordas).

84.- HOMO (Catherine). Étude sur l'icônographie musicale du Psautier de Stuttgart (IXè. s.) Maîtrise (dactylographiée) d'Histoire de l'Art. Paris I. 1981. nota 85 p.52: *Quae autem Tuotilo dictaverat singularis et agnoscibilis melodie sunt, quia per psalterium seu per rotham... neumata dulciora sunt.*

85.- BEC (Pierre). Vièles ou violes. idem. p.147.

86.- BEC (Pierre). ibid. p.146.

Codex Callixtinus d'instrument breton ou français⁽⁸⁷⁾, est fréquemment citée dans des contextes liés aux milieux cultivés. Ainsi, le Roman de Sir Degrevant nous décrit un jeune homme “ beau et généreux qui s'adonnait à la musique: et c'était une grande joie pour lui que de (...) bien jouer de la rote, de chanter mainte mélodie nouvelle...”⁽⁸⁸⁾. Semblant se caractériser par la douceur de son timbre, elle n'est utilisée pour la danse qu'en compagnie d'instruments plus incisifs comme la vièle, le fifre⁽⁸⁹⁾ ou le tambourin.

L'anglais Geoffroy de Vinsauf nous livre dans un long poème didactique de 2416 vers une description où l'atmosphère est encore à la fête. La particularité de ce passage (v.622-665) réside dans le fait qu'il nous y donne une caractérisation subjective des instruments. Si la flûte est “féminine”, la trompette “masculine”, les cymbales “éclatantes” et la chifonie “harmonieuse” la vièle y est “joyeuse” et la rote...”soporifique”⁽⁹⁰⁾.

Plus au sud, Juan Ruiz, Arceprêtre de Hita semble partager, vers 1310, la même opinion lorsqu'il précise dans son Libro de Buen Amor: “Micanon, harpe et rebebe moresque, parmi eux se réjouit le galipe(?) français. La rote joue aussi, plus haute qu'un rocher et, avec elle, le tambourin, car sans lui... elle ne vaut pas une guigne”⁽⁹¹⁾.

De fait, les spécificités organologiques de la rote, telle que nous l'entrevoions désormais, ne semblent pas avoir pu satisfaire complètement les exigences musicales d'interprétation dans des conditions festives et bruyantes. Souvent jouée avec des plectres faits de bois ou de plume, on sait qu'elle était appréciée pour la douceur de sa voix. Cette douceur est parfois même soulignée dans les textes y compris en comparaison avec d'autres instruments bas: “L'un viellait avec une maîtrise au delà de toute mesure, l'autre battait du tambour, l'un jouait de la flûte, l'autre interprétait de douces mélodies sur la harpe et la rote.”⁽⁹²⁾.

87.- BEC (Pierre), *ibid.* p.74.

88.- BEC (Pierre), *ibid.* p. 151.

89.- BEC (Pierre), *ibid.* p.147.

90.- BEC (Pierre), *ibid.* op. cit. p.47.

91.- BEC (Pierre), *ibid.* op. cit. p.134.

92.- Extrait de Heilige Elisabeth (XIII^e. siècle) , trad. BEC (Pierre), *ibid.* op. cit. p.147.

por el autor del Codex Callixtinus como instrumento bretón o francés⁽⁸⁷⁾, es frecuentemente citado en contextos ligados a los medios cultos. De este modo, el Roman de Sir Degrevant nos describe un joven “bello y generoso que se dedicaba a la música: y suponía una gran alegría para él (...) tocar bien la rota, cantar cualquier nueva melodía...”⁽⁸⁸⁾. Caracterizándose, al parecer por la dulzura de su timbre, sólo se utiliza para la danza en compañía de instrumentos más incisivos como la viola, el pífano⁽⁸⁹⁾ o la pandereta.

El inglés Geoffroy de Vinsauf nos ofrece, en su largo poema didáctico de 2416 versos, una descripción donde el ambiente aún es festivo. La particularidad de este pasaje (v.622-665) reside en que nos da una caracterización subjetiva de los instrumentos. Si la flauta es “femenina”, la trompeta “masculina”, los platillos “escandalosos” y la zanfona “armoniosa”, la viola es “alegre” y la rota ... “soporífera”⁽⁹⁰⁾.

Más al sur, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita parece compartir, hacia el 1310, la misma opinión al precisar en su Libro de Buen Amor: “Medio caño, e harpa con el rabé morisco, entre ellos se alegra el galipe? francés. La rota suena también, más alta que una roca y, con ella, la pandereta, ya que sin esta ... no vale una guinda”⁽⁹¹⁾.

