

**Gerardo Rodríguez
Gisela Coronado Schwindt
Directores**

Paisajes sensoriales Sonidos y silencios de la Edad Media



**Universidad Nacional de Mar del Plata
Grupo de Investigación y Estudios Medievales
2016**

Paisajes sensoriales.

Sonidos y silencios de la Edad

Media

Gerardo Rodríguez
Gisela Coronado Schwindt
(Directores)

Paisajes sensoriales, sonidos y silencios de la Edad Media / Clara Bejarano Pellicer... [et al.] ; compilado por Gerardo Fabián Rodríguez; Gisela Coronado Schwindt ; dirigido por Gerardo Fabián Rodríguez; Gisela Coronado Schwindt. - 1a ed. - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2016.

Libro digital, 390 páginas, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-544-733-2

I. Historia Medieval. I. Bejarano Pellicer, Clara II. Rodríguez, Gerardo Fabián, comp. III. Coronado Schwindt, Gisela, comp. IV. Rodríguez, Gerardo Fabián, dir. V. Coronado Schwindt, Gisela, dir.

CDD 909.07

ISBN 978-987-544-733-2



Este libro fue evaluado por el **Dr. Diego Melo Carrasco** (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile) y el **Dr. Juan Francisco Jiménez Alcázar** (Universidad de Murcia, España)



UNIVERSIDAD NACIONAL
de MAR DEL PLATA
.....

Índice

EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS: OTROS MODOS DE CONOCER EL MUNDO MEDIEVAL Gerardo Rodríguez , Gisela Coronado Schwindt	1
EL PAISAJE SENSORIAL EN EL MUNDO HAGIOGRÁFICO TARDOANTIGUO: POSIBILIDADES Y LIMITACIONES María Luján Díaz Duckwen	8
UNO SGUARDO SULLA GUARIGIONE DEL PARALITICO NELLA GALLIA ALTOMEDIEVALE: MIRACOLI, EMOZIONI E PERCEZIONI SENSORIALI NEL <i>DE VIRTUTIBUS SANCTI MARTINI EPISCOPI</i> DI GREGORIO DI TOURS Emanuele Piazza	26
EL PAISAJE SONORO EN LA VITA SANTI WILFRITHI DE EDDIUS STEPHANUS Alberto Asla	45
ECOS DE VOCES LEJANAS: LAS PALABRAS QUE NOS LLEGAN A TRAVÉS DE FUENTES CAROLINGIAS Gerardo Rodríguez	52
LA DIMENSIÓN SONORA DE LA LITURGIA EUCARÍSTICA BIZANTINA: EL COMENTARIO A LA LITURGIA DE GERMANO DE CONSTANTINOPLA Victoria Casamiquela Gerhold	75
LOS SONIDOS DEL PODER. LAS FIGURAS PÚBLICAS DE LA REBELIÓN DE 1057 EN SU ESPACIO SONORO Laura Carbó	98
LOS SONIDOS EN LA CIUDAD ANDALUSÍ A TRAVÉS DE LOS TRATADOS DE <i>ḤISBA</i> Silvia Nora Arroñada	116

TUBAS Y DESASTRES NATURALES. PAISAJES SONOROS APOCALÍPTICOS EN EL BEATO DEL BURGO DE OSMA Y EL BEATO DE SILOS (SIGLOS XI-XII)

Nadia Mariana **Consiglieri** 138

EL OÍDO EN EL ARTE MEDIEVAL (SIGLOS XI- XIV). UNA APROXIMACIÓN A LA ANTROPOLOGÍA DE LO AUDITIVO

Jorge **Rigueiro García**.....174

LOS RITMOS DEL CONVENTO. EL SILENCIO Y EL SONIDO EN EL ÁMBITO MONACAL FEMENINO MEDIEVAL (CASTILLA. SIGLOS XIII-XV)

María Cecilia **Bahr**209

EL PAISAJE SONORO DE LOS ESPACIOS RELIGIOSOS DE ÁVILA, SEGOVIA Y PLASENCIA A TRAVÉS DE SUS SÍNODOS (SIGLOS XIV-XVI)

Gisela **Coronado Schwindt**..... 224

DE LAS *ALEGRÍAS* MEDIEVALES A LAS *SOLEMNIDADES* BARROCAS: LAS RAÍCES DEL PAISAJE SONORO FESTIVO DE LA ESPAÑA MODERNA EN LA CRÓNICA DEL CONDESTABLE MIGUEL LUCAS DE IRANZO

Clara **Bejarano Pellicer** 242

LA MUSICA EN LA CORTE EN TIEMPOS DE ISABEL LA CATOLICA. UNA PRIMERA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE JUAN DEL ENCINA

Lucía **Beraldi**268

LOS SONIDOS EN EL MERCADO MEDIEVAL, CASTILLA – SIGLO XV

Mariana **Zapatero**277

PAISAJES SONOROS EN TENERIFE A RAÍZ DE LA CONQUISTA. SONIDOS Y SILENCIOS EN LA NUEVA FRONTERA

Roberto J. **González Zalacain**..... 287

POR LAS CALLES DE UNA CIUDAD CASTELLANA: LOS RUIDOS Y SONIDOS DE LA COMUNICACIÓN POLÍTICA EN LA VILLA DE CASTRO URDIALES A FINES DE LA EDAD MEDIA

Silvina Andrea **Mondragón**309

SONIDOS EN LA PINTURA DEL BARROCO ESPAÑOL.....	331
Rebeca Carretero Calvo	331

EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS: OTROS MODOS DE CONOCER EL MUNDO MEDIEVAL

Gerardo **Rodríguez**
(GIEM-UNMdP/CONICET)

Gisela **Coronado Schwindt**
(GIEM-UNMdP/CONICET)

Resumen

Las cuestiones relacionadas con los sentidos, en general, y en particular con el sentido auditivo, se transformaron en un campo fructífero de análisis gracias al trabajo interdisciplinar de las Ciencias Sociales y Humanas, que permitió comprender que los sentidos, además de captar los fenómenos físicos, son vías de transmisión de valores culturales, que establecen entre sí relaciones complejas y variables, denominadas por M. Smith como intersensoriality.

Palabras clave: Historia de los sentidos – Edad Media – Intersensorialidad – Audición
- Paisajes sonoros

Rábano Mauro sostiene, en su *De Universo*, Libro VI “los sentidos del cuerpo son cinco: vista, oído, gusto, olfato y tacto. De los cuales hay dos que se abren y se cierran y otros dos que siempre están patentes. Los sentidos se llaman así porque por medio de ellos el alma con gran sutileza agita a todo el cuerpo con el vigor de sentir de modo que están presentes las cosas que están ante los sentidos, como, por ejemplo, las que están ante los ojos”, cada uno de los cuales “tiene dada su propia naturaleza. Lo que debe verse, es captado por los ojos. Lo que debe oírse, por los oídos. Lo suave y lo duro se estiman con el tacto. El sabor se percibe con el gusto y el olor con la nariz”. Y son cinco porque, en las Sagradas Escrituras, “los cinco sentidos del cuerpo se expresan místicamente con el número cinco, como en la parábola del Salvador donde se narra que un siervo recibió cinco talentos de su Señor (Mat. XXV) y se los devolvió con incremento. Igualmente en otros lugares donde se inserta el número cinco, con significación mística, o los cinco libros de la ley o los cinco sentidos del cuerpo. Hay que notar que los mismos sentidos que se describen en el hombre exterior de la misma manera y en su modo propio se manifiestan en

el hombre interior, porque las cosas espirituales se perciben por los sentidos espirituales”¹.

Interesados por conocer más sobre este esquema medieval de los sentidos, planteamos, en el Grupo de Investigación y Estudios Medievales del Centro de Estudios Históricos de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (República Argentina) dos proyectos de investigación, “Paisajes sensoriales, sonidos y silencios de la Edad Media (I)”² y “Paisajes sensoriales, sonidos y silencios de la Edad Media (II)”³, de los cuales presentamos, en el presente libro, una selección de trabajos, en los que investigadores provenientes de Universidades Nacionales así como de Universidades de España e Italia se plantearon una serie de interrogantes respecto a las percepciones sensoriales propias del mundo medieval.

En este contexto, las cuestiones relacionadas con los sentidos, en general, y en particular con el sentido auditivo, se transformaron en un campo fructífero de análisis gracias al trabajo interdisciplinar de las Ciencias Sociales, principalmente con la Antropología. Este cruce disciplinar ha expuesto que los sentidos, además de captar los fenómenos físicos, son vías de transmisión de valores culturales. Los códigos sociales establecen la conducta sensorial admisible de toda persona en cualquier época y señalan el significado de las distintas experiencias sensoriales: experimentamos nuestros cuerpos y el mundo a través de los sentidos, afirma David Le Breton.⁴

Los sentidos pueden ser analizados históricamente y ser considerados tanto producciones socio-culturales como histórico-geográficas, tal como lo

¹ RÁBANO MAURO, *De Universo Libri XXII*, edición a cargo de Claudio César CALABRESE, Carlos DOMÍNGUEZ, Éric PALAZO y Gerardo RODRÍGUEZ, traducción de Carlos DOMÍNGUEZ, Mar del Plata, Grupo de Investigación y Estudios Medievales – Universidad Nacional de Mar del Plata, 2017 (en prensa).

² “Paisajes sensoriales, sonidos y silencios de la Edad Media (I)”, radicado en el Grupo de Investigación y Estudios Medievales, Centro de Estudios Históricos, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, del 01/01/13 al 31/12/14. Subsidio HUM 396/13. Código de Incentivos 15/F456. Director: Dr. Gerardo Rodríguez.

³ “Paisajes sensoriales, sonidos y silencios de la Edad Media (II)”, radicado en el Grupo de Investigación y Estudios Medievales, Centro de Estudios Históricos, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, del 01/01/15 al 31/12/16. Subsidio HUM 478/15. Código de Incentivos 15/F538. Director: Gerardo Rodríguez.

⁴ David LE BRETON, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

demuestra y ejemplifican, entre otros, Mark Smith⁵ y Constance Classen.⁶ En lo que respecta específicamente al mundo medieval, merecen subrayarse los recientes aportes de Éric Palazzo,⁷ Florence Bouchet y Anne-Hélène Klinger-Dollé,⁸ Olga Anna Dulh y Jean-Marie Fritz.⁹ En su conjunto, estos estudios abordan el lugar que ocupan los cinco sentidos en la cultura de la Edad Media occidental, subrayando la centralidad de los mismos en la liturgia, la teología, el arte, la literatura, la heráldica, la poesía, la historia, la filosofía. Distinguen e identifican la presencia de los sentidos en los patrones de pensamiento y representaciones, en función de la jerarquía medieval de los mismos: vista, oído, sabor, olor y tacto, que mantienen relaciones complejas y variables, denominadas por M. Smith como *intersensoriality*.

En estas obras se pone de manifiesto la necesidad de los historiadores, interesados en las cuestiones referidas a los sentidos, en localizar y exhibir las singularidades e interrelaciones de los significados y las prácticas sensoriales de las sociedades del pasado. Para tal fin, es importante analizar los usos prácticos de los sentidos y, principalmente, la forma en que se los dota de valor social. Estas tramas sensitivas conforman el modelo sensorial de una cultura, por el cual los integrantes interpretan su mundo, de acuerdo a la propuesta de C. Classen.¹⁰

En función de lo expuesto, proponemos una nueva aproximación, sobre los cinco sentidos en general y, en particular, al de la audición en el ámbito cultural y social de la Edad Media y la Temprana modernidad, en diferentes espacios europeos. En nuestra consideración, los sonidos y silencios representan espacios plenos de actividad y movimiento: así como los sonidos de

⁵ Mark SMITH, *Sensing the Past. Seeing, hearing, smelling, tasting and touching in History*, Berkeley, University of California Press, 2007.

⁶ Constance CLASSEN (coord.), *A Cultural History of the Senses*, 6 volúmenes, Nueva York-Londres, Bloomsbury, 2014.

⁷ Éric PALAZZO, "Les cinq sens au Moyen Âge; état de la question et perspectives de recherche", *Cahiers de civilisation médiévale* N° 55 (2012), pp.339-366; Éric PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, París, Éditions du Cerf, 2014 y Éric PALAZZO (dir.), *Les cinq sens au Moyen Age*, París, Éditions du Cerf, 2016.

⁸ Florence BOUCHET et Anne-Hélène KLINGER-DOLLÉ (dirs.), *Penser les cinq sens au Moyen Âge. Poétique, esthétique, éthique*, París, Classiques Garnier, 2015.

⁹ Olga Anna DULH et Jean-Marie FRITZ (dir.), *Les cinq sens entre Moyen Âge et Renaissance. Enjeux épistémologiques et esthétiques*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2016.

