

## REPRESENTACIONES MUSICALES EN LA ARQUITECTURA VALENCIANA MEDIEVAL Y EN LA RENACENTISTA

Cuando se habla de Arte y se mencionan sus diferentes especies, la Música parece quedar siempre un poco apartada. No es ello sin motivo; durante siglos fue considerada como teoría matemática y sólo había en su comprensión dos extremos: o tenerla por una rama de la aritmética o relegarla a la humilde sindéresis de las gentes populares: canciones de jolgorio, de bailes campesinos, de soldados...

Y surge la pregunta: ¿Porqué la música parece estar tan alejada de sus compañeras? Ya hemos dicho que el prejuicio viene de antiguo. El dibujo, la pintura, la escultura, el grabado, fueron tenidas en concepto de artes liberales, no sujetas a tasa ni tributo, o estándolo, cuando más, a la tasa gremial. Pero también es bien sabido cómo los artistas emancipábanse de pagar tributos, y conocidos son los pleitos de el Greco en lo que se refiere al pago y tasación de obras.

Con la Música sucedió de distinto modo. En su aspecto teórico fue antaño tenida por cosa de alta especulación; merced a lo cual incluía su estudio entre las ciencias y aún entre la astronomía. Querían los graves autores de libros musicales que fuese ciencia su sabiduría, pues con ello adquirirían la consideración, la "situación" social de un Licenciado o de un Doctor. Ya se comprende el alcance de semejante concepto respecto de la Música; el ejecutante práctico, el cantor, el tañedor de instrumentos, en una palabra, el verdadero artista músico era tenido en un concepto social peyorativo; todavía era un descendiente del antiguo juglar, aún era el asalariado que acompañaba juegos de escarnio por plazas públicas o animaba cabalgatas y cortejos, fiestas y bailes, mediante innoble remuneración. Sabido es también que los músicos acompañaban a los trovadores o andaban por ferias y romerías vagabundos, con vida incierta, recibiendo espléndidos presentes o palizas a placer, pues ya el señor feudal los acogía y regalaba dándoles, al despedirlos, vestidos nuevos o cabalgaduras, ya el pobre músico veíase acuciado por los perros de caza o arrojado al río con su viola para solaz de brutales espectadores.

Así, pues, ¿cómo era posible que se quisiera comparar con semejantes míseros tañedores de laúd o de arpa un sabihondo aderezador de polifonías, combinador de fórmulas y pergeñador de astrolabios musicales? Apenas si los organistas, por su menester de la Casa de Dios y por la sacra música que ejecutaban,



salvábanse del general menosprecio. Resultado de todo ello: el maestro compositor no quería ser tomado por un juglar y escribía sus obras dándoles aspecto algebraico, en cifras. Tanto es así que el siguiente detalle comprueba muy bien cuanto decimos: las obras del insigne clavicembalista y organista español Antonio Cabezón, quien estuvo al servicio de los soberanos Carlos V y Felipe II (y sea dicho de paso, es autor de las variaciones más antiguas que impresas se conocen, muy anteriores a las del inglés Byrd, a quien se atribuye infundada prioridad), pues decimos que las aludidas variaciones de Cabezón permanecieron mucho tiempo ignoradas, hasta que por los años de 1910, el ilustre maestro Pedrell (1) pudo rescatarlas en la Biblioteca donde habían sido catalogadas y puestas entre los libros de Matemáticas, cosa que se explica porque el Tratado en cuestión presenta los ejemplos musicales en cifra, y de ahí (y de la poca diligencia en su examen) vino la confusión.