De hecho, no parece que las especificaciones instrumentales de la rota, tal y como la veremos de ahora en adelante hayan podido satisfacer por completo las exigencias musicales de interpretación en condiciones festivas y ruidosas. A menudo interpretada con plectros hechos de madera o de pluma, sabemos que era apreciada por la dulzura de su voz. Esta dulzura aparece incluso, a veces, subrayada en los textos, incluida en comparación con otros instrumentos bajos: “Uno interpretaba la viola con una destreza que iba más allá de toda medida, el otro batía el tambor, uno tocaba la flauta, el otro interpretaba dulces melodías al arpa y la rota”⁽⁹²⁾.

87.- BEC (Pierre), *ibid.* p.74.

88.- BEC (Pierre), *ibid.* p.151.

89.- BEC (Pierre), *ibid.* p.147.

90.- BEC (Pierre), *ibid.* op. cit. p.47.

91.- BEC (Pierre), *ibid.* op. cit. p.134.

92.- Extracto de Heilige Elisabeth (siglo XIII), trad. BEC (Pierre), *ibid.* op. cit. p.147.

bretón ou francés⁽⁸⁷⁾, é frecuente citada en contextos ligados ós medios cultos. Deste xeito, o Roman de Sir Degrevant descríbenos un mozo “fermoso e xeneroso que se dedicaba á música: e supoñía unha gran alegría para el (...) tocar ben a rota, cantar calquera nova melodía...”⁽⁸⁸⁾. Caracterizándose, en principio pola dozura do seu timbre, só se utiliza para a danza en compañía de instrumentos máis incisivos como a viola, o pífano⁽⁸⁹⁾ ou a pandereta.

O inglés Geoffroy de Vinsauf ofrécenos, no seu longo poema didáctico de 2416 versos, unha descrición onde o ambiente aínda é festivo. A particularidade desta paisaxe (v. 622-665) reside en que nos dá unha caracterización subxectiva dos instrumentos. Se a frauta é “feminina”, a trompeta “masculina”, os pratos “escandalosos” e a zanfona “harmoniosa”, a viola é “alegre” e a rota... “soporífera”⁽⁹⁰⁾.

Máis ó sur, Juan Ruíz, Arcipreste de Hita parece compartir, cara ó 1310, a mesma opinión ó precisar no seu Libro de Buen Amor: “O meu canon, arpa e rabel morisco, entre eles se alegra o galipe(?) francés. A rota soa tamén, máis alta que unha rocha e, con ela, a pandereta, posto que sen esta ... nom vale unha guinda”⁽⁹¹⁾.

De feito, non parece que as especificacións instrumentais da rota, tal e como a veremos de agora en diante puideran satisfacer por completo as esixencias musicais de interpretación en condicións festivas e ruidosas. A miúdo interpretada con plectros feitos de madeira ou de pluma, sabemos que era apreciada pola dozura da súa voz. Esta dozura aparece incluso, ás veces, subliñada nos textos incluída en comparación con outros instrumentos baixos: “Un interpretaba a viola cunha destreza que ía alén de toda medida, o outro batía o tambor, un tocaba a frauta, o outro interpretaba doces melodías á arpa e a rota”⁽⁹²⁾.

87.- BEC (Pierre) *ibid.* p.74.

88.- BEC (Pierre). *ibid.* p.151.

89.- BEC (Pierre). *ibid.* p.147.

90.- BEC (Pierre). *ibid.* op. cit. p.47.

91.- BEC (Pierre). *ibid.* op. cit. p.134.

92.- Extracto de Heilige Elisabeth (século XIII), trad. BEC (Pierre). *ibid.* op. cit. p.147.

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO
DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO
Christian Rault



L'association de ces deux derniers cordophones dans un contexte d'exécution musicale est peut-être significatif, au delà de la parenté organologique qui les unit, de la ressemblance, voire de la similarité des techniques de jeu de ces deux instruments. Dans ce cas, il n'y aurait rien d'étonnant à voir le même musicien jouer indifféremment l'un ou l'autre.

Est-ce le faible volume sonore de l'instrument qui a contribué à son abandon progressif à la fin du XIIIe siècle? ou son incapacité à rivaliser avec la harpe comme avec le psaltérion qui s'était doté à cette époque de cordes métalliques comme en atteste le *De Proprietatibus Rerum* du frère Franciscain anglais Bartholomaeus? ⁽⁹³⁾.

Ce qui semble certain c'est la relation qui unit (au moins dans les sources écrites) l'instrument des textes sacrés aux hautes couches de la société, accompagnant les genres prestigieux de la poésie et de la musique comme les tropes, les modi ou les lais ⁽⁹⁴⁾. Si on la trouve inévitablement dans les mains des jongleurs, elle n'en est pas moins associée à l'image du roi David, comme à celle d'Alexandre le Grand, de Tristan ou du sénéchal Keu ⁽⁹⁵⁾. Elle est d'ailleurs sculptée à Alcobaça sur le tombeau d'Inês de Castro, femme du roi dom Pedro de Portugal.