¹⁰ Constance CLASSEN, "Foundations for an anthropology of the senses", en *International Social Science Journal* Vol. 49 N° 153 (1997), pp. 297-447.

la naturaleza informan de los fenómenos que acontecen en esta, los producidos por los hombres informan de su presencia y de sus múltiples implicancias culturales, económicas, sociales, políticas.¹¹

María Luján Díaz Duckwen analiza tres hagiografías: la *Vida de Antonio* de Atanasio de Alejandría, la *Vida de Benito* de Gregorio Magno y la *Vida de los Santos Padres de Mérida* de autor anónimo, con el objetivo de reconstruir el paisaje sensorial propio de los relatos hagiográficos de la Antigüedad tardía, destacando el mecanismo de transformación de los sentidos físicos en vías de percepción de la divinidad empleados por los autores de las obras analizadas.

Emanuele Piazza aborda la descripción de los milagros realizados por san Martín en favor de aquellas personas que habían perdido el uso de una pierna, un brazo o incluso de todos sus miembros, centrándose en el estudio de los elementos visuales y auditivos que marcaron sus curaciones y que se encuentran presentes en *De virtutibus sancti Martini episcopi* de Gregorio de Tours.

Alberto Asla reconstruye, a partir de la *Vita Santi Wilfrithi* de Eddius Stephanus, las cuestiones sonoras y auditivas propias del mundo anglosajón del siglo VIII, prestando atención a la importancia y significación de las voces que nos transmite el relato.

Gerardo Rodríguez propone un abordaje sonoro y *performativo* de la documentación carolingia de los siglos VIII y IX, a partir del estudio de las cuestiones relativas a las voces que nos llegan de aquellos tiempos, distinguiendo personajes, ámbitos de sonoridad, tipos de palabras proferidas.

Victoria Casamiquela Gerhold analiza la obra de Germano de Constantinopla, del siglo VIII, teniendo en cuenta particularmente la forma en que su comentario articula la dimensión sonora y la dimensión *performativa* de la liturgia dentro del proceso de construcción del espacio litúrgico.

Laura Carbó estudia los espacios sonoros propios de la rebelión de 1057 y del ascenso de Isaac Comneno al poder. Los escenarios de esta contienda se alternan principalmente entre el palacio, la iglesia de Santa Sofía, el campo de batalla, las tiendas de campaña y el trayecto hacia Constantinopla, en especial la marcha de Isaac Comneno hasta asumir su rol de emperador. Subraya, de esta forma, la relación de los actores políticos con el entorno sonoro.

¹¹ Raymond Murray SCHAFER, *The Tuning of the World*, Toronto, McClelland and Stewart, 1977.

Silvia Arroñada interpreta la sociedad andalusí a través de los sonidos ciudadanos, a partir del análisis de las ordenanzas del zoco o también conocidas como tratados de *hisba*. El motivo de esta elección radica en que la ciudad es el elemento constitutivo y esencial de la civilización árabe musulmana, el corazón de su sociabilidad, en donde se encuentran todos los componentes sociales.

Nadia Consiglieri realiza un análisis textual e iconográfico de las escenas apocalípticas correspondientes al toque de las siete tubas representadas en el Beato de Osma (1086) y en el Beato de Silos (escritura terminada en 1091; miniaturas finalizadas en 1109). En ellas se despliegan notorias descripciones sonoras: instrumentos musicales (tubas), cataclismos naturales, voces, ruidos y silencios, que colaboran en la construcción de un clímax apocalíptico.

Jorge Rigueiro García presta atención al sentido del oído, que se manifiesta de diversas maneras en el arte medieval, a pesar de ser un lenguaje “mudo”. Los artistas medievales supieron ilustrar un sonido, una conversación o la manifestación de algún personaje que manifiesta algo, tratando de que el “auditorio” capte el mensaje y su idea última, como ejemplifica a partir del análisis particular del Tímpano de Sainte Foy de Conques.

María Cecilia Bahr ofrece un acercamiento a la realidad sonora de los monasterios femeninos castellanos bajomedievales, destacando la tensión entre norma y realidad. El silencio es la base de la concepción filosófico-teológica vigente, lo que permite la elevación del espíritu, pero la materialización en las comunidades de las reglas no siempre dan lugar al silencio exigido, ya sea por circunstancias internas o externas y, en esos casos, la autoridad intenta reformar, castigar o controlar el motivo por el cual se produce.

Gisela Coronado Schwindt se interroga acerca del universo sensorial (sonoro) castellano bajomedieval, en especial la sonoridad de los espacios religiosos de las diócesis de Ávila, Segovia y Plasencia del reino de Castilla, a través de su legislación sinodal, transmitida en la colección crítica *Synodicon Hispanum*.

Clara Bejarano Pellicer analiza el elemento sonoro presente en las fiestas urbanas a través de fuentes del siglo XV, en especial la *Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo*, con vistas a discernir en qué medida el aparato barroco fue original o se fundamentó en antecedentes medievales castellanos.

Lucia Beraldi ofrece una aproximación al estudio del paisaje sonoro propio de la corte de Isabel a partir de la producción de Juan del Encina. Tanto la edición de su *Cancionero personal* como la incorporación de sus obras en numerosos cancioneros de la época, nos muestran la importancia del poeta coetáneo a la monarquía de los Reyes Católicos y la necesidad de realizar un análisis profundo de su producción vinculando los elementos discursivos de las composiciones con su contexto político-cultural.

Mariana Zapatero busca reproducir el tiempo y el espacio propios de la vida pública del mercado, a partir de su propia sonoridad, reconstruida a través de la información ofrecida por las ordenanzas de las ciudades castellanas.

Roberto González Zalacain estudia los paisajes sonoros de la isla de Tenerife después de la conquista, que expresa los diversos planos de la compleja realidad: por un lado, el paisaje sonoro de las poblaciones preexistentes, difícilmente perceptible por las fuentes disponibles pero en cualquier caso un elemento cultural de primer orden a tener en cuenta; la sonoridad que aportan los conquistadores, y el propio proceso de construcción cultural del nuevo entorno. Para llevar a cabo este análisis se plantea en el trabajo una aproximación a partir de las fuentes disponibles, tanto de tipo documental como literario, tratando de rescatar los indicios que nos permiten comprender el entorno sonoro en el que se desarrolló la sociedad de comienzos del Quinientos.

Silvina Mondragón relee el *Libro de Ordenanzas de la Villa de Castro Urdiales* del siglo XVI, en busca del paisaje sonoro urbano del Común, de corte político y público. Para ello, se reconstruyen los canales y las formas de la comunicación política cotidiana, con especial atención a la existencia y naturaleza de las relaciones de poder existentes.

Rebeca Carretero Calvo aborda las raíces de los procedimientos artísticos empleados en el arte para representar el sonido, realizando una aproximación a los recursos expresivos empleados hasta el siglo XVII, deteniéndose sobre todo en la pintura y el grabado creados a partir del Concilio de Trento en España. Localiza y analiza algunas de las obras en las que se encuentran, al mismo tiempo que indaga tanto en la literatura artística como en la devocional, para

documentar la existencia, o en su caso la ausencia, de recomendaciones para su materialización.

A pesar de la diversidad temática, de fuentes y espacios analizados, los artículos reunidos demuestran la importancia y vitalidad de los estudios sensoriales a la vez que confirman que las manifestaciones sonoras de un grupo humano son el reflejo de una experiencia social y cultural, históricamente determinada.

EL PAISAJE SENSORIAL EN EL MUNDO HAGIOGRÁFICO
TARDOANTIGUO: POSIBILIDADES Y LIMITACIONES

SENSORY LANDSCAPE IN SOME LATE ANTIQUITY HAGIOGRAPHIES:
POSSIBILITIES AND LIMITATIONS

María Luján **Díaz Duckwen**

Universidad Nacional del Sur (Argentina)

dduckwen_lujan@yahoo.com.ar

Resumen

La perspectiva de la Historia de los Sentidos es un campo abierto a la investigación desde hace algunos años que está delineando un marco teórico y metodológico en forma paralela. En este caso, se vio la necesidad de revisar específicamente fuentes hagiográficas para confrontar con la posibilidad de extraer material sensitivo que colabore en la confección de un paisaje sensorial tardoantiguo. Para ello, se analizaron tres hagiografías puntualmente, la vida de Antonio de Atanasio de Alejandría, la vida de Benito de Gregorio Magno y la Vida de los Santos Padres de Mérida de autor anónimo, que si bien abarcan un arco temporal y espacial muy diferente, prestaron su escritura a fin de descubrir las distinciones e interrelaciones de los significados y las prácticas sensoriales y así encontrar el valor social de las mismas.

Palabras clave: Historia de los Sentidos – Paisaje sensorial - Hagiografías – Antigüedad Tardía – Mediterráneo

Abstract

The prospect of History of the Senses is an open research field for some years ago is outlining a theoretical and methodological framework. In this case, it was the need to review hagiographic sources to confront the possibility of extracting sensitive material to assist in the preparation of a late antique sensory landscape. For this purpose we analyzed three hagiographies: Athanasius of Alexandria's *Life of Antonio*, Gregorio Magno's *Life of Benito* of and the *Life of the Holy Fathers of Merida* of anonymous author, all of them covers a very different temporal and spatial arc. Their texts helps us to discover the distinctions and interrelationships of sensory meanings and practices and to find the social value thereof.

Key Words: History of Senses – Sensory Landscapes - Hagiographies – Late Antiquity - Mediterranean

El presente trabajo fue pensado en el marco de evaluar las posibilidades de realizar un trabajo de investigación utilizando la perspectiva de la Historia de los Sentidos en la que comenzamos a incursionar ya hace unos años. La iniciativa provino de la Universidad Nacional de Mar del Plata y junto a un grupo de especialistas, no todos de la disciplina histórica, nos embarcamos en una propuesta que suponía analizar cuestiones relacionadas con los sentidos, su historicidad y su significación cultural para el período medieval.

La perspectiva de la Historia de los Sentidos —resultante del cruce entre la Antropología sensorial y la Historia sensorial— será aplicada para describir el “paisaje sensorial” presente en el período historiográfico Antigüedad Tardía. Nuestro trabajo consistirá en descubrir las distinciones e interrelaciones de los significados y las prácticas sensoriales propias de las obras hagiográficas tardoantiguas y así encontrar el valor social de las mismas. Remarcaremos que el eje se halla en las coordenadas que rigen la Antigüedad Tardía, el mundo hagiográfico, por lo tanto cristiano y predominantemente religioso, y la historia de los sentidos, puestos en relación y diálogo con interpretaciones culturales y de mentalidad. El campo documental seleccionado involucra un arco espacial que circunda al mar Mediterráneo. Esto es porque en principio nos propusimos revisar un área circular perteneciente al lado occidental; las obras seleccionadas en este caso han sido: la vida de Antonio de Atanasio; la vida de Benito de Nursia, escrita por Gregorio Magno y la Vida de los Santos Padres de Mérida, de autor anónimo.

La Historia de los Sentidos recoge diversos aportes, de los cuales los provenientes de la Antropología son los que han dado argumentos que validaron los planteos sensoriales y los temas que a ella atañen. Recordemos aquellos en los cuales fundamentamos nuestro trabajo: ¹ el individuo ha nacido, crecido y se ha educado en un lugar y en un tiempo determinado, con lo cual el conocimiento de sí mismo y del entorno se produce a partir de las sensaciones

¹ Los planteos siguientes son los aportes realizados por Constance CLASSEN y André LE BRETON en distintas obras, tales como *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*, Londres y Nueva York, Routledge. 1993; *The book of touch*, New York and London, Berg. 2005; *The deepest sense. A cultural History of Touch*, Illinois, University of Illinois Press. 2012; “The senses”, in P. STEARNS (ed.), *Encyclopedia of European Social History*, vol. IV, New York, Charles Scribner’s Sons, 2001; en colaboración con C. HOWES, D. and A. SYNNOTT, *Aroma: The Cultural History of Smell*, London, Routledge. 1994, de la primera y *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, del segundo.

que percibe, que lo tocan y lo traspasan. Todo el cuerpo actúa así como el instrumento para relacionarse con el mundo, como un filtro. Dicha percepción no coincide con las cosas sino que es interpretación, y ésta se ha forjado a partir de una construcción que atraviesa la condición social y cultural de la historia personal del individuo: la apropiación del mundo se realiza por intermedio de los sistemas simbólicos que comparte con los miembros de su comunidad.² David Le Breton llama “corporalidad de los sentidos” a que los sentidos requieran de un cuerpo para dicha percepción e interpretación.