Pero hay más; los famosos tratados de teoría musical en los siglos xv y xvi propenden mucho a dar ese aspecto matemático a la Música. Séanos permitido hablar de ello un poco: es un aspecto pintoresco de la Historia musical muy curioso, pues nos enseña cómo se diferenciaban los músicos teóricos de los prácticos, y nos dice también la distinta consideración en que fueron tenidos escritores o pintores, de una parte, y músicos de la otra. Demostración de lo que decimos son las extrañas y a veces divertidas (cuando no más pesadas que el plomo) elucubraciones de los Tratados de Teoría Musical, entre los que descuella, ingente, "El Melopeo", tratado de gran celebridad en su tiempo, cuyo autor, el capellán italiano Pedro Cerone, cantor de la Real Capilla española en tiempos de Felipe II y de Felipe III, lo hizo imprimir en las imprentas de Nápoles el año 1513. Está escrito en una extraña jerga lombardo-castellana, a la que se deben agregar las erratas de impresión. Libro exhaustivo en donde figuran cosas tan peregrinas como las proporciones musicales en la generación humana, las distancias de tonos y semitonos entre los planetas (de la Tierra a la Luna, Re-Mi; de la Luna a Mercurio, Mi-Fa), cánones en forma de Cruz, o de elefante... Pues bien, Cerone aboga por la música científica, la cual puede saberse sin cantar ni tañer instrumento alguno. Ideas que coinciden con las del español Bermudo, quien dice en su tratado "Declaración de instrumentos..." (citamos por la edición hecha en Osuna el año 1555) explica muy sutilmente en el capítulo II: "El que depriende a tañer ó a cantar sin arte, no puede ser dicho músico, pues no tiene la sciencia musical: la qual no está en la facilidad de los dedos, ni en la voz entonada: sino en el ánima..." "Sin saber uno cantar, ni mover los dedos en los instrumentos, puede ser músico. Assi [es] que el músico speculativo o theórico es antepuesto al práctico."

¿Imagínase cómo se pueda ser pintor sin saber dibujar ni practicar el manejo de los pinceles? Había donosas ocurrencias en aquel prurito pseudo científico; y así, en evitación de que las composiciones fuesen copiadas y difundidas

(1) "Intimitats sobre el descobriment i publicació de les obres de Cabezón". Revista Musical Catalana, año VII, núm. 75, marzo 1910.



sin licencia del autor, empleábanse escrituras enigmáticas, por ejemplo: en un papel de voces o de instrumentos aparecía la indicación misteriosa que rezaba “nigra sum sed formosa”; no estado los ejecutantes advertidos, la música sonaba endiabladamente; y era que los intérpretes del papel en cuestión debían dar a las notas negras el valor de blancas (que eso quería significar el mote “soy negra pero hermosa”), en cuyo caso todo sonaba perfectamente. Otras veces el geroglífico era la palabra “cancrissat”, es decir, “cangrejea” o “hace como el cangrejo”, lo cual quería indicar que el papel así señalado debía cantarse a la inversa de su escritura, leyéndolo a empezar por la última nota hasta terminar en la primera, en suma, leyéndolo “hacia atrás”, como dice el vulgo que caminan los cangrejos, sin lo cual resultaba la interpretación un puro galimatías. Análogos resultados se obtenían con los estrafalarios lemas “nocte in dia vertere” (convertir la noche en día) o sea dar a las notas negras la duración de las blancas; “clama, non cesses” era invitación a omitir los silencios que tuviere el papel. Con los citados ejemplos se puede comprender el prurito de los músicos de no parecerse a ministriles, juglares, ni demás gentecilla baja.

• • •

Volviendo a nuestro punto de vista de representaciones decorativas del arte musical, dos ejemplos españoles salen al paso, tan importantes que no es posible dejarlos sin mención. Pictórico es el uno; escultórico el otro.

El primero es el libro de “Cantigas a la Virgen María”, reunidas (y escritas bastantes de ellas) por el rey-poeta Alfonso X de Castilla, libro del que se conservan dos códices de inestimable valer: el de la Biblioteca de El Escorial y el de la Nacional. Ambos contienen verdaderas maravillas gráficas, en donde aparece la circunstancia inapreciable de presentar escrita la música de las diferentes melodías (con lo que podemos saber cómo era el canto español en el siglo XIII); en estas miniaturas aparecen magníficamente representados músicos que tañen los más variados instrumentos de la época, diseñados con gran precisión en sus detalles, amén de la manera de hacerlos sonar y hasta la condición de las gentes que los usaren, ya fuesen damas, esclavas, caballeros, bufones, juglares, moros, judíos..., entre las miniaturas acaso puede recordarse alguna edificación con juego de campanas.

Cuanto al otro ejemplo, no menos importante y que entra plenamente en el área de nuestro estudio, es el maravilloso Pórtico de la Gloria, de la Catedral compostelana. En él se ven los instrumentos músicos que suenan en honor del Todopoderoso finamente esculpidos y detallados.