A ma connaissance, le seul enregistrement nous permettant à l'heure actuelle d'entendre la rote a été réalisé par Begoña Olavide, une des seules musiciennes occidentales à s'être intéressée aux instruments anciens de la famille des psaltériens, dans ce C.D. ⁽⁹⁶⁾ qui leur est exclusivement dédié, deux oeuvres du Livre Vermell: *Laudemus* et *Explendes* sont interprétées en solo sur une rote. Il s'agit de polyphonie où les voix s'entrecroisent pour se retrouver parfois sur la même note, l'effet obtenu donne l'impression qu'un seul musicien joue simultanément des mélodies différentes sur deux psaltériens identiques. Selon l'artiste, la pratique de la rote donne la sensation de se dissocier en deux selon son axe vertical, les yeux, les oreilles et les mains se trouvant séparées par l'instrument dans deux mondes mélodiques distincts, on est alors tenté de penser au musicien bicéphale du modillon de Cristo de Catalain...

93.- PAGE (Christopher), *ibid.*, p.217.

94.- BEC (Pierre), *ibid.*, p.121.

95.- STEGER (H.), *David Rex et propheta*, Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 6, Nürnberg, 1961, p.130.

96.- Ce disque de Begoña Olavide: "Salterio" a été enregistré en mars 1994 au monastère de la Santa Espina (Valladolid, Espagne). Il est produit par M.A. recordings sous la référence MO25A.

La asociación de estos dos últimos cordófonos en un contexto de ejecución musical es tal vez significativo, fuera del parentesco instrumental que los une, de su parecido, incluso de la semejanza de las técnicas de interpretación de estos dos instrumentos. En este caso, no resultaría nada extraño ver al mismo músico interpretar indiferentemente el uno o el otro.

¿Contribuyó el débil volumen sonoro del instrumento a su progresivo abandono a finales del siglo XIII? ¿o fue su incapacidad para rivalizar con el arpa y el psalterio que en esa época se había dotado de cuerdas metálicas como lo confirma el *De Proprietatibus Rerum* del padre franciscano inglés Bartholomaeus? ⁽⁹³⁾.

Lo que parece seguro es la relación que une (al menos en las fuentes escritas) el instrumento de los textos sagrados a las altas clases sociales, acompañando los prestigiosos géneros de la poesía y de la música como los tropos, los modi o los lais ⁽⁹⁴⁾. Si la vemos inevitablemente en las manos de los juglares, no está menos asociada a la imagen del rey David, a la de Alejandro el Grande, de Tristan o del senescal Keu ⁽⁹⁵⁾. Está además esculpida en Alcobaça sobre la tumba de Inês de Castro, esposa del rey don Pedro de Portugal.

Que yo sepa, la única grabación que nos permite hoy oír la rota fue realizada por Begoña Olavide, una de las pocas mujeres músicos occidentales que se ha interesado por los instrumentos antiguos de la familia de los psalterios; en este C.D. ⁽⁹⁶⁾ que está totalmente dedicado a ellos, dos obras del Livre Vermell: *Laudemus* y *Explendes* son interpretadas en solo, en una rota. Se trata de una polifonía donde las voces se entrecruzan para encontrarse a veces en la misma nota, el efecto conseguido da la impresión de que un solo músico interpreta simultáneamente melodías diferentes en dos salterios idénticos. Según la artista, la práctica de la rota da la sensación de disociarse en dos según su eje vertical, estando los ojos, las orejas y las manos separados por el instrumento, en dos mundos melódicos distintos, estamos entonces tentados a pensar en el músico bicéfalo del modillon de Cristo de Catalain...

93.- PAGE (Christopher), *ibid.*, p.217.

94.- BEC (Pierre), *ibid.*, p.121.

95.- STEGER (H.), *David Rex et propheta*, Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 6, Nürnberg, 1961, p.130.

96.- Este disco de Begoña Olavide: "Salterio" fue grabado en marzo de 1994 en el monasterio de la Santa Espina (Valladolid, España). Producido por M.A. recordings con la referencia MO25A.

A asociación destes dous últimos cordófonos nun contexto de execución musical é tal vez significativo, fóra do parentesco instrumental que os une, do seu parecido, incluso da semellanza das técnicas de interpretación destes dous instrumentos. Neste caso, non resultaría nada estraño ve-lo mesmo músico interpretar indiferentemente o un ou o outro.