Según Walter Ong, cada sociedad dibuja una “organización sensorial” propia,³ esto es, las cosas no existen en sí, por separado, sino que tienen un valor adquirido por la propia mirada cultural. “Una cultura determina el campo de posibilidad de lo visible y lo invisible, de lo táctil y de lo no táctil, de lo olfativo y de lo inodoro, del sabor y de lo insípido, de lo puro y de lo sucio, etc. Dibuja un universo sensorial particular... Cada sociedad elabora un ‘modelo sensorial’ particularizado...”⁴

El valor de hacer una historia de los sentidos, y por lo tanto, de enlazar la Historia con la Antropología, radica en constatar cuáles han sido las percepciones culturales de las diferentes sociedades a través del tiempo. En este punto Smith nos ayuda a pensar en que “los sentidos son históricos”, en tanto son “un producto del lugar y especialmente del tiempo”, y su comprensión solo es posible “en su específico contexto social e histórico”⁵. Smith afirma que

“... la atención al pasado sensorial nos permite una apreciación más profunda de la textura, significado y experiencia humana de ese pasado y que esto en sí mismo a veces nos ayuda a reinterpretar de formas modestas pero importantes de lo que ya conocemos. En general, la historia sensorial es en buena medida texturizar,

² En el marco del proyecto sobre paisaje sensorial referido más arriba, ya hay dos tesinas de licenciatura defendidas en la Universidad Nacional del Sur que abordan estas reconstrucciones metodológicas y teóricas y son aplicadas a la Baja Edad Media. En 2015, la Lic. Anabela Müller defendió “El paisaje sensorial de la Embajada a Tamorlán (1403-1406) Reconstrucción histórica y cultural de los sentidos”, y en 2013 la Lic. Gisela Coronado Schwindt abordó puntualmente la cuestión auditiva con “El paisaje sonoro de las ciudades castellanas a través de las ordenanzas municipales (siglos XIV-XVI)”. En ninguno de estos casos, sin embargo, se adentran en la relaciones cuestiones sensoriales y la religiosidad.

³ Citado por David LE BRETON, 2007, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁵ Mark SMITH, *Sensing the Past. Seeing, hearing, smelling, tasting, and touching in History*, Berkeley, University of California Press. 2007, p. 3.

profundizar y complicar cuestiones que ya nos son familiares pero que no obstante requieren una comprensión e interrogación más profunda”⁶.

La sociedad tardoantigua marcó un camino transicional y fundacional del mundo medieval por venir.⁷ Las regiones romanas debieron enfrentarse a una realidad cambiante que se iba configurando a medida que los habitantes germanos se iban asentando y el Imperio romano se iba desintegrando. Fundamentalmente, las transformaciones se verán en los ámbitos sociopolíticos, en una reconfiguración del poder, con ello un ordenamiento de la estructura económica y, consecuentemente, una diferente ideología y concepción de la realidad.

En este marco, el género literario que analizamos fue uno de los que mayor difusión tuvo durante toda la Edad Media.⁸ Las hagiografías iniciaron su escritura hacia el siglo IV, siendo la *Vida de Antonio* de Atanasio de Alejandría la inaugural. Respecto a la documentación a utilizar enfatizaremos dos cuestiones. Por un lado, que los estudios de las últimas décadas han estado interesados en reconstruir el contexto histórico y social de las mismas, del cual destacamos su particularidad ideológica, es decir, la participación activa en los aspectos político y socioeconómico. Se hacen eco de un proyecto incorporando o bien evitando plasmar información que podría atentar contra un modelo cultural pre-acordado por las aristocracias gobernantes,⁹ aunque también

⁶ Extraído de Mark SMITH, en *Fundamentación. Historia sensorial: su significado e importancia*, Primera Circular VII Simposio Internacional “Textos y Contextos”: abordajes sensoriales del mundo sensorial, en <http://giemmardeplata.org/> del día 9 de agosto de 2016.

⁷ Algunos planteamientos amplios a este tema puede verse en Rosamond MCKITTERICK, *La alta Edad media. Europa 400-1000*, Barcelona, Crítica, 2002; Chris WICKHAM, *El legado de Roma. Una historia de Europa de 400 a 1000*, Barcelona, Pasado y Presente, 2013.

⁸ Para ver diversas cuestiones al respecto véase Ariel GUIANCE, “Las apariciones de los santos en la hagiografía altomedieval castellana: estructura y función”, *Temas Medievales* 9, (1999); también y con otras cuestiones pueden verse Santiago CASTELLANOS, “Las reliquias de los santos y su papel social: Cohesión comunitaria y control episcopal en Hispania (ss. V-VIII)”, *Polis* 8, (1996), pp. 5-21; Santiago CASTELLANOS, *Poder social, aristocracias y hombre santo en la Hispania visigoda. La Vita Aemiliani de Braulio de Zaragoza*, Logroño, Universidad de La Rioja, 1998; Santiago CASTELLANOS, “Obispo, culto de los santos y hegemonía social en la Hispania visigoda”, *Cassiodorus* 4, (1998), pp. 257-266; Santiago CASTELLANOS, *Hagiografía y sociedad en la Hispania visigoda. La Vita Aemiliani y el actual territorio riojano (siglo VI)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1999.

⁹ Puntualmente trata este tema Santiago CASTELLANOS, “The Significance of social Unanimity in a Visigothic hagiography: keys to an ideological screen”, *Journal of Early Christian Studies*, vol. 11, 3, (2003), pp. 387-419. Más ampliamente Santiago CASTELLANOS, *La hagiografía visigoda*.

podría haber información errónea o ignorada. No obstante, este esquema formaba parte de uno más amplio, concebido por los propios individuos del cuerpo eclesiástico. Así es como el trabajo de Isidoro de Sevilla en los siglos VI a VII se enmarca en un objetivo máximo, el pastoral, esto quiere decir salvar almas, rescatarlas del pecado y conducir las hacia Dios. Su misión no se diferencia de la ya llevada adelante por sus congéneres en otras zonas, como podría ser la de Gregorio Magno en Italia, y su ardua labor escrituraria manifiesta en la transformación que procuraba realizar en la Iglesia de su entorno. Nuestra posición, en acuerdo con otros autores, es que los discursos que la institución religiosa elabora reflejan lo dicho y deben entenderse no solo en un nivel ideal o en simples expresiones de deseo sino que se articularon en lo concreto para crear objetos, introducir nuevas prácticas y recrear nuevas disposiciones; en conclusión instituyeron nuevas percepciones, inauguraron significados inéditos, adecuaron cuestiones con nuevos ojos siempre en pos de alcanzar la salvación celestial.¹⁰

Por otro lado, queremos repetir que muchos son los aportes que pueden realizar las hagiografías en cuanto a información, sin embargo, es una literatura cuya función primordial fue dar a conocer y difundir la vida de los santos para constituirse en modelos de santidad. Con lo cual debemos estar atentos a las limitaciones que por ello conllevan. También, según Castellanos, “El texto hagiográfico, como saben bien nuestros colegas los filólogos, presenta una utilización especial del lenguaje, una serie de convenciones estilísticas, una predilección por los efectismos y por el impacto religioso”¹¹. Así, las dificultades que aparecen al historiador tienen que ver justamente con los interrogantes con los cuales se acerca a la obra y con la intencionalidad o, más bien, la falta de ella, de responder a los nuestros. Asimismo el grado de recepción y de influencia que poseían estos textos en su tiempo es una cuestión sumamente difícil de discernir. Su lectura durante las liturgias y las ceremonias, suponía un momento

Dominio social y proyección cultural, Logroño, Fundación San Millán de la Cogolla, 2004. También Santiago CASTELLANOS, “Obispos y santos. La construcción de la Historia cósmica en la Hispania visigoda”, en Martín AURELL y Ángeles GARCIA DE LA BORBOLLA, *La imagen del obispo hispano en la Edad Media*, Pamplona, EUNSA, 2004, pp. 15-36.

¹⁰ Eleonora DELL’ELICINE, *En el principio fue el verbo*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2013.

¹¹ CASTELLANOS, *La hagiografía visigoda...* p. 14.

fundamental de comunicación entre los dirigentes eclesiásticos y los dirigidos laicos y de transmisión del mensaje cristiano.

Todo esto nos permite reflexionar sobre las posibilidades de que durante el período tardoantiguo las hagiografías reflejen un paisaje sensorial determinado o bien hayan contribuido a la formación de uno. Así como las hagiografías contribuyeron a la construcción de un modelo religioso a través de las ideas escatológicas vigentes en la época, pensamos que de manera consciente o inconsciente, los autores dejaron traslucir un modelo sensorial en el cual los fieles podrían reflejarse.¹²

Nos acercaremos en principio a la Vida de Antonio, escrita por Atanasio de Alejandría¹³ hacia mediados del siglo IV. Plenamente inserta en las realidades y las diversas problemáticas del Bajo Imperio romano, las alusiones a la sensorialidad se presentan constantemente a lo largo de su escritura. Y esto es razonable en tanto el mundo antiguo mantuvo una relación sumamente fuerte con lo físico y corporal de diferentes maneras. Podía ligarse al estatus social, que manifestaba las diferencias de aquellos individuos pertenecientes a la elite como los que no pertenecían a ella; a los placeres sensoriales que aludían directamente a la moralidad de las personas y exponerse a las sensaciones correctas era tanto una cuestión personal como moral de primera importancia; a que a través de los sentidos se afectara la interioridad de los sujetos de distinto modo; a que la divinidad se experimentara de una forma plenamente física; a que incluso los emperadores, elevaran edificaciones de gran impacto popular y sensorial, como

¹² Eric Palazzo ha sido quien en 2012 escribió un artículo realizando un estado de la cuestión acerca de las investigaciones sobre los cinco sentidos en el seno de los estudios medievales. Asegura que son los historiadores medievalistas, los especialistas de la literatura y de la filosofía medievales quienes las han desarrollado mayormente, aunque los estudios son escasos. Sobre todo, la noción de sinestesia ha primado, tema que él aborda al final. Eric PALAZZO, "Les cinq sens au Moyen Age: état de la question et perspectives de recherche", en *Cahiers de civilisation médiévale*, 55, (2012), pp. 339-366. También aportan a esta cuestión desde la Antigüedad a la Edad Media Gisela CORONADO SCHWINDT y Juan Manuel GERARDI, "Sentidos con historia: proyecciones y avances historiográficos", *Scriptorium*, 6, (2014), pp. 14-19.

¹³ Utilizaremos la fuente ATANASIO, *Vida de Antonio*. Introducción, traducción y notas de Paloma RUPÉREZ GRANADOS, Madrid, Ciudad Nueva, 1994; en latín la edición crítica de la versión latina anónima de Chr. MOHRMANN, *La "Vita Antonii" di Sant'Atanasio*, en *Vita di Antonio*. Introduzione de Christine Mohrmann. Testo crítico e commento a cura di G.J.M. Bartelink. Traduzioni di Pietro Citati e Salvatore Lilla, Roma, 1987.

las promovidas por los emperadores del Alto Imperio.¹⁴ Algunas de estas cuestiones se mantuvieron en el seno del cristianismo y éste es un camino que guiará el conocimiento de las percepciones tardoantiguas, aunque también la sensibilidad adquirió un papel fundamental en la creación de una nueva identidad romano-cristiana.¹⁵

Dos movimientos temáticos en la vida de Antonio dejaron en claro cuáles eran las actividades que había que realizar para seguir la senda divina y cuáles eran las situaciones que había que evitar para no percibir ninguna sensación corporal. Ambos están relacionados con el sentido que, a nuestro criterio, predomina en el texto, el auditivo.¹⁶ Los primeros tenían que ver con el ascetismo y los segundos con las tentaciones que el diablo hacía constantemente a todo hombre.

En las sociedades pre-modernas occidentales la comunicación se basó en la oralidad y la audición y por ello también su organización sensorial fue particular.¹⁷ Del judaísmo, la Palabra de Dios mantuvo un lugar central puesto que fue el medio más importante para guiar el camino del pueblo elegido por las diferentes fases de su historia, además de haber sido creadora del universo conocido y de toda vida y asimismo ser un rasgo identificador de la comunidad. En las hagiografías, la Palabra del Santo es la intermediadora de la de Dios, y a su través cobra sonido y sentido la enseñanza divina y la experiencia sagrada. La escucha tiene relevancia en tanto los discípulos aprenden y hacen suyo un proceso que va hacia el alma con “el oído [que] es un sentido de la interioridad, lleva al mundo al corazón de uno”¹⁸; asimismo el sonido “concentra el espacio,... reúne a los individuos bajo su estandarte. Proferido en común, procura una fuerte sensación de pertenencia, la de hablar con una sola

¹⁴ Jerry TONER, *Sesenta millones de romanos. La cultura del pueblo en la antigua Roma*, Barcelona, Crítica, 2012, cap. 4, pp. 179-132.

¹⁵ Jerry TONER (ed.), *A Cultural History of Senses in Antiquity*, New York, London, New Delhi, Sydney, Bloomsbury, 2014, pp. 19-20.