• • •

Pero tratemos ya del arte músico en la arquitectura de nuestras tierras valencianas. Aquí tuvo el arte de los sonidos práctica honrosa y celebrada; sin que podamos olvidar que el glorioso fundador del reino, el rey D. Jaime I fué amador de la poesía y de la música, como lo fueron sus sucesores Alfonso V, por ejemplo, que en su conquista de Nápoles llevaba al campamento su capilla



de cantores y sus ministriles, y cuya entrada triunfal en la ciudad del Vesubio está admirablemente representada en relieve sobre la puerta del Castillo donde estableció su corte... Ni dejemos en olvido que valenciano fue el caballero Luis Milán, quien aposentado en la corte portuguesa hizo imprimir en Valencia su famoso libro de vihuela titulado "El Maestro", impresión terminada en 4 de diciembre de 1536.

## II

En los templos de Valencia es donde se presentan las más antiguas manifestaciones de escultura musical. ¿Sucede así por mero capricho de aquellos humildes maestros picapedreros (que tan modestamente se nombraba a los artífices que levantaron las prodigiosas catedrales)? No. Bien sabido es como las santas Escrituras contienen muchas menciones de instrumentos músicos, los cuales tienen formas que se prestan a emplearlos como elemento decorativo, dadas sus líneas elegantes y ornamentales. De aquellas tubas, de aquellos címbalos, salterios, trompetas, arpas y demás instrumentos "bene sonantes" con que son exaltados los cánticos al Señor tomarán pie los maestros de obra y los decoradores para adornar las portadas de los templos. Así, tímpanos y arcadas de tantas catedrales nos muestran la gloria de Cristo o de la Virgen, poblada de ángeles y serafines que tañen instrumentos o cantan celestes saluciones.

\* \* \*

Empezaremos por notar el ejemplo más antiguo. Lo hallamos en nuestro templo mayor y está en la puerta románica llamada de la Almoina o también del Palau, tan elegante y de tan fina traza. Pues en ella, en el friso que establece la separación entre los capiteles de las bellas columnitas y el arranque de los arcos, entre el enredado ramaje que contiene ciervos y gentes que están como de caza, a la parte derecha, en el trozo que corresponde a la primera columnita y mira al exterior, aparece un personaje embocando un instrumento de gran tamaño, sin duda un "calamus" o chirimia, o mejor una bocina, un cuerno de caza, tan a propósito para ser sonado al aire libre. No hemos visto allí otros signos musicales; pero ya es bastante que la vetusta obra, la portada de mayor antigüedad que tiene nuestra catedral nos haga ver que el hechizo de la música no está ausente de la más suave puerta del sacro edificio.

Pero donde aparecen del todo evidentes y en esbelto grupo tales ejemplos se en la puerta gótica de la misma catedral, puerta llamada "de los apóstoles". Aquí el imaginero, con esa minuciosidad característica de los escultores medievales traza graciosamente la escena. En el centro del tímpano se ve a la Virgen María (la titular del templo, según quiso el rey conquistador de Valencia Don Jaime I) llevando al divino Infante en los brazos y rodeada de ocho ángeles músicos. Trátase de un verdadero concierto sacro. A la altura de Nuestra Señora están seis de aquellos en pie, tres a cada lado de ella. Sobre la infante





FIG. 1.—Catedral de Valencia. Puerta del Palau. Friso superior de la columnata de la derecha.

cabeza de la celeste reina surgen otros dos ángeles en actitud de hacer música mientras vuelan. Los que están en pie, considerados de izquierda a derecha



FIG. 2.—Catedral de Valencia. Puerta de los Apóstoles. Virgen con el Niño y Ángeles músicos.



del que mira, hacen lo siguiente: el primero suena una "fístula" o flauta recta, de las llamadas "de pico" y que tan dulce sonido tienen; era instrumento muy usado en la Edad Media y perduró hasta el siglo XVIII; hoy no existe sino como juguete para muchachos. El segundo ángel músico, más deteriorado por el tiempo (o por la humana incuria) está en actitud de cantar; sus desaparecidas manos acaso hubieron de sostener el papel de música. El tercer ángel toca ingenuamente un infantil tamborcillo tallado primorosamente en la piedra (como lo están todos estos instrumentos) en el que se aprecian muy bien las cuerdas y correíllas con que se aumenta la tensión de los parches. Al otro lado de la Virgen el primer ángel tañe una vihuela de mano, antecesora de la actual guitarra. El ángel siguiente toca un órgano "de brazo"; con la mano izquierda mueve el pequeño fuelle, y con la derecha pulsa el corto teclado. El último ángel hace sonar unos minúsculos platillos. Cuanto a los ángeles que figuran estar volando, el de la izquierda tañe una elegante viola de arco, antecesora del actual violín, y el de la derecha un instrumento extraño: una viola "de mano", una vihuela, pero de mango cortísimo y tan ancho como el cuerpo de la caja sonora, mango en el que hay un agujero para introducir el dedo pulgar y sujetar mejor el instrumento. Este detalle ornamental denota la supervivencia de elementos del siglo XIII en la decoración de la puerta, esculpida por Nicolás de Autona (recordémoslo: su contrato con el Obispo y el Cabildo data de diciembre de 1303). Efectivamente, el instrumento de referencia es una de aquellas "violas de mano" (llamadas así para diferenciarlas de las "violas de pierna", semejantes a los actuales violonchelos) muy usuales en aquella época.