¿Contribuíu o débil volume sonoro do instrumento ó seu progresivo abandono a finais do século XIII? ¿ou foi a súa incapacidade para rivalizar coa arpa e o psalterio que nesa época se dotara de cordas metálicas como o confirma o *De Proprietatibus Rerum* do pai Franciscano inglés Bartholomaeus?⁽⁹³⁾

O que parece seguro é a relación que une (polo menos nas fontes escritas) o instrumento dos textos sagrados ás altas clases sociais, acompañando os prestixiosos xéneros da poesía e da música como os tropos, os modi ou os lais⁽⁹⁴⁾. Se a vemos inevitablemente nas mans dos xogares, non está menos asociada á imaxe do rei David, á de Alejandro “el Grande”, de Tristán ou do senescal Keu⁽⁹⁵⁾. Está ademais esculpida en Alcobaca sobre a sartego de Inés de Castro, esposa do rei don Pedro de Portugal.

Que eu saiba, a única gravación que nos permite, hoxe oí-la rota foi realizada por Begoña Olavide, unha das poucas mulleres músicos occidentais que se interesou polos instrumentos antigos da familia dos psalterios; neste CD⁽⁹⁶⁾ que está totalmente dedicado a eles, dúas obras do Livre Vermell: *Laudemos* y *Explendes* son interpretadas en só unha rota. Trátase da polifonía onde as voces se entrecruzan para atoparse ás veces na mesma nota, o efecto acadado dá a impresión de que un só músico interpreta simultaneamente melodías diferentes en dous salterios idénticos. Segundo a artista, a práctica da rota dá a sensación de dissociarse en dous, segundo o seu eixe vertical, estando os ollos, as orellas e as mans separados polo instrumento, en dous mundos melódicos distintos, estamos entón tentados a pensar no músico bicéfalo do modillón de Cristo de Catalain...

93.- PAGE (Christopher). *ibid.* p.217.

94.- BEC (Pierre). *ibid.* p.121.

95.- STEGER (H.). *David Rex et propheta*, Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 6, Nürnberg, 1961, p.130.

96.- Este disco de Begoña Olavide: “Salterio” foi gravado en marzo de 1994 no mosteiro da Santa Espina (Valladolid, España). Producido por M.A. recordings coa referencia MO25A.

ENSAIO SOBRE UN INSTRUMENTO DE MÚSICA MEDIEVAL DESAPARECIDO

Christian Rault



Conclusion

Avant de mettre en route cette étude nous avions déjà la certitude qu'elle allait s'avérer difficile et délicate. Mais nous voulions tenter, pour le moins, de dissiper le brouillard créé par l'aspect mythique obscurcissant la perception de la réalité structurelle étonnante de cet instrument à l'usage pourtant abondamment attesté.

Nous savons désormais qu'il était incontestablement muni de cordes des deux côtés de sa caisse creuse triangulaire et que celles-ci étaient faites avec des intestins de mouton. Son ambitus ne dépassait guère une octave et demie. Un nombre non négligeable de témoignages prouvent que la rote était souvent montée de chœurs doubles (voire triples) sollicités, soit avec un plectre de bois ou de plume, soit directement avec les doigts.

La fonction musicale comme les matériaux qui composent ce cordophone, la forme de son résonateur, le nombre de ses cordes comme la logique de leur distribution ont contribué très tôt à interpréter cet instrument comme l'image de l'homme louant Dieu. De même que l'harmonie règne entre les cordes, de même les membres du corps humain sont bien accordés⁽⁹⁷⁾ ainsi, l'homme en accord avec lui-même peut entrer en harmonie avec Dieu. Cette vision, directement inspirée de la fameuse "Harmonie des Sphères" chère à Platon, envisage l'homme comme un instrument de musique vivant dans l'harmonie, en lui et hors de lui. Cette symbolique, préalablement signifiée par l'instrument plus petit, muni de cordes sur une seule de ses faces, s'est déplacée sur la rote si fréquemment assimilée au psaltérion dans les textes.

Enfin, la coïncidence chronologique entre l'apparition, à la fin du XIe.s. comme la disparition au XIIIe.s. de la "rote-psaltérion", de la "vièle en huit" et de l'**organistrum** nous invite à considérer ces trois instruments sous un angle commun et particulier.

Lorsque la structure d'un instrument de musique permet la production de sons nécessaires à un besoin musical dont l'esthétique est clairement définie, l'ins-

97.- GEROLD. (T.). Les Pères de l'Église et la musique, Paris: Etudes d'histoire et de philosophie religieuse XXV, 1931, p. 125.

Conclusión

Antes de poner en marcha este estudio ya teníamos la certeza de que iba a revelarse difícil y delicado. Pero queríamos, al menos, intentar disipar la confusión creada por el aspecto mítico que ensombrece la percepción de la sorprendente realidad estructural de este instrumento de uso, sin embargo, abundantemente documentado.