¹⁶ Un trabajo exhaustivo de las cuestiones sonoras en san Antonio puede consultarse en María Luján DÍAZ DUCKWEN, “El paisaje sonoro en las hagiografías. La vida de san Antonio”, en Gerardo RODRÍGUEZ (dir.), *Lecturas contemporáneas de fuentes medievales. Estudios en homenaje del Profesor Jorge Estrella*, Mar del Plata, GIEM, 2014, pp. 45-60.

¹⁷ Mark SMITH, *Sensing the Past. Seeing, hearing, smelling, tasting, and touching in History*, Berkeley, University of California Press. 2007, p. 9.

¹⁸ LE BRETÓN, op. cit., pp. 93-97.

voz”¹⁹. Un largo episodio discursivo del propio Antonio,²⁰ referido a las conductas necesarias para alcanzar a la divinidad, fomenta una ascesis que oscila entre la neutralización y la anulación en última instancia de todas las formas de percepción corporal que remitan a alguna forma de placer sensual. Todas las conductas humanas deben ser vigiladas y debe lograrse un virtuosismo exterior que demuestre un intenso y profundo trabajo a nivel espiritual. Dominando lo difícilmente dominable, el camino más certero era transformar el cuerpo en un esclavo cuya disminución equivalía a su completa insensibilidad: “Más y más sometía su cuerpo y lo reducía a servidumbre”²¹.

La doctrina ascética experimentada por Antonio fue así:

“Y allí vivía día tras día un martirio interior, combatiendo las batallas de la fe, y practicaba la ascesis con una intensidad cada vez mayor. Ayunaba siempre; su vestido era por dentro de tela de saco y por fuera de piel que usó hasta el final de su vida. No bañó su cuerpo para limpiarlo, ni se lavó los pies, ni el agua los tocó a no ser por necesidad. Nadie jamás lo vio desnudo, nadie vio el cuerpo de Antonio desnudo, hasta que tras su muerte fue amortajado”²².

También “...admiraba al austero, al que ayunaba y al que dormía sobre la tierra”,²³ y por ello él mismo lo hacía sobre una estera. Ni el gustoso alimento sentido a través de la boca, que pone en juego diversas apreciaciones de olor, suavidad, contacto, temperatura, consistencia, apariencia para ser completo. Ni la suavidad de un buen lugar y abrigo para el descanso corporal, ni la satisfacción de un baño reconfortante en contacto con la extraña seducción del agua, cuyas percepciones dependen totalmente de la piel, del sentir el roce de lo suave, que enfatiza lo concreto, lo tangible y lo veraz del mundo. Ni el atractivo de percibirse limpio y del buen olor desprendido de un baño y percibido por la piel y la nariz, un sentido difuso y a la vez complejo, asociado directamente con la fuente que lo emite y que imprime en el ambiente y en la persona una identidad inigualable. Ningún sentido era digno de apreciarse, de asimilarse y

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Desde 16 a 43,3 de la obra.

²¹ *Vida de Antonio* 7, 4. Este trabajo también fue retomado por san Agustín que en sus *Confesiones* muestra la fuerte relación que había tenido durante toda su vida con las percepciones sensoriales y manifiesta las dificultades de su apartamiento, puesto que se encuentran presentes en cada momento de la vida humana. En el libro décimo amplía estas problemáticas describiendo a cada uno de los cinco sentidos en sus situaciones pecaminosas.

²² *Vida de Antonio*, 47, 1-3.

²³ *Vida de Antonio*, 4, 1.

menos de disfrutarse. El alejamiento del hombre de lo mundano lo acercaba hacia su propia alma y hacia Dios. El tratamiento dado al cuerpo es el de un simple envase cuya función principal es la de ser soporte del alma, auténtico valor del hombre.

La compensación de esta forma de vida se evidenciaba en el resultado de una calidad humana altamente moral. Así lo demuestra Antonio luego de veinte años encerrado en una fortaleza, cuya imagen es virtuosa por sí misma y demostrativa de la nueva condición lograda:

“Cuando lo vieron, quedaron admirados al ver que su cuerpo tenía el mismo aspecto que antes: no había engordado por la falta de ejercicio físico ni había adelgazado por los ayunos y los combates con los demonios. Lo vieron tal cual lo habían conocido antes de que se retirara. El estado de su alma era puro. No se mostraba triste ni relajado por el placer; no se turbaba al ver tan gran multitud ni tampoco se alegraba al ser saludado por tantos hombres, sino que se mantenía en equilibrio, como el que es guiado por el Verbo y se encuentra en armonía con su naturaleza”²⁴.

En fin, la vida ascética era el mejor camino a seguir. La transformación iba desde afuera hacia adentro, en un ascenso que en el caso de Antonio llegaba al estado de sagrado.

Un colaborador activo en este aspecto resulta la presencia del demonio, el otro eje de la obra, que con sus actitudes provocadoras nos recuerda la atadura mortal y sensorial, y lo que no se debe hacer cristianamente hablando. Sus tentaciones están ligadas a situaciones deleitables que ofrece el entorno. Así pretende hacer caer a Antonio, “...apartarlo de la ascesis, inspirándole el recuerdo de sus propiedades, el cuidado de su hermana, el afecto por sus parientes, el amor al dinero, el amor a la gloria, el placer de un alimento variado y todos los demás encantos de esta vida...”²⁵. “...el enemigo le sugería las dulzuras del placer...”²⁶ que el santo conseguía distraer gracias al pensamiento de los tormentos infernales que recibiría si aceptaba, o bien la vergüenza que sentiría si sus hermanos se enteraban de su pecado.

La vida de Antonio se escribe en la encrucijada de crear una nueva cultura cristiana, anteponiendo sus virtudes y readecuando las latinas. En

²⁴ *Vida de Antonio*, 14, 3 y 4.

²⁵ *Vida de Antonio* 5, 2.

²⁶ *Vida de Antonio* 5, 6.

cuanto al paisaje sensorial, el cristianismo proponía una bifurcación entre aquellos modos perceptivos que, aunque propios, eran igualmente cercanos al pitagorismo, al estoicismo y al epicureísmo latinos, y los del mundo romano, vigentes a lo largo de su vida, incentivados por las autoridades gobernantes y dispuestos a lo ancho de todos sus estratos sociales. La tarea era ardua. Muchas de las cuestiones relacionadas con los sentidos, por ejemplo la reutilización en las ceremonias religiosas cristianas del incienso, en estrecha conexión con los dioses paganos, semejaban para los cristianos una paganización de la práctica cristiana.²⁷ Esta convergencia sensorial causaba preocupaciones en muchos cristianos que temían una verdadera corrupción de la fe.²⁸ Atanasio parece que se hace eco de dicho temor y por ello acentúa una reorientación sensorial. Esta obra hagiográfica fue sin duda un medio comunicacional para presentar el nuevo proyecto sensorial cristiano y masificar su mensaje, en primera instancia entre los miembros de la vida monástica, cuya preocupación por el aspecto sensitivo fue constante.²⁹

El próximo paso lo daremos de la mano de Gregorio Magno, que hacia 593 y 594 escribe la vida de san Benito de Nursia,³⁰ en el contexto de relatar vidas de santos italianos. La situación geopolítica de Italia había cambiado bastante: a los ostrogodos habían seguido los lombardos en los ataques al territorio y Gregorio se había formado y comenzado a ejercer su carrera eclesiástica y también monástica a lo largo de sus inestabilidades políticas, por lo que debió aprender a convivir con estos hechos de violencia que a veces lo expusieron a graves peligros. La importancia de Gregorio, que llegó a la cumbre de su carrera tras acceder al solio papal en 590, radica en la actitud decisiva que tuvo de marcar el rumbo en numerosos aspectos de la doctrina cristiana. En el aspecto sensorial hay algunos rasgos diferentes y distintivos.

²⁷ Aunque también podría verse a la inversa, como una cristianización de los ritos paganos. Fue habitual, avanzada la cristianización, la asunción de prácticas, lugares y formas para fortalecer la penetración del nuevo culto.

²⁸ TONER, *A Cultural History of Senses...*, op. cit., p. 20.

²⁹ Estos aspectos pueden verse con detenimiento en las reglas monásticas, como ejemplo puede verse *La Regla* de san Leandro de Sevilla.

³⁰ Utilizaremos Gregorio MAGNO, *Vida de San Benito y otras historias de santos y demonios. Diálogos*. Introducción, traducción y notas de Pedro Juan GALÁN, Madrid, Trotta, 2010. En la versión latina Gregorio Magno, *Storie di santi e di diavoli*, volumen I, a cura di Salvatore Pricoco e Manlio Simonetti, 2005.

La presentación de san Benito es muy diferente a la que hemos visto en Antonio. No es necesario reafirmar el camino por el cual Benito ha llegado a su estado de santidad, su predisposición hacia la virtud está presente ya en la niñez. Para confirmarlo se dice que “no entregó su alma a los placeres, sino que mientras estuvo en esta tierra... despreció el mundo con sus flores como si se tratara de un territorio yermo”, y también que “despreciando el estudio de las letras, renunciando a la casa y a la hacienda paterna y deseando complacer únicamente a Dios, buscó el hábito de la santa vida religiosa”³¹. Tras lo cual entendemos que su ligazón con la sensorialidad es nula y por lo tanto su vida santa completa.

El paisaje sensorial al que atenderemos es el único que está relacionado con la vida del santo de manera más directa.³² En el punto 35 se muestra a Benito teniendo una visión celestial. Ella consta de dos partes, por un lado la visión de la creación de Dios, “el mundo entero como concentrado en un solo rayo de sol”³³, y, por el otro lado, la del ascenso del alma de Germán, obispo de la ciudad de Capua. Los sentidos presentados desde el principio remiten primero al gusto, al referirse al sabor de las “dulces palabras de vida” al diálogo con los hermanos y “... saborear el rico alimento de la patria celestial”³⁴, aludiendo al cielo. Segundo, a la mirada necesaria para apreciar la visión, y dentro de ella la importancia que se va asentando en el cristianismo de la presencia de la luz para identificar y reconocer que está presente la divinidad:³⁵ “de repente cómo una luz, que se desparramaba desde lo alto, ahuyentaba todas las sombras de la noche, y cómo esa luz, que resplandecía en medio de las tinieblas, brillaba con una luminosidad tan grande que vencía incluso a la claridad del día”³⁶. Asimismo, cuando aún se hallaba contemplando, vio que el alma del obispo Germán era llevada por ángeles al Cielo en un globo de fuego.³⁷

³¹ *Vida de San Benito y...*, op. cit., II, prólogo, 1.

³² En la parte de la obra correspondiente a los diálogos, Gregorio tiene en el libro IV, una alusión sensorial mucho más amplia pero que excede la vida de san Benito y nuestra atención presente.

³³ *Vida de San Benito y...*, op. cit., II, 35, 3.

³⁴ *Vida de San Benito y...*, op. cit., II, 35, 1.

³⁵ Umberto ECO, *Historia de la belleza*, Barcelona, Debolsillo, 2010, pp. 99 y 100.

³⁶ *Vida de San Benito y...*, op. cit., II, 35, 2.

³⁷ *Vida de San Benito y...*, op. cit., II, 35, 3.

El formato de diálogo que tiene el texto, en el cual Gregorio cuenta la historia de Benito a su discípulo Pedro, permite a éste dar una interpretación de por qué le es posible al santo ser acreedor de dicho fenómeno. El mundo entero concentrado en un rayo de luz solamente pudo ser visto por un alma muy particular, un alma imbuida de la luz de Dios y de su perspectiva divina, y para la cual el mundo no dejaba de ser algo infinitamente pequeño e insignificante. “Benito ve la Creación porque su alma ve al Creador: Gregorio establece un lazo directo entre la visión de la Creación y la visión de Dios creador” según Monfrin.³⁸ El santo es plenamente un ser de Dios, la luz de Dios lo ilumina y deja al descubierto su alma beatífica a la vez que es un receptor de las bondades divinas. Aquí los sentidos se han resignificado en un nuevo contexto respecto a la santidad y al personaje de Benito: primero se los ubica fuera de la espacialidad humana, y esto implica la descripción a la unidad íntima que comparten santo y divinidad, el universo celestial, que además carece de un tiempo histórico determinado.³⁹ Aquello que se está visualizando y percibiendo ha dejado de tener atadura terrenal, a no ser por la del individuo al que le está permitido acceder a ella, y gracias a la virtud espiritual de que goza el que accede a la plenitud divina. El paisaje sensorial mostrado por Gregorio Magno está puesto al servicio de Dios y acerca a toda alma humana a la divinidad.