Notemos, de paso, que cuando los artífices medievales representaban a la Virgen gloriosa lo hacen rodeándola de ángeles y serafines que dan un concierto a la excelsa Madre. La música es, para ellos, lo más digno de mover la divina sensibilidad de la celeste Reina.

Buena prueba de lo que decimos la ofrecen las esculturas famosas del trascoro catedralicio, hoy dispuestas a los lados del altar en la capilla del Santo Cáliz. Son recuadros de mármol esculpidos en el siglo XV que representan escenas de las Sagradas Escrituras. Dos de ellos tienen interés para nuestro tema: el primero aparece en el ala izquierda, según miramos, y es asimismo el primero de la fila inferior. Representa la bajada de Jesucristo al seno de Abraham, y sus figuras resultan de una exquisita limpieza en los detalles; en la parte alta de la escena se ve un diablillo que toca una gran bocina o cuerno adornado con elegantes espirales, y parece llamar a los suyos en señal de alarma porque ve las almas bienaventuradas del limbo que van a subir al cielo.

Pero donde hay verdadero derroche de elementos musicales es en el bellísimo recuadro que representa la Coronación de la Virgen en la Gloria: el tercero de la fila superior, a nuestra derecha. La sacra escena se manifiesta jubilante con el musical concierto de los ángeles, esta vez en cantidad suficiente para producir una hermosa plenitud de efecto decorativo. Mirando el recuadro vemos que en la parte izquierda del observador aparece una fila vertical de ángeles músicos; el de más abajo pulsa un laúd; síguele otro que bien puede ser un





FIG. 3.—Coronación de la Virgen, entre Ángeles con instrumentos. Retablo del Santo Cáliz, antes cierre del coro

cantor y parece contemplar admirado el sublime momento; sobre él tañe un tercer ángel su viola de arco, y al lado suyo puntea otro un laúd; asomando sobre estos dos aparece la cabeza de otro ángel pue puede ser un cantor o un tañedor de fístula cuyo instrumento se hubiese roto o desaparecido. En la parte derecha del mismo recuadro y formando columna simétrica con la anterior contemplamos: abajo un ángel que tañe un regal u órgano de mano; síguele encima un tañedor de "calamus" o chirimía; junto a él toca otro una doble flauta y sobre ambos aparece un tercero, al parecer cantor. El fondo de este recuadro muestra una capilla con tres ventanales, por los que aparecen sendos ángeles, también músicos: el primero de la izquierda toca una viola de mano y los dos restantes sendas chirimías o "cálamus". Así, pues, una vez más vemos que la música acudió a la decoración arquitectónica y, por cierto, en forma de suma belleza.



Cambiando ahora de ambiente vamos a ver un ejemplo de muy distinta arquitectura también decorada con asuntos musicales. Nos la proporciona un portentoso edificio valenciano, esta vez un edificio civil, lo que influye no poco en la apariencia de los elementos musicales puestos en su decoración. Ya no se trata de coros angélicos ni de asuntos celestiales, sino de escenas humanas, realistas aún dentro de su fantasía, y con un aspecto de franco humorismo muy desbordado a veces. Me refiero al prodigio pétreo de nuestra Lonja de Mercaderes. Permítaseme recordar que su construcción duró desde el 5 de febrero de 1483 al 19 de marzo de 1498. Naturalmente, los datos musicales que nos ofrece son bien de su tiempo.