Ahora ya sabemos que estaba realmente provisto de cuerdas a ambos lados de su caja hueca triangular y que estas estaban hechas con intestinos de carnero. Su ambitus apenas sobrepasaba una octava y media. Un número nada despreciable de testimonios prueban que la rota tenía a menudo órdenes dobles (incluso triples) pulsados o con un plectro de madera o de pluma, o directamente con los dedos.

Tanto la función musical como los materiales que componen este cordófono, la forma de su resonador y el número de cuerdas, así como la lógica de su distribución contribuyeron desde muy pronto a interpretar este instrumento como la imagen del hombre alabando a Dios. Del mismo modo que la armonía reina entre las cuerdas, así los miembros del cuerpo humano están bien concertados⁽⁹⁷⁾, el hombre en acuerdo consigo mismo puede entrar en armonía con Dios. Esta visión, directamente inspirada en la famosa "Armonía de las Esferas" apreciada por Platón, concibe al hombre como un instrumento de música viviendo en la armonía, dentro y fuera de él. Este simbolismo, previamente indicado por el instrumento de música más pequeño, provisto de cuerdas en una sola cara pasó a la rota tan frecuentemente asimilada al psalterio en los textos.

En fin, la coincidencia cronológica entre la aparición, a finales del S. XI y la desaparición en el S.XIII de la "rota-psalterio", de la "viola en ocho" y del **organistrum** nos mueve a considerar estos tres instrumentos bajo un ángulo común y particular.

Cuando la estructura de un instrumento de música permite la producción de sonidos imprescindibles para una necesidad musical cuya estética está claramente definida, el instrumento tiene la longevidad de la

97.- GEROLD. (T.). Les Pères de l'Église et la musique, Paris: Études d'histoire et de philosophie religieuse XXV, 1931, p.125.



Conclusión

Antes de poñer en marcha este estudio xa tiñámo-la certeza de que ía ser difícil e delicado. Pero queríamos, polo menos, intentar disipa-la confusión creada polo aspecto mítico que ensombrece a percepción da sorprendente realidade estrutural deste instrumento de uso, sen embargo, abundantemente documentado.

Agora xa sabemos que estaba realmente provisto de cordas a ámbolos dous lados da súa caixa oca triangular e que estas estaban feitas con intestinos de carneiro. O seu “ámbitus” a penas supera unha oitava e media. Un número nada depreciabile de testemuños proban que a rota tiña a miúdo ordes dobres (incluso triples) pulsadas ou cun plectro de madeira ou de pluma, ou directamente cos dedos.

Tanto a función musical como os materiais que compoñen este cordófono, a forma do seu resonador e o número de cordas así como a lóxica da súa distribución contribuíron desde moi axiña a interpretar este instrumento como a imaxe do home loando a Deus. De igual xeito que a harmonía reina entre as cordas, así os membros do corpo humano están ben concertados⁽⁹⁷⁾, o home en acordo consigo mesmo pode entrar en harmonía con Deus. Esta visión, directamente inspirada na famosa “Harmonía das Esferas” apreciada por Platón, concibe ó home como un instrumento de música vivindo na harmonía, dentro e fóra del. Este simbolismo, previamente indicado polo instrumento de música máis pequeno, provisto de cordas nunha soa cara pasou á rota tan frecuentemente asimilada ó psalterio nos textos.

En fin, a coincidencia cronolóxica entre a aparición, a finais do s. XI e a desaparición no s. XIII da “rotapsalterio”, da “viola en oito” e do *organistrum* móvenos a considerar estes tres instrumentos baixo un ángulo común e particular.

Cando a estrutura dun instrumento de música permite a produción de sons imprescindibles para unha necesidade musical que ten unha estética que