Las *Vidas de los Santos Padres de Mérida* será la siguiente hagiografía a analizar. Escrita entre 630 y 670 por un autor anónimo que tenía una “gran vocación de historiador”⁴⁰, relata los acontecimientos ocurridos durante el siglo anterior en el que la ciudad tenía una posición consolidada gracias a una serie de hombres importantes, obispos, que la habían llevado a ese lugar. Estos *virī sancti* fortalecieron, con sus acciones en defensa de la comunidad cristiana, la identidad emeritense. El enlace con la situación histórica de la monarquía visigoda se advierte con precisión en el último capítulo, que involucra al obispo

³⁸ Françoise MONFRIN, “Voir le monde dans la lumière de Dieu. A propos de Grégoire le Grand, *Dialogues*, II, 35”, en *Les fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle)*, Actes du colloque organisé par l’École française de Rome avec le concours de l’Université de Rome “La Sapienza”, Rome, 27-29 de octubre de 1988, Roma, École Française de Rome, 1991, p. 39.

³⁹ Véase aquí nuestro trabajo “El paisaje sensorial en las hagiografías: Vidas de los Santos Padres de Mérida”, presentado en el VI Coloquio Medieval “Sociedad y Cultura en la Alta Edad Media Occidental”, los días 7 a 9 de octubre de 2015, en el cual todos los sentidos son presentados en relación al más allá.

⁴⁰ Isabel VELÁZQUEZ, “Introducción”, en I. VELÁZQUEZ, *Vidas de los Santos Padres de Mérida*, Madrid, Trotta, 2008, p. 8.

más importante que tuvo la ciudad, Mazona, nada menos que en la lucha que llevaron adelante cristianos contra arrianos, colocándose de frente al rey Leovigildo y su modelo de unificación bajo el signo hereje dentro del reino visigodo.

El libro primero, de los cinco que tiene, narra con sumo detalle una visión que tuvo del más allá, Augusto un joven moribundo. Lo realmente interesante es la necesidad en la que se ha visto el narrador para describirla en detalle recurriendo con exclusividad a los sentidos, a todos ellos, en un uso pleno, absoluto y directamente enlazada a la esfera celestial y divina.

Así comienza:

“[era]...un lugar agradable donde había muchas flores olorosas, plantas muy verdes, rosas y lirios, y muchas coronas de gemas y oro, innumerables telas de seda pura y una brisa de suave aromático frescor que lo refrescaba todo con su soplo... colocado en el centro, sobresalía un trono mucho más elevado. Y allí había incontables niños, todos engalanados y hermosos, preparando mesas y un banquete extraordinario...”

La utilización de la vista es un sentido esencial para mostrar el mundo, en este caso, el celestial. Por ella, el joven comprende el alcance de la imagen y el lugar donde está, porque a través de la visión se conoce y se comprende. Si en el pasado Platón acentuó que se ven solo las apariencias de lo real aquí el protagonista no ve sombras sino el mismísimo paraíso divino. La mirada se instala allí y se combina con otros sentidos importantes para los hombres de la antigüedad latina, el olfato, el tacto,⁴¹ y también la audición. En una sociedad oral estos tres sentidos formaban parte de una comunicación “sinestésica”⁴². La combinación entre naturaleza y mundo regio es perfecta: colores puros, perfumes y piedras preciosas es propio de la tradición medieval,⁴³ joyas y telas magníficas, niños que embargan con su pureza,⁴⁴ la blancura. La preparación

⁴¹ Toner ubica estos sentidos como predominantes dentro de la cultura romana, *Sesenta millones de romanos. La cultura del pueblo en la antigua Roma*, Barcelona, Crítica, 2012, pp. 181-183.

⁴² SMITH, *A Cultural History of Senses...*, op. cit., p. 9.

⁴³ Ariel GUIANCE, “En olor de santidad: la caracterización y alcances de los aromas en la hagiografía hispana medieval”, en *Edad Media. Rev. Hist.* 10, (2009), pp. 159-160.

⁴⁴ Ariel GUIANCE, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla Medieval (siglos VII-XV)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1988, citando a Carozzi en p. 158.

del banquete invita a disponer los sentidos para degustar un alimento delicioso y la ambientación permite recrear mentalmente la de una corte regia.⁴⁵

El olfato predispone desde un exterior amorfo a la interioridad espiritual del que huele, le imprime al ambiente una fuerte identidad con lo que transfiere un significado particular, en este caso positivo y agradable, del contexto socio-cultural en el cual se forjó.⁴⁶ En este pasaje el olor otorga personalidad al Paraíso y su perfume lo envuelve todo. La memoria olfativa rememora pasajes bíblicos: Cristo fue untado con perfumes preciosos, de nardo según el Evangelio de Juan, y toda la casa se llenó de esta fragancia.⁴⁷ En el más allá que se muestra, el sentido olfativo está remarcando el comienzo y el final del cuadro, en donde se combina con un jardín paradisíaco. Todo esto puede hacernos evocar un tema medieval central que se desprende de lo expuesto: el aroma de santidad y la integridad de los cuerpos santos muertos. Ambos se relacionan con la naturaleza y con la antigüedad grecolatina donde el olor de néctar⁴⁸ que solían tener los cadáveres se podía asociar a la ambrosía que alimentaba y perfumaba a los dioses paganos. El ensamble logrado en estas imágenes es triple: la divinidad, la vida eterna y la incorruptibilidad⁴⁹.

La aparición de Jesús y su corte de fieles es precedida por el ambiente de corte regio descrito, pero su imagen resalta por la belleza, el brillo, la blancura y el lugar central en el que permanece.

“En medio de ellos venía un varón resplandeciente y bellissimo en extremo, de apariencia hermosa y de aspecto glorioso, de estatura más elevada que los demás, más resplandeciente que el sol y más blanco que la nieve. Y cuando llegaron a los asientos preparados, ese hombre más hermoso se sentó en el lugar más sobresaliente, y los demás, inclinándose y adorándole permanecieron en sus asientos. Por fin él bendijo a todos. Ellos le adoraron una vez y otra y una tercera”.

⁴⁵ Ver VELÁZQUEZ, op. cit., cita 183, p. 250, donde menciona una sugerencia hecha por el Dr. L.A. García Moreno al respecto.

⁴⁶ En la Antigüedad la religión pagana tenía al incienso como un olor propio. El cristianismo pasó por dos etapas: primero lo rechazó, cuando era la época de los mártires; luego, hacia el siglo VI, el incienso pasó a integrar la liturgia en las ceremonias cristianas. Esto en C. CLASSEN, D. HOWES y A. SYNNOT *Aroma. The Cultural History of Smell*, Londres, Routledge, 2003, pp. 51-52.

⁴⁷ Jn. 12, 4-8. Las citas bíblicas fueron extraídas de *Nueva Biblia de Jerusalén*, revisada y aumentada, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.

⁴⁸ *Vidas de los Santos Padres de Mérida*, cap. 2, 22.

⁴⁹ Catherine SAUCIER, “The Sweet Sound of Sanctity. Sensing St. Lambert”, *Senses & Society*, Vol. 5, Issue 1, (2010), p. 16. Su trabajo resulta interesante en cuanto ella encuentra explicación para la promoción de la santidad de Lambert, quien vivió en el siglo VII y su *vitae* tuvo sucesivas escrituras, en la combinación entre el sonido y el aroma.

En conjunto los colores, las luces, los brillos, los contrastes, y en particular luz y divinidad, confluyen para manifestar la grandeza celestial, los notables contrastes resaltan la importancia de la visión.⁵⁰ La centralidad de Jesús se demuestra con adjetivaciones crecientes que se elevan desde la belleza física a la trascendente y alcanzan la calidad de divina por la estatura corporal y también por la moral, reafirmada por los colores claros. La ubicación central de Cristo y el comportamiento de fidelidad y adoración cierran el pasaje colocándolo en el máximo escalón de la jerarquía divina.

Ante la mirada de Jesús aparece otra característica particular y sumamente sensible para quien la recibe. Dice “me estremecí intensamente”. La visión impacta al espectador, al oyente, al protagonista que se advierte envuelto, atrapado y traspasado por un sentido que ha cobrado tanta fuerza que lo ha transformado. La humanidad se ve atravesada por la divinidad, y la fuerza visual divina se interioriza hasta alcanzar el alma humana.

Un mensaje de tranquilidad lleva la voz de Jesús directo al alma de su discípulo: “No temas. Debes saber que seré tu protector. Nunca te faltará nada. Siempre te alimentaré, siempre te vestiré, te protegeré en todo momento y nunca te abandonaré”. En el contexto judeo-cristiano, la voz de Dios marcó trascendencia, su sonido tenía carácter absoluto. Ambrosio de Milán marcó que la audición era garantía de lo verdadero más que la vista inclusive.⁵¹ Y en el Nuevo Testamento, la voz divina se hace carne en Cristo, “y el Verbo fue hecho carne y habitó entre nosotros”⁵², dicen Juan, otorgando corporalidad a la espiritualidad de Dios con un sonido que habla al receptor y cuya condición de efímero se pierde porque el mensaje es captado por el alma y conservado en el corazón.

El gusto es una de las percepciones más difíciles de aprehender a través de las palabras, sin embargo, esta hagiografía lo intenta de tres maneras diferentes y asociadas. Primero, en la preparación descriptiva del banquete, del menú y de la mesa: “Toda esta abundancia de platos no se preparaba con cualquier animal sino sólo con aves cebadas, y todo lo que se preparaba era tan

⁵⁰ ECO, op. cit., pp. 99 y 100.

⁵¹ LE BRETON, op. cit., pp. 93-97.

⁵² Jn. 1,14.

blanco como la nieve”. Luego, en la degustación tangible de la comida; finalmente, en la sensación trascendente que causó dicha sustancia. Al respecto dice la fuente

“Allí mismo ordenó que me dieran, de ese mismo banquete, comida y bebida, de tal naturaleza como no la había visto nunca, lo que degusté tomándolo con placer. Y en verdad te aseguro que el sabor de aquel alimento me reconfortó de tal manera que luego no deseaba ninguna otra cosa excepto ese alimento”.

El mundo se introduce en el cuerpo a través del alimento, la boca es su frontera de entrada, los demás sentidos colaboran en un proceso complejo en donde la boca saborea, la nariz huele, el tacto percibe la textura, la mirada envuelve el manjar, y luego se asimila para dar la fortaleza necesaria al recinto que cobija al alma. En la destrucción del objeto incorporado se ha degustado lo material alcanzando un nivel que lo ha elevado hasta lo espiritual. “El gusto es un producto de la historia, sobre todo de la manera en que los hombres se sitúan en la trama simbólica de su cultura” según Le Bretón. Aquí la cultura cristiana hace suyo el alimento tangible en una transformación invisible pero perceptible en donde la palabra latina *gratia* alude al don que Dios le ha infundido. Caben pocas dudas de la evocación que se realiza en este momento al Evangelio de Juan donde Cristo manifiesta que Él es el pan de vida eterna⁵³ y cuya trascendencia está asegurada a partir de su ingesta: “El que come mi carne y bebe mi sangre tiene vida eterna, y yo lo resucitaré al tercer día”⁵⁴.

El tacto se hace presente en una invitación que le hace Jesús al joven: “...el señor más hermoso que los demás se levantó de su trono y, tomando mi mano, me condujo a un jardín...” El hecho de tocar tiene dos dimensiones simultáneas puesto que por un lado está la percepción táctil pero por otro remite a la esfera de los sentimientos y de las significaciones. “El dar la mano significa darse totalmente”⁵⁵. También se alude a una cierta pérdida de autonomía personal que se deja en el otro que aferra. Aquí la mano de Jesús invita a dos cosas: primero revela su corporalidad como ser, se lo reconoce, se comprueba su veracidad y su tangibilidad. Tomás fue el discípulo incrédulo al que Jesús invita a que le toque su costado y sus manos heridas luego de la

⁵³ Jn. 6, 22-47.

⁵⁴ Jn. 6, 54.

⁵⁵ LE BRETON, op. cit., p. 179.

crucifixión para que realmente tenga fe en la realidad de la resurrección.⁵⁶ Segundo, se extiende hacia el creyente, va hacia él y lo conduce, lo guía nuevamente hacia el Paraíso, hacia la vida eterna. La mano de Cristo que en vida curó a enfermos, de la lepra de su piel, de la ceguera de sus ojos, de los demonios o las locuras de sus mentes, de sus miembros insensibles devolviéndoles el movimiento; que abrazó y acarició a los niños que se acercaban a él, que llamaba a la calma de quienes estaban atormentados, que invitaba a seguirlo, que oraba junto a sus discípulos en el monte de los Olivos ahora transporta al alma a un lugar seguro.