Muy practicada fue la música en aquellas épocas por próceres, por artesanos, o por gentes labradoras. El arte decorativo se apoderó de tal ambiente y lo reflejó en sus creaciones: la Lonja nos lo prueba de modo palmario. Si contemplamos la magnífica puerta que da al jardinillo, tan ricamente ornamentada, situándonos en el interior del edificio, o sea en el magnífico salón columnario, notaremos cómo el ancho arco que tan abundosa decoración ostenta, nos muestra en la parte de nuestra derecha mano y en el punto de arranque, un monstruo grotesco, una especie de centauro, el cual en vez de armas guerreras (nótese aquí el punto de humor propio de estas caricaturas en piedra) maneja un burgués trombón, el instrumento de gran uso medieval-renacentista, y que ya lo encontramos aquí perfecto con su tija de unión entre los tubos y con el cónico ensanche de la boca, todo ello perfectamente representado. En el extremo opuesto del mismo arco aparece otro monstruo análogo, que empuña una trompeta no menos bien diseñada que el trombón aludido.

Veamos ahora los arcos decorativos que limitan en la pared interior (la del salón de columnas) la traza general de esta portada. El primero termina en ménsulas decoradas, asimismo con musicales asuntos; la de la izquierda presenta otro monstruo grotesco con garras de león y cuerpo humano, el cual toca con brío dos timbales que lleva colgados del cuello, siendo de notar que están bien trazados, y no muestran los tornillos que ponen tensa la piel, porque ésta aparece claramente atada a la caja sonora. En la ménsula frontera surge una figura que toca un calamus o chirimía de forma elegante y ejecutada con todo detalle.

Asimismo en la jamba izquierda más exterior de la portada notamos un angelito desnudo que toca una gran dulzaina a cuyos sonos danza un oso.

Como se ve, música y decoración arquitectónica se dan la mano, demostrando lo mucho que el arte de los sonidos interesaba a los hombres de aquellos tiempos. Y no puede uno menos de pensar si el escultor de la Lonja que trazó tales figuras sería buen aficionado que, en los ratos de ocio descansare tañendo el laúd, o durante el trabajo se aliviase entonando canciones.

• • •

Todavía encontraremos más muestras de elementos musicales, empleados con amplio sentido decorativo, si contemplamos los históricos edificios valencianos.





FIG. 4.—Techo de la «Sala daurada» de la antigua Casa de la Ciudad, hoy en el salón del Consulado. Monstruos con instrumentos musicales

Queremos citar ahora el maravilloso techo de la antigua Casa de la Ciudad, colocado no ha muchos años como techo del Salón alto del Consulado, junto al edificio de la Lonja. Recordemos que esta admirable techumbre pudo ser salvada del incendio que determinó el derribo de la mencionada Casa del Ayuntamiento, incendio ocurrido el 19 de febrero de 1585, cuando dicho edificio estaba en lo que hoy es jardinillo junto al Palacio de la Generalidad. Nos hallamos aquí ante un espléndido sentido de la decoración en la que no faltan instrumentos músicos, unas veces de carácter... imperial, si vale la palabra, como son clarines y tambores; otras veces de carácter clásico-renacentista, como panderetas, triángulos, arpas y flautas de Pan, que recuerdan los diseños pompeyanos; otros, en fin, presentando escenas de fantasía como cacerías, bailes pastoriles, danzas de juglares, todo bellísimamente trazado y con tan finos



FIG. 5.—Techo de la «Sala daurada» de la antigua Casa de la Ciudad, hoy en el salón del Consulado. Escena con un monstruo tocando los tímpanos





FIG. 6.—Techo de la «Sala daurada» de la antigua Casa de la Ciudad, hoy en el salón del Consulado. Monstruos con instrumentos musicales

detalles, que nos inclinan a creer estaba destinado el techo a salas de no excesiva altura (como las que aún existen en el palacio de la Generalidad), cuyos artesonados pudieran ser vistos en su completo detalle y cómodamente, para poder admirar las maravillas de dibujos dorados que en vigas y plafones ofrece el techo con sus escenas de cacerías, bailes, desfiles militares...



FIG. 7.—Iglesia de Santo Domingo. Ángel músico en el arranque del arco de entrada



FIG. 8.—Iglesia de Santo Domingo. Ángel músico en el arranque del arco de entrada

Y no podemos menos de dejar aquí mención de dos esculturas de ángeles musicales que están a la puerta del atrio actual de la iglesia castrense de Santo Domingo.



¡Cuántos tesoros como los citados podrían existir todavía si no hubieran sufrido las injurias del tiempo y de los hombres! En el momento de su plenitud espiritual confirmaba Valencia el juicio del gran Menéndez y Pelayo cuando venía a expresar que en momentos tales la belleza muéstrase lo mismo en una estatua que en unos versos, en una cerraja o en un aldabón. ¡Quiera Dios que tornando al casticismo, el arte de Valencia recobre su total estirpe!

*Eduardo L. Chavarri*