Bibliografía Bibliographie

- BACHMANN (Werner). The origins of bowing. Londres: Oxford University Press, 1969.
- BEC (Pierre). Vièles ou violes, Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Age. Paris: Klincksiek, 1992.
- BILHEUST (Henri). Les Tracés du Maître de l'Oeuvre.in: Les cahiers de Boscodon. Crots: Association des amis de Boscodon, Livret n° 4, 1994.
- CHAILLEY (Jacques). La danse religieuse ar Moyen Age, actes du Colloque Arts libéraux et philosophie au Moyen Age, Montréal 1967, ed. Montréal-Paris (Vrin) 1969.
- CHAILLEY (Jacques). La musique grecque antique. Paris: Belles lettres. 1979.
- CHAILLEY (Jacques). Le David de Tavant et l'utrusque Musica. Bulletin de la Société Archéologique de Touraine. Tome XXXIX, année 1981.
- DEBIDOUR (V.H.). Le bestiaire sculpté en France, Paris: Arthaud, 1961.
- DELLA PORTA (Pier Maurizio) et GENOVESI (Ezio). Iconografia musicale in Umbria tra XII e XIII secolo, Assisi: Laboratorio Medievale, 1984.
- ERLANGER (Baron Rodolphe d'). La Musique Arabe, Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1930. tome I à IV.
- FARMER (H.G.). Studies in oriental music. tome II, London: H. Reeves, 1931.
- GARNIER (François). Le langage de l'image au Moyen Age, Paris: Le léopard d'or, 1982.
- GEROLD (T.). Les Pères de l'Eglise et la musique. Paris: Etudes d'histoire et de philosophie religieuse. XXV, 1931.
- HARDY (T.D.) et MARTIN (C.T.). Lestorie des Engleis. London: Rolls Series, 1888-9.
- HOMO (Catherine). Etude sur l' iconographie musicale du Psautier de Stuttgart (IXè.s.) Maîtrise (dactylographiée) d'Histoire de l'Art. Paris I. 1981.
- HOMO (Catherine). Iconographie musicale des Vieillards de l'Apocalypse en Occident (VIII-XIIIè. siècle). Mémoire de l'Ecole du Louvre (dactylographié) dirigé par J.R. Gaborit, Paris, juin 1984.
- HOMO-LECHNER (Catherine). Les cordophones dans l'occident médiéval du VIe au XIIe siècle, essai de Paléo-organologie, Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art, Université Paris/Sorbonne (dactylographiée), 1991.
- HOMO-LECHNER (Catherine). Suns et instruments de musique au Moyen Age. Archéologie musicale dans l'Europa du VIIe au XVI siècles. Paris: ed. Errance, 1996.
- JULLIAN (Martine). La représentation de la musique dans la sculpture romane en France. Problèmes de lecture. Actes du colloque: “Confluences des cultures musicales dans la Péninsule Ibérique du VIIIè. au XIIIè. siècle.” Madrid, mars 1983.
- KELLER (G) et STRAUB (A). Hortus Deliciarum, édition facsimilée de 1901.
- LACROIX. (P). (ed.). Jean de Brie: Le Bon Berger, Paris, 1879.
- LOPEZ-CALO (Jose), coordonnateur. Los instrumentos del Portico de la Gloria. La Coruña: Fundacion Pedro Barrie de la Maza, 2 tomes, 1993.

97.- GEROLD (T.). Les Pères de l'Église et la musique, Paris: Études d'histoire et de philosophie religieuse XXV, 1931, p.125.

trument a la longévité de la musique qu'il sert. Parfois sa conception est même si ingénieuse, son potentiel si grand qu'il perdure aux genres musicaux successifs... C'est le cas notamment de la vièle ovale ou de la harpe qui seront toujours en vogue à l'aube de l'époque baroque.

Par contre si la rote, l'**organistrum** et la "vièle en huit" (jouée "da gamba") sont déjà devenus désuets à la fin du XIIIe.s., c'est qu'ils étaient structurellement incapables de satisfaire les nouvelles exigences musicales créées par les développements récents de la polyphonie⁽⁹⁸⁾.

Ces trois instruments ont en commun une conception architecturale que nous percevons comme antique, la structure de l'instrument n'étant qu'une réponse primaire aux contraintes élémentaires, les compressions seules étant prises en compte. La logique de l'édifice est alors identique à celle du dolmen ou du temple romain: des colonnes ou des éclisses pour soutenir le poids du toit, du linteau ou de la membrane vibrante (table d'harmonie).

Nul usage de la voute pour mieux supporter ou mieux répartir les forces, ni des nervures pour y concentrer les tensions et équilibrer la dynamique, nul souci apparent d'alléger la structure. La préoccupation pour ces principes fondamentaux du gothique, que l'on peut déceler à la même époque sur d'autres cordophones comme la harpe, la vièle ovale puis la citole semble absente de la conception de la rote, de la "vièle en huit" comme de l'**organistrum**⁽⁹⁹⁾. Cette série de remarques nous invite à les différencier des autres instruments de musique médiévaux à cordes en leur attribuant le qualificatif d'instruments de musique romans. Cette séparation au sein du corpus organologique médiéval, qui se justifie par l'observation de caractéristiques communes, chronologiques et structurelles, laisse également supposer l'existence de particularismes quant à leur fonction musicale, leur potentiel et leur esthétique sonore.