A modo de conclusión

En este momento algunas cuestiones para pensar. En las hagiografías encontramos un paisaje sensorial para analizar, aunque hay algunas que no hacen ninguna alusión directa al mismo.⁵⁷ Este paisaje aparece diferentemente enmarcado, lo cual evidencia los objetivos y las preocupaciones de cada autor en su momento particular. Atanasio procuró efectuar un cambio en la sensorialidad latina hacia una ajustada a los cánones cristianos y adecuada a la vida comunitaria monástica. Es así que en Antonio la sensorialidad viene de la mano del santo y su relación consigo mismo, con Dios y con el entorno histórico y espacial concreto que le tocó vivir, enfatizando una nueva relación hacia los sentidos, una readecuación cristiana de las formas de percepción sensoriales. En el mundo monástico se ve la preocupación por la mundanidad de la percepción sensorial: las reglas apuntan a hacer del monje un ser insensible a los placeres de la cotidianeidad, la neutralización de los sentidos lo acerca a Dios y lo aleja de la tierra.

En Gregorio Magno la sensorialidad se pone al servicio directo de la divinidad, enfatizando la correspondencia entre el santo y Dios y los aspectos que le eran permitidos en función de sus cualidades de santidad. No se encuentra una preocupación por los sentidos percibidos por Benito, los cuales se da por sentado que ya resiste. El nivel de la sensorialidad terrenal parece que ha

⁵⁶ Jn. 20, 24-29.

⁵⁷ Hemos repasado rápidamente la de San Martín de Tours de Septimio Severo, la de Fructuoso de Braga, la de San Desiderio del rey Sisebuto, la de san Agustín de Posidio y ninguna de ellas trae alusiones directas al tema sino algunas de manera tangencial.

sido un camino superado y ahora comienza a utilizarse para alcanzar dimensiones trascendentes.

En la *Vida de los Santos Padres de Mérida* los sentidos describen las cualidades del otro mundo, haciendo a la humanidad partícipe de sus bondades a través de las percepciones de cada uno de ellos en su manifestación más plena, más bella, más excelsa, sin rasgos pecaminosos puesto que solo sirven para mostrar el lugar celestial, el lugar donde habita Dios y a donde todos los cristianos quieren acceder para el descanso de su alma. Todo lo cual comprueba que hubo un esfuerzo de los intelectuales cristianos por transformar los sentidos físicos en sacramentados y volverlos permeables y abiertos a la percepción de la divinidad, tal como nos advierte Toner.⁵⁸

En conclusión, nos parece lícita la perspectiva de incursionar en la literatura hagiográfica para buscar la referencia sensorial. Consideramos que hay posibilidades aunque también limitaciones, puesto que no siempre se presentan los datos sensitivos. El armado de una perspectiva más completa del paisaje sensorial de la Antigüedad Tardía requeriría el auxilio y la complementariedad de fuentes alternativas a las hagiográficas, como resulta obvio. No obstante, pensamos que el tipo de documentación igualmente permite una revisión de la transformación que fue gestando en los aspectos ideológico y cultural la aristocracia eclesiástica. Todo lo visto nos permite concluir que ha habido una readecuación sensitiva durante los siglos tardoantiguos, que a través de los sentidos la religión fue transformada desde lo meramente físico de la antigüedad hacia otros dominios de mayor significación,⁵⁹ en donde ahora lo importante es la comunión placentera y deleitable que brinda la cercanía del hombre a Dios.

⁵⁸ TONER, *A Cultural History of Senses...*, op. cit., p. 98.

⁵⁹ TONER, *Ibidem*, p. 113.

UNO SGUARDO SULLA GUARIGIONE DEL PARALITICO NELLA GALLIA
ALTOMEDIEVALE: MIRACOLI, EMOZIONI E PERCEZIONI SENSORIALI
NEL *DE VIRTUTIBUS SANCTI MARTINI EPISCOPI* DI GREGORIO DI
TOURS

A LOOK ON THE HEALING OF THE PARALYTIC IN THE EARLY MEDIEVAL GAUL:
MIRACLES, EMOTIONS AND SENSORIAL PERCEPTIONS IN THE *DE VIRTUTIBUS
SANCTI MARTINI EPISCOPI* OF GREGORY OF TOURS

Emanuele **Piazza**

Universidad de Catania (Italia)

epiazza@unict.it

Abstract

Gregory, Bishop of Tours, in his *De virtutibus sancti Martini*, narrates the tribulations of many paralytics who, in various situations, were cured by St. Martin's healing virtues. In addition to the description of the miracles made by the Saint towards those who had lost the use of a leg, an arm or even of all their limbs, this source focuses on the visual and auditory elements which marked their healings. Therefore the emphasis is given both to the frequency with which weeps, shouts and prayers signalled the presence of sick people at St. Martin Shrine in Tours, and to the emotional impact that the sight of those crippled bodies, now healed by the miraculous intercession, aroused in Gregory and in the faithful.

Kew Words: Gregory of Tours – Paralytics - Saint Martin of Tours – Healings – Prayers - Merovingians

Peregrine Horden, in un saggio dedicato alle modalità di assistenza messe in atto, in età medievale, a favore dei malati appartenenti alle classi sociali più povere, sintetizza così gli aspetti salienti di alcuni passi del *corpus* agiografico di Gregorio di Tours (538-594): “These stories focus on healing shrines, not on an institution of poor relief in the usual sense”¹. Tali storie, a giudizio dello studioso, hanno la finalità di far risaltare le virtù taumaturgiche

¹ Peregrine HORDEN, “Family History and Hospital History in the Middle Ages”, in Idem, *Hospitals and Healing from Antiquity to the Later Middle Ages*, VI, Aldershot-Burlington, Ashgate, 1992, p. 270.

dei santi. Tra questi, nella Gallia del VI secolo, occupava un posto di assoluto rilievo Martino,² del cui sepolcro era custode lo stesso Gregorio in qualità di vescovo della *Civitas Turonum*, una carica privilegiata —ricoperta a partire dal 573— che gli permetteva di assistere in prima persona al continuo fluire, verso la basilica del santo, di una folla ininterrotta di pellegrini, molti dei quali in cerca di una miracolosa guarigione.³ In questo senso, è utile preliminarmente rilevare come l'approccio al tema della malattia da parte di Gregorio sia diverso da quello di altri agiografi, che

“[...] tentano di dare un contenuto simbolico o esemplare ai miracoli che raccontano, spiritualizzando le preoccupazioni e le sofferenze e facendo della malattia una *paideia* e un castigo divino”, mentre egli “accetta e riferisce i miracoli come dati di fatto che non hanno bisogno di spiegazione e non indugia a elaborarne una giustificazione teologica [...]”

E non avendo “alcuna preoccupazione teorico-pratica all'infuori di quella di esaltare il suo celeste patrono, nelle malattie, nei dolori e nella miseria [...] vede delle esperienze patologiche che affliggono l'uomo e aggravano la sua condizione esistenziale”⁴.

Gregorio —per tornare alle considerazioni di Horden da cui abbiamo preso le mosse— nelle sue opere inserisce tuttavia degli elementi che svelano la sua curiosità circa le vicissitudini di alcuni miracolati: “Yet assistance to the poor was hardly alien to the purposes of those promoting a saint's cult. Gregory's narratives have the merit of showing us how an early medieval

² In merito all'importanza di Martino nella letteratura agiografica della Gallia altomedievale, vd. Raymond VAN DAM, “Images of Saint Martin in Late Roman and Early Merovingian Gaul”, *Viator*, 19 (1988), pp. 1-27; Antonio Vincenzo NAZZARO, “L'agiografia martiniana di Sulpicio Severo e le parafrasi epiche di Paolino di Périgueux e Venanzio Fortunato”, in Maria Luisa SILVESTRE, Marisa SQUILLANTE (dir.), *Mutatio rerum. Letteratura Filosofia Scienza tra tardo antico e altomedioevo*. Atti del Convegno di studi (Napoli, 25-26 novembre 1996), Napoli, La Città del Sole, 1997, pp. 301-346.

³ Per delle prime indicazioni sul pellegrinaggio alla basilica di Tours, cfr. Luce PIETRI, “Le pèlerinage martinien de Tours à l'époque de l'évêque Grégoire”, in *Gregorio di Tours*. Convegno del Centro Studi sulla spiritualità medievale, XII, (Todi, 10-13 ottobre 1971), Todi, Accademia Tudertina, 1977, pp. 107 sgg.; Brigitte BEAUJARD, “Les pèlerinages vus par Grégoire de Tours”, in Nancy GAUTHIER, Henri GALINIÉ (dirs.), *Grégoire de Tours et l'espace gaulois*. Actes du congrès international (Tours, 3-5 novembre 1994), Tours, Fédération pour l'édition de la Revue archéologique du Centre de la France, 1997, pp. 263-270; Bruno JUDIC, “Le pèlerinage à Saint-Martin de Tours du VII^e-X^e siècle”, in Jean CHELINI, Henry BRANTHOMME (dirs.), *Les pèlerinages dans le monde à travers le temps et l'espace*, Paris, Picard, 2008, pp. 55-72.

⁴ Oronzo GIORDANO, “Sociologia e patologia del miracolo in Gregorio di Tours”, *Helikon*, 18-19 (1978-1979), p. 206.

hagiographer depicted the patient biographies of those who found healing at his favoured shrines”⁵. Guarigioni che interessavano, a seguire il *De virtutibus sancti Martini episcopi*, tanto la sfera materiale quanto quella spirituale: *Etiam non solum membra debilia solidat, sed, quod his omnibus magis est, ipsas illas conscientiarum maculas abstergit ac levigat.*⁶ Questi erano i molteplici effetti che venivano attribuiti al potere di Martino, come confermava un’iscrizione, posta accanto alla porta della sua basilica, che, nell’elencare i mali a cui era possibile trovare rimedio all’interno del luogo sacro, non si limitava a quelli che tormentavano il corpo: *quo munere [sc. Martino] gaudent caecus, clodus, inops, furiosus, anxius, aeger, debilis, oppressus, captivus, maestus, egenus.*⁷

I prodigi operati dal santo di Tours erano validi contro un ampio spettro di patologie, tra le quali assumevano una certa rilevanza quelle che si manifestavano sotto varie forme di paralisi, oggetto di indagine del presente studio. Alcuni tra gli episodi più significativi tramandati da Gregorio, che vedono Martino, e non solo, guarire donne e uomini che avevano perso l’uso degli arti, verranno presi in esame nelle pagine seguenti al fine di comprenderne il valore simbolico e di ricostruirne altresì la dimensione visiva e sonora.⁸

Nel secondo dei quattro libri di cui si compone il *De virtutibus sancti Martini episcopi*, Gregorio narra che tre paralitici —provenienti il primo, *Mallufus*, da Auxerre, il secondo, dall’identità sconosciuta, da Orléans, e il terzo, *Leuboveus*, da Bourges— erano stati risanati dopo aver invocato l’intercessione del santo presso la sua chiesa,⁹ nel medesimo giorno in cui il re Sigeberto aveva fatto la pace con i fratelli. Il vescovo di Tours si sofferma su

⁵ HORDEN, op. cit., p. 270.

⁶ Gregorii episcopi Turonensis *Libri I-IV de virtutibus sancti Martini episcopi*, ed. B. Krusch, MGH, *SS rer. merov.*, I/2, Hannoverae, 1885, III 60.

⁷ *Uersus Paulini de orantibus*, ed. M. Petschenig, CSEL, XVI/1, Vindobonae-Pragae-Lipsiae, 1888, vv. 18-20; cfr. pure Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, III prologus: *Nam saepius tactus beati sepulchri profluviis imperavit sistere, caecis videre, paralyticis surgere et ipsam quoque pectoris amaritudinem longe discedere.* Sulla basilica di Tours quale luogo privilegiato per le guarigioni operate dal santo, vd. Aline ROUSSELLE, “Du sanctuaire au thaumaturge: la guèrison en Gaule au IV^e siècle”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 31 (1976), pp. 1103; PIETRI, op. cit., pp. 125-127.

⁸ Sotto il profilo numerico, come osserva GIORDANO, op. cit., pp. 196-197, la paralisi è seconda solo alla cecità tra le malattie che in diverse circostanze Gregorio riferisce ad un intervento miracoloso di Martino (vd. Irina METZLER, *Disability in Medieval Europe. Thinking about physical impairment during the high Middle Ages, c.1100-1400*, London-New York, Routledge, 2006, pp. 73 sgg., e in particolare p. 131: “Among the miracles of St Martin, recorded by Gregory of Tours in the sixth century, 75 cases of paralysis were among a total of 185 miracles”).