98.- Nous avons déjà longuement analysé ce phénomène pour l' **organistrum** dont l'évolution reflète la lente mise au point technologique, dans la deuxième moitié du XIIe.s. Après quelques décennies d'hégémonie, il sera supplanté, dans sa fonction, par l'orgue dont la construction complexe est enfin maîtrisée. Ne pouvant rivaliser avec l'incomparable potentiel musical du dernier venu, l'**organistrum** disparaîtra en tant que tel mais son principe de fonctionnement perdurera à travers la vielle à roue plus petite jouée par un seul musicien. Voir: RAULT. (C.). **L'organistrum**. Les origines de la vielle à roue, Paris: Aux Amateurs de Livres Internationnal, 1985.

99.- Cette liste n'est pas nécessairement exhaustive. Une étude poussée sur les cordophones à archet permettrait peut-être d'y inclure certains instruments piriformes.

música a la que sirve. En ocasiones, su concepción es incluso tan ingeniosa, su potencial tan grande que sobrevive a los sucesivos géneros musicales... Es principalmente el caso de la viola ovalada o del arpa que estarán todavía en boga al inicio de la época barroca.

Por el contrario, si la rota, el **organistrum** y la "viola en ocho" (tocada "da gamba") ya habían caído en desuso al final del S. XIII es porque eran estructuralmente incapaces de satisfacer las nuevas exigencias musicales creadas por las recientes desarrollos de la polifonía⁽⁹⁸⁾.

Estos tres instrumentos tienen en común una concepción arquitectural que nosotros percibimos como antigua; al no ser la estructura del instrumento mas que una respuesta primaria a las exigencias elementales, sólo se tienen en cuenta las compresiones. La lógica del edificio es entonces idéntica a la del dolmen o del templo romano: columnas o sujeciones para sostener el peso del techo, del dintel o de la membrana vibrante (caja sonora).

No se hace uso de la bóveda para soportar o repartir mejor las fuerzas, ni de las nervaturas para concentrar en ellas las tensiones y equilibrar la dinámica, no hay ninguna preocupación aparente por aligerar la estructura. La preocupación por estos principios fundamentales del gótico, que podemos descubrir, en la misma época, en otros cordófonos como el arpa, la viola ovalada luego la citola parece ausente de la concepción de la rota, de la "viola en ocho" y del **organistrum**⁽⁹⁹⁾. Esta serie de detalles nos invita a diferenciarlos de los otros instrumentos de cuerda medievales atribuyéndoles el calificativo de instrumentos de música románicos. Esta separación en el seno del corpus instrumental medieval, que se justifica por la observación de características comunes, cronológicas y estructurales, permite asimismo suponer la existencia de particularismos en cuanto a su función musical, su potencial y su estética sonora.

98.- Ya hemos analizado ampliamente este fenómeno en el **organistrum** cuya evolución refleja la lenta puesta a punto tecnológica en la segunda mitad del S. XII. Después de algunos decenios de hegemonía, será suplantado, en su función, por el órgano cuya compleja construcción está al fin dominada. No pudiendo competir con el incomparable potencial musical del recién llegado, el **organistrum** desaparecerá como tal pero el principio de su funcionamiento perdurará a través de la zanfona , más pequeña e interpretada por un solo músico. Ver: RAULT. (C.). **L'organistrum**. Les origines de la vielle à roue, Paris: Aux Amateurs de Livres Internationnal, 1985.

99.- Esta lista no es necesariamente exhaustiva. Un estudio más profundo sobre los cordófonos con arco permitiría quizás incluir ciertos instrumentos piriformes.



está claramente definida, o instrumento ten a lonxevidade da música á que serve. En ocasións, a súa concepción é incluso tan enxeñosa, o seu potencial tan grande que sobrevive ós sucesivos xéneros musicais... É principalmente o caso da viola ovalada ou da arpa que estarán aínda de moda ó inicio da época barroca.

Polo contrario, se a rota, o **organistrum** e a “viola en oito” (tocada “da gamba”) xa caeran en desuso ó final do s. XIII é porque eran estruturalmente incapaces de satisfacer as novas esixencias musicais creadas polos recentes desenvolvementos da polifonía⁽⁹⁸⁾.

Estes tres instrumentos teñen en común unha concepción arquitectural que nós percibimos como antiga, ó non se-la estrutura do instrumento unha resposta primaria ás esixencias elementais, só se teñen en conta as comprensións. A lóxica do edificio é entón idéntica á do dolmen ou do templo romano: columnas ou suxeicións para soste-lo peso do teito, do lintel ou da membrana vibrante (caixa sonora).

Non se fai uso da bóveda para soportar ou repartir mellor as forzas, nin das nervaduras para concentrar nelas as tensións e equilibra-la dinámica, non hai ningunha preocupación aparente para alixeira-la estrutura. A preocupación por estes principios fundamentais do gótico, que podemos descubrir, na mesma época, noutros cordófonos como a arpa, a viola ovalada logo a cítola parece inexistente da concepción da rota, da “viola en oito” e do **organistrum**⁽⁹⁹⁾. Esta serie de detalles invítanos a diferencialos dos outros instrumentos de corda medievais atribuíndolle-lo cualificativo de instrumentos de música románicos. Esta separación no seo do corpus instrumental medieval, que se xustifica pola observación de características comúns, cronolóxicas e estruturais permite así mesmo supoñer a existencia de particularismos en canto á súa función musical, o seu potencial e a súa estética sonora.

98.- Xa analizamos amplamente este fenómeno no **organistrum** cunha evolución que reflecte a lenta posta a punto tecnolóxica na segunda metade do S. XII. Despois de algúns decenios de hexemonía, será suplantado, na súa unción, polo órgano cunha complexa construción que está á fin dominada. Non podendo competir co incomparable potencial musical do recién chegado, o **organistrum** desaparecerá como tal pero o principio do seu funcionamento perdurará a través da viella con manubrio, máis pequena e interpretada por un só músico. Ver: RAULT (C.). **L'organistrum**. Les origines de la vielle à roue, Paris: Aux Amateurs de Livres International, 1985.

99.- Esta lista non é necesariamente exhaustiva. Un estudio máis profundo sobre os cordófonos de arco permitiría quizais incluír certos instrumentos piniformes.

Hans MAEMLING. Catalogue de l'exposition: Hans Maemling, five centuries of fact and fiction, Bruges: Ludion, 1994.

MALE (Emile). L'art religieux du XIII^es en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration. Paris: Armand Colin, 1948.

MARTIN MORENO (Antonio). Historia de la musica andaluza, Sevilla: Biblioteca de la cultura andaluza, 1985.

MASSIP (Catherine). L'aventure de la musique. Paris: Hervas, 1991.

MITFORD. (Myrtle-Bruce). Article “Rotte” in: The New Grove Dictionary of Musial Instruments, Londres/New York: Stanley Sadie, 1984.

O Portico da Gloria e o seu tempo, Catalogue de l'exposition commémorative du VIII^eme. centenaire du Porche, Santiago Compostela: Xunta de Galicia, do 16 setembro ó 17 novembro 1988.

PANUM (Hortense). Stringed Instruments of the Middle Ages. Londres: W. Reeves, 1971.

PAGE (Christopher). Instruments of the middle ages, instrumental practice and songs in France 1100-1300, London: Dent and sons, 1987.

PAGE (Christopher). Le troisième accord pour vièle de Jérôme de Moravie. in: Jérôme de Moravie, un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII^e siècle. Actes du colloque de Royaumont, 1989, Paris: Creaphis, 1992.

PANUM (Hortense). The stringed Instruments of the Middle Ages, London: William Reeves, 1971.

PIROT (F). “Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles”, in: Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, nº XIV, 1972.

RAULT (Christian). L'organistrum. Les origines de la vielle à roue, Paris: Klincksieck, 1985.

RAULT (Christian). Les modifications structurelles radicales des instruments à cordes au XVI^e siècle, in: la revue “Pastel” nº 21, sept 1994.

RAULT (Christian). Iconographie et reconstitution. Quelques expériences récentes et une illustration: la vièle ovale. in: Les Cahiers de Musique Médiévale, nº II, Paris, (à paraître en 1996).

REY (Juan-Pepe). Cítola, guitarra, banduria et vihuela de penola en espagne au Moyen Age. in: Actes du colloque: L'instrumentarium médiéval à cordes. Royaumont, juillet 1994. (A paraître en 1996).

RIOT (Claude). Chants et instruments, trouveurs et jongleurs au Moyen Age, Paris: Rempart, 1995.

RUINI (C.). ed. Ameri practica Artis Musice, CSM 25 (AIM) 1977.

SERK-DEWAIDE (Myriam). La finition des instruments de musique au XII^eme siècle et les instruments du Portail de la Glorie de Santiago. in: Los instrumentos del Portico de la Gloria. idem, pp. 535-549.

STEGER (H). David Rex et propheta, Erlanger Beiträge zur Sprach-und Kunstwissenschaft 6, Nürnberg, 1961.

STEGER. (H). Philologia Musica. Sprachzeichen, Bild und Sache am literarischmusikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rotte und Fi. del. Munchen, 1971.

SUDHOFF (K). Beiträge zur Geschichte der Chirurgie im Mittelalter. Leipzig, 1918.

WRIGHT (Laurence). The médiéval Gittem and Citole: A case of mistakem identity. in: Galpin Society Journal nº 30. 1977.



DEPUTACIÓN
PROVINCIAL
DE LUGO



INLUDES
INSTITUTO LUGUESE DE DESARROLLO ECONÓMICO Y SOCIAL



centroAD
Centro de Artesanía e Desenho