⁹ Vd., rispettivamente, Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 5, 6 e 7.

questo avvenimento pure negli *Historiarum Libri*, ove ricorda gli eventi bellici occorsi tra il 573 ed il 575 come una vera e propria guerra civile che vide coinvolti i tre *reges*, e fratelli, Sigeberto I d'Austrasia, Chilperico I di Neustria e Gontrano di Borgogna. Le ostilità toccarono il territorio di Tours, sottoposto a saccheggi e a massacri da parte di Teodeberto, figlio maggiore di Chilperico.¹⁰ Vi fu un momento in cui il conflitto giunse a una tregua provvisoria, allorché Sigeberto, rotta l'alleanza creatasi tra Chilperico e Gontrano e convinto quest'ultimo a passare dalla sua parte, ottenne la restituzione dei territori, compresa Tours, che gli erano stati sottratti da Teodeberto. Gregorio asserisce che si era pervenuti a tale risoluzione, *sine bello*, grazie proprio all'intervento di Martino, manifestatosi con il miracolo di cui avevano beneficiato i paralitici.¹¹

Il nostro autore, dunque, valuta tali circostanze non una semplice coincidenza, bensì una dimostrazione della *potestas* di Martino, al quale andava il merito di aver fatto cessare il conflitto.¹² È stringente quindi la relazione tra le guarigioni e il ristabilimento della pace, quasi che Gregorio volesse paragonare i patimenti di quei tre uomini a un'altra infermità, la discordia, che aveva afflitto Sigeberto, Chilperico e Gontrano, 'immobilizzati' dall'odio reciproco che li aveva resi incapaci di governare.¹³

Per quanto riguarda invece i paralitici coinvolti in questa vicenda, va innanzitutto sottolineato che sia *Mallulfus* sia l'uomo senza nome erano stati trasportati da altri sino a Tours, il primo *deferentibus manibus*, il secondo su di

¹⁰ Gregorii episcopi Turonensis *Historiarum Libri X*, edd. B. Krusch, W. Levison, MGH, *SS rer. merov.*, I/1, Hannoverae, 1951, IV 47: *Sed ut bellum civili in maiore pernicitate crescerit [...]*; sull'articolato contesto che portò allo scontro tra i successori di Clotario I, vd. Bernard S. BACHRACH, *Merovingian Military Organization, 481-751*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1972, pp. 41-45; Raymond VAN DAM, *Leadership and Community in Late Antique Gaul*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1992², p. 213; Ian N. WOOD, *The Merovingian Kingdoms 450-751*, London-New York, Longman, 1994, pp. 89 sgg.; Martin HEINZELMANN, *Gregory of Tours. History and Society in the Sixth Century*, trad. ingl., Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 38-41; Geneviève BÜHRER-THIERRY, Charles MÉRIAUX, *La France avant la France (481-888)*, Paris, Belin, 2010, pp. 157-168.

¹¹ Greg. Tur. *Hist. Lib.*, IV 49: *Sed nec hoc sine beati Martini fuisse virtutem ambigitur, ut hi sine bello pacificarentur; nam in ipsa die, qua hi pacem fecerunt, tres paralitici ad beati basilicam sunt directi.*

¹² Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 7: *Tres virtutes istas ipsa die factas fuisse constat, quo Sigiberthus gloriosissimus rex Sequanum transiens, sine conlisione exercitus pacem cum fratribus fecit. Quod nullus ambigat, hanc etiam beati antestitis fuisse victoriam.*

¹³ Negli *Historiarum Libri* Gregorio si sofferma sulla delicata questione delle continue discordie sorte tra le varie parti del regno, Greg. Tur. *Hist. Lib.*, IV 48-50; V *prae*f.; cfr. Guy HALSALL, "The Preface to Book V of Gregory of Tours' Histories: Its Form, Context and Significance", *The English Historical Review*, 122 (2007), pp. 303 sgg.; Paul KERSHAW, *Peaceful Kings. Peace, Power and the Early Medieval Political Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 124.

una *carruca*, mentre *Leuboveus* si era trascinato sul suo stesso corpo, *quia paupertate faciente non habebat qui eum ferret*.¹⁴ Una volta giunti alla meta desiderata, essi, non diversamente dalla folla di mendicanti che si accalcava intorno al santuario, per sopravvivere avevano fatto affidamento sull'elemosina elargita dai più generosi.¹⁵ Appare evidente che i tre, anche a motivo del loro cattivo stato di salute, disponessero di risorse economiche esigue, forse del tutto assorbite dalle spese legate al viaggio, o addirittura inesistenti, se *Leuboveus*, per raggiungere Tours, aveva potuto contare solo sulle sue deboli forze. Quali fossero state le cause che avevano determinato l'insorgere della paralisi non viene spiegato da Gregorio, che piuttosto focalizza la sua attenzione sia sulle menomazioni fisiche —con riferimento a piedi, ginocchia e nervi— quali sintomi esteriori e riconoscibili della malattia, sia sull'impatto sonoro delle loro incessanti orazioni, urla e pianti.¹⁶

Le vicissitudini dei singoli protagonisti restano quindi in secondo piano nel racconto di Gregorio di Tours,¹⁷ incentrato soprattutto sull'azione pacificatrice di Martino, che, almeno in questa occasione, aveva placato le forti tensioni che laceravano il *regnum Francorum*. La pace, però, ebbe una durata effimera e ben presto Tours fu al centro di nuovi scontri, quando, agli inizi del 576, vi giunse un emissario di Chilperico, Roccoleno, con l'ordine di arrestare il

¹⁴ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 5, 6 e 7.

¹⁵ Valerio NERI, *I marginali nell'Occidente tardoantico. Poveri, 'infames' e criminali nella nascente società cristiana*, Bari, Edipuglia, 1998, pp. 54 sgg.; Lietta DE SALVO, *Poveri e malati nel De virtutibus Sancti Martini di Gregorio di Tours*, in Rosalia MARINO, Concetta MOLÈ, Antonino PINZONE (dirs.), *Poveri ammalati e ammalati poveri. Dinamiche socio-economiche, trasformazioni culturali e misure assistenziali nell'Occidente romano in età tardoantica*, Atti del Convegno di Studi (Palermo, 13-15 ottobre 2005), Catania, Edizioni del Prisma, 2006, pp. 41-44. Una vicenda emblematica è quello di *Securus*, uno schiavo che, impossibilitato a lavorare a causa delle sue malformazioni, era stato portato a Tours, e qui visse grazie alla carità almeno sino a quando non fu guarito da Martino e riscattato poi da un *comes* (Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, I 40). Può essere qui ricordata la figura di un altro paralitico, Servolo (di cui serba memoria papa Gregorio Magno, cfr. Gregorio Magno, *Omellie sui Vangeli*, ed. G. Cremascoli, Roma, Città Nuova, 1994, I, XV 5; Idem, *Dialoghi [I-IV]*, ed. B. Calati, A. Stendardi, Roma, Città Nuova, 2000, IV, XV 1-5), il quale divise con i poveri l'elemosina che, assistito dalla madre e dal fratello, era in grado di raccogliere.

¹⁶ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 5: *Qui iugi oratione et ieiunio incumbens [...]*; 6: *Factum est autem, ut una die iacens gravius extra solito torqueretur, ita ut vicinia de proximo ad eius voces concurreret*; 7: *Qui dum quadam die a foris ad sancti pedes fleret [...]*.

¹⁷ Gregorio accenna comunque ad una trasformazione interiore, quella del paralitico orleanese, che, profondamente rinnovato tanto nel corpo quanto nell'animo, si fece chierico (Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 5-6). Non diversamente *Allomeris* scelse di farsi *clericus*, come egli stesso racconta a Gregorio, dopo che per opera di Martino era scomparsa la disabilità che affliggeva le sue mani e i suoi piedi (II 33).

duca Gontrano Bosone, che il re riteneva responsabile della tragica morte del figlio Teodeberto.¹⁸ Per sfuggire alla cattura, Gontrano aveva cercato la protezione dello stesso Gregorio, il quale, come asserisce negli *Historiarum Libri*, era stato fermo nel respingere ogni pretesa di Roccoleno, che si dichiarava pronto a mettere a ferro e a fuoco la città e i dintorni se il duca non gli fosse stato consegnato. Il Turonense, a questo punto della sua narrazione, rammenta che il giorno prima dell'arrivo di Roccoleno era accaduto un fatto miracoloso,¹⁹ di cui ci ha lasciato una più accurata descrizione ancora nel *De virtutibus sancti Martini episcopi*. Il vescovo scrive che, turbato da quanto accadeva a Tours, aveva implorato l'aiuto di Martino, che gli aveva dato un segno restituendo la salute a una [...] *paralytica, quae per duodecim annos fuerat contracta*.²⁰ Ciò avrebbe dovuto far desistere Roccoleno, a giudizio di Gregorio, dall'arrecare la minima offesa a un santo così potente e alla sua *civitas*, ma quello, imperterrito, non tenne conto dell'avvertimento e diede ordine alle sue truppe di proseguire con le devastazioni, finché, colpito dal *morbis regius*, morì.²¹ La giusta punizione divina si era pertanto abbattuta su Roccoleno, un uomo empio al servizio di un sovrano, Chilperico, altrettanto malvagio, apostrofato negli *Historiarum Libri* come *Nero nostri temporis et Herodis* per le sofferenze arrecate alla Chiesa.²² Reso tuttavia prudente da quanto era accaduto al suo emissario, Chilperico agì stavolta con moderazione, limitandosi a deporre sul sepolcro di Martino un'epistola insieme ad un foglio bianco, la prima per

¹⁸ Greg. Tur. *Hist. Lib.*, IV 50. Gontrano Bosone era invisibile a Chilperico poiché, quando era alla guida delle truppe di Sigeberto, aveva sconfitto Teodoberto, morto sul campo di battaglia.

¹⁹ Greg. Tur. *Hist. Lib.*, V 4.

²⁰ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 27.

²¹ Greg. Tur. *Hist. Lib.*, V 4; Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 27. Su Gontrano Bosone e Roccoleno, cfr. Adriaan H.B. BREUKELAAR, *Historiography and Episcopal Authority in Sixth-Century Gaul: the Histories of Gregory of Tours interpreted in their historical context*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1994, pp. 245-246; WOOD (1994), op. cit., p. 75; Yitzhak HEN, *Culture and religion in Merovingian Gaul, A. D. 481-751*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1995, pp. 113-114; vd., sul diritto di asilo, HEINZELMANN, op. cit., p. 44; Rob MEENS, "The sanctity of the basilica of St. Martin. Gregory of Tours and the practice of sanctuary in the Merovingian period", in Richard CORRADINI, Rob MEENS, Christina PÖSSEL, Philip SHAW (dirs.), *Texts and Identities in the Early Middle Ages*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2006, pp. 279 sgg.; Gregory I. HALFOND, *The Archeology of Frankish Church Councils, AD 511-768*, Leiden-Boston, Brill, 2010, pp. 143, 189.

²² Greg. Tur. *Hist. Lib.*, VI 46.

chiedere al santo se fosse finalmente possibile arrestare Gontrano Bosone, il secondo per ricevere un responso scritto che, però, non gli giunse mai.²³

Nel corso del dissidio tra Sigeberto, Chilperico e Gontrano, e in quello tra Rocoleno e Gontrano Bosone, le guarigioni miracolose dei paralitici rappresentavano l'espressione concreta delle *virtutes* di Martino e dell'influenza che esse avevano avuto nello svolgimento degli avvenimenti. Gregorio, nonostante questi prodigi avessero goduto di un'ampia risonanza per via delle loro implicazioni politiche, si premura di chiarire che essi erano avvenuti in presenza di testimoni: *Mallulfus* aveva ricominciato a camminare sotto gli occhi dello stesso vescovo, mentre l'uomo di Orléans e *Leuboveus* erano stati risanati al cospetto di un'intera folla.²⁴ È lecito arguire come eventi così portentosi non lasciassero indifferente chi aveva la fortuna di assistervi, e anzi la loro vista suscitava nei presenti una forte carica emotiva.²⁵

Una dimostrazione di ciò si ebbe nel Natale del 575. Il *De virtutibus sancti Martini episcopi* riferisce che le celebrazioni liturgiche furono turbate dalle farneticazioni di un uomo che, posseduto da uno spirito malvagio, aveva preso a vaneggiare sul fatto che Martino non proteggeva più Tours a causa dell'iniquità dei suoi abitanti. Tali affermazioni gettarono nello sconforto i fedeli riuniti nella basilica, compreso Gregorio: [...] *et non solum bruta minorum corda, sed etiam nos ipsi pavore concutimur*. In chiesa assisteva alle funzioni un certo *Bonulfus*, che, tre anni prima, a seguito di una forte febbre aveva perso l'uso delle mani e di un piede. L'uomo aveva già recuperato l'uso degli arti superiori grazie all'intercessione di Martino, dinanzi al quale, adesso, si ripresentava nella speranza di curare quello inferiore. Immerso nella preghiera, egli avvertì un crescente fastidio ai tendini del piede, e implorò il santo, se non voleva guarirlo, di risparmiargli almeno questi ulteriori strazi.²⁶ Gregorio interpretò quanto stava accadendo a *Bonulfus* come un segno che il loro

²³ Greg. Tur. *Hist. Lib.*, V 14.

²⁴ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 5-7.

²⁵ Sull'argomento, cfr. Barbara H. ROSENWEIN, "Writing and Emotions in Gregory of Tours", in Walter POHL, Paul HEROLD (dirs.), *Vom Nutzen des Schreibens. Soziales Gedächtnis, Herrschaft und Besitz im Mittelalter*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002, pp. 26 sgg.; Eadem, *The places and spaces of emotion*, in *Settimane di studio di Spoleto*, L: *Uomo e spazio nell'alto medioevo*, Spoleto, CISAM, 2003, pp. 510-526.

²⁶ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 25. Da notare che anche il paralitico di Orléans aveva avvertito come i dolori aumentassero prima di essere definitivamente guarito da Martino, Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 6.

patrono, secondo la nefasta predizione di quell'invasato, li avesse davvero abbandonati, ma quando la messa giunse al rito dell'eucaristia, *Bonulfus* sentì il dolore svanire e il piede rigenerarsi. Nella commozione generale di tutta la congregazione, Gregorio, con le lacrime agli occhi, proclamò che quel prodigio era la prova inconfutabile della *praesentia* di Martino:²⁷

*“Videns autem haec omnis populus, in caelo clamore praelato, plaudebat, dicens: ‘Gloria in excelsis Deo, qui, sicut quondam pastores angelico lumine, ita nos hodie praesentia confessoris beati clarificavit et, eum [sc. Martino] nobis adesse, praesenti virtute monstravit”*²⁸.

L'aspetto visivo, insieme a quello sonoro, è sottolineato dunque da Gregorio, che certo non sottovaluta quello emozionale, che poteva spingere gli infermi, impazienti di trovare un rimedio alle loro tribolazioni, a lasciarsi sedurre persino da falsi taumaturghi. Nel 587 giunse a Tours un tale di nome Desiderio, il quale millantava doti speciali che, sosteneva, scaturivano dal suo contatto diretto con gli apostoli Pietro e Paolo.²⁹ Desiderio, avvertono subito gli *Historiarum Libri*, non possedeva invece nessuna virtù, eccetto una grande abilità nell'imbastire trucchi da negromante, a lui utili per approfittare della *rusticitas* —ingenuità— del popolo. Di questi imbrogli furono vittima anche dei paralitici, che, nel miraggio di una guarigione facile e immediata, si rivolsero proprio a Desiderio. Da astuto ciarlatano, questi ricorse ad un espediente tanto appariscente quanto dannoso, poiché diede ordine ai suoi servi di tirare con violenza le braccia e le gambe dei malati, quasi a voler dare loro l'illusione visiva di aver riguadagnato la capacità di muoversi, ma, in realtà, molti dei malcapitati sottoposti a questa discutibile terapia non solo non ne trassero giovamento, ma ci rimisero financo la vita. Finalmente tali misfatti furono denunciati a Gregorio, che allontanò dalla sua città lo pseudoprofeta, spudorato sino al punto da

²⁷ Già nell'incipit del capitolo dedicato a *Bonulfus*, Gregorio (*De virt. sancti Mart. ep.*, II 25) osservava [...] *quod post inmensum maeroris cumolum magnum nobis gaudium patefecit, dum et virtutem beati protulit et quod titubabat avertit cordaque nutantia populorum larga stabilitatis firmitate munivit*. Nel rimarcare l'incertezza e la preoccupazione dei suoi concittadini, il vescovo fa un indiretto cenno a quegli avvenimenti, ai quali si è fatto cenno in precedenza, che sconvolsero nel 575 Tours a causa della contesa tra Sigeberto e Chilperico (Raymond VAN DAM, *Saints and their Miracles in Late Antique Gaul*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 214, nota 60). Sul tema, che verrà ripreso più in avanti, della *praesentia*, Peter BROWN, *Il culto dei santi*, trad. it., Torino, Einaudi, 2002², pp. 149 sgg.

²⁸ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 25.

²⁹ Greg. Tur. *Hist. Lib.*, IX 6.

dichiararsi, nel suo delirio di onnipotenza, superiore come guaritore rispetto a Martino.³⁰

Il santo di Tours ebbe un ruolo preponderante all'interno della produzione agiografica di Gregorio, che nei suoi *Libri octo miraculorum* ha immortalato le gesta di una fitta schiera di santi.³¹ Tra questi, secondo per importanza rispetto a Martino, vi fu san Giuliano, protagonista anch'egli della guarigione di una paralitica.³² Gregorio, nel *Liber de passione et virtutibus sancti Iuliani martyris*, narra che *Fedamia [...] mulier paralysi humore constricta*, fu condotta dai suoi parenti presso la chiesa del martire a Brioude e qui lasciata alla carità dei fedeli.³³ Una notte, prima della domenica, un uomo le

³⁰ Ibidem. Il vescovo di Tours attribuisce proprio a Martino il titolo di *medicus*, lasciando intuire come gli unici rimedi degne di essere tenuti in considerazione fossero quelli elargiti dalla *potestas* del santo, e non quelli di chi si professava esperto nell'arte della medicina; cfr. GIORDANO, op. cit., pp. 163-164; Caterina LAVARRA, "'Pseudochristi' e 'pseudoprophetae' nella Gallia merovingia", *Quaderni Medievali*, 13 (1982), pp. 34-36; Aline ROUSSELLE, *Croire et guérir: la foi en Gaule dans l'Antiquité tardive*, Paris, Fayard, 1990, pp. 110 sgg.; John KITCHEN, "Saints, doctors, and soothsayers: the dynamics of healing in Gregory of Tours's *De virtutibus Sancti Martini*", *Florilegium*, 12 (1993), pp. 17-28; Darrel W. AMUNDSEN, *Medicine, Society and Faith in the Ancient and Medieval Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 193-194; Hubertus LUTTERBACH, "Der Christus medicus und die Sancti medici. Das wechselvolle Verhältnis zweier Grundmotive christlicher Frömmigkeit zwischen Spätantike und Früher Neuzeit", *Saeculum*, 47 (1996), pp. 239 sgg.; Jean MOREAU, *Approche médicale des guérisons miraculeuses attribuées à saint Martin*, in *XVIème centenaire de la mort de saint Martin. Colloque universitaire (22-25 octobre 1997)*, Tours, Mémoires de la Société archéologique de Touraine, 1997, pp. 143-158.

³¹ Gregorio cita svariati casi in cui infermi, affetti da varie disfunzioni agli arti, erano stati risanati dopo essersi recati alla basilica di Tours (tra i molteplici brani, si ricordano qui Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 11; II 42; II 47-49; II 55; II 59; III 4; III 21; III 26; III 36; III 39; III 44-45; IV 6; IV 13; IV 19; IV 38; IV 42). Altre guarigioni di paralitici sono associate al martire Vincenzo (Gregorii episcopi Turonensis *Liber in gloria martyrum*, ed. B. Krusch, MGH, *SS rer. merov.*, I/2, Hannoverae, 1885, 89); Romano di Condat, Senoch e Monegonda (Gregorii episcopi Turonensis *Liber vitae patrum*, ed. B. Krusch, MGH, *SS rer. merov.*, I/2, Hannoverae, 1885, I 6; XV 3; XIX 3); Lupiano, Nicezio di Lione, Germano di Parigi, Cipriano di Périgueux, Giuniano di Limoges (Gregorii episcopi Turonensis *Liber in gloria confessorum*, ed. B. Krusch, MGH, *SS rer. merov.*, I/2, Hannoverae, 1885, 53, 60, 88, 98, 101).

³² Per la figura di san Giuliano nell'opera di Gregorio, cfr. VAN DAM (1992²), op. cit., pp. 183-184; Antonio DE PRISCO, "Il pubblico dei santi nei *Miraculorum libri octo* di Gregorio di Tours", in Paolo GOLINELLI (dir.), *Il pubblico dei santi. Forme e livelli di ricezione dei messaggi agiografici. Atti del III Convegno di studio dell'Associazione italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia* (Verona 22-24 ottobre 1998), Roma, Viella, 2000, p. 39; Ian N. WOOD, "Topographies of holy power in sixth-century Gaul", in Mayke DE JONG, Frans THEUWS, Carine VAN RHIJN (dirs.), *Topographies of Power in the Early Middle Ages*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001, pp. 142-143; Danuta SHANZER, "So Many Saints - So Little Time... the *Libri Miraculorum* of Gregory of Tours", *The Journal of Medieval Latin*, 13 (2003), pp. 29-37.

³³ Gregorii episcopi Turonensis *Liber de passione et virtutibus sancti Iuliani martyris*, ed. B. Krusch, MGH, *SS rer. merov.*, I/2, Hannoverae, 1885, 9 (e vd. 12, 37, 39, 42, per altri accenni a paralitici). Sul pellegrinaggio al santuario di Giuliano, vd. Luce PIETRI, "Prosopographie d'un

apparve in sogno, rimproverandola di non aver preso parte ai riti prefestivi, e *Fedamia*, per giustificarsi, rispose che da tempo non era più in grado di compiere il minimo movimento. All'improvviso, però, avvertì una strana sensazione, quasi che quello stesso uomo la sorreggesse e la conducesse alla tomba di Giuliano, mentre le sue membra si alleggerivano di un grande peso, come di catene che, liberandola, cadevano con fragore a terra. Svegliatasi, si rese conto di essere guarita e, in mezzo allo stupore di tutti, rese grazie ed entrò nella chiesa.³⁴ Ella seppe pure descrivere il protagonista della sua visione, alto di statura e con la pelle più bianca di un giglio, elegante e dalla parola schietta e piacevole, restituendone una figura idealizzata, "conformed to the desired image of the pauper's ecclesiastical patrons"³⁵. Le sembianze dell'uomo, e il fatto che *Fedamia* non avesse più incontrato qualcuno che gli somigliasse, furono due indizi sufficienti a Gregorio per concludere che, *non absurde*, fosse stato Giuliano a risanare la donna.³⁶ Gregorio ricorre dunque ad un preciso elemento sonoro, il frastuono prodotto dallo sciogliersi delle catene e dal loro spezzarsi,

pèlerinage: Saint-Julien de Brioude (V^e-VI^e siècles)", *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 100 (1988), pp. 23-38; Edina BOZÓKY, "Autour des reliques de saint Julien", in Alain DUBREUCQ, Christian LAURANSON-ROSAZ, Bernard SANIAL (dirs.), *Saint Julien et les origines de Brioude. Actes du Colloque international organisé par la ville de Brioude du 22 au 25 septembre 2004*, Brioude-Saint-Étienne, Almanach de Brioude-Centre européen de recherches sur les congrégations et ordres religieux, 2007, pp. 213-222.

³⁴ Il nesso tra sogno e guarigione, e in particolare sulla visione di *Fedamia*, viene posto in evidenza da Isabel MOREIRA, *Dreams, Visions, and Spiritual Authority in Merovingian Gaul*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2000, pp. 193-194; Giselle DE NIE, "'A Smiling Serene Face': Face-to-Face Encounters in Early Christian Dream Visions", in Bart J. KOET (dir.), *Dreams as Divine Communication in Christianity: From Hermas to Aquinas*, Leuven-Paris-Walpole MA, Peeters, 2012, pp. 152-155. A corroborare l'attendibilità dell'intervento di Giuliano, Gregorio di Tours riporta la testimonianza di un monaco che aveva a sua volta visto il santo [...] *in eodem modo [...] ut quondam paralytica exposuerat*, con riferimento qui a *Fedamia* (Greg. Tur. *Liber de pass. et virt. sancti Iul. mart.*, 14).

³⁵ Allen E. JONES, *Social Mobility in Late Antique Gaul. Strategies and Opportunities for the Non-Elite*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2009, p. 225. La descrizione del santo rimanda al tema dell'Adelsheilige', per il quale cfr. Friedrich PRINZ, *Frühes Mönchtum im Frankenreich. Kultur und Gesellschaft in Gallien, den Rheinlanden und Bayern am Beispiel der monastischen Entwicklung (4.-8. Jahrhundert)*, München-Wien, Oldenbourg, 1965, pp. 489 sgg.; Karl BOSL, "Il 'santo nobile'", in Sofia BOESCH GAJANO (dir.), *Agiografia altomedioevale*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1976, *passim*; Georg SCHEIBELREITER, *Der Bischof in merowingischer Zeit*, Wien-Köln-Graz, Bohlau, 1983, pp. 16 sgg.

³⁶ Vd., sul punto, Isabel MOREIRA, *Heaven's Purge: Purgatory in Late Antiquity*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2010, p. 74: "Gregory's deepest desire for salvation was expressed in his healing from sickness, but a related image of salvation also occupied his mind: freedom from bondage. Accounts in which prisoners and slaves were freed from their chains [...] found a prominent place among Martin's posthumous miracles".

quale metafora della remissione del male, instaurando così un parallelo tra la condizione dei paralitici, prigionieri del proprio corpo, e quella di chi aveva perduto la propria libertà. Una schiava originaria di Poitiers, come si legge nel *De virtutibus sancti Martini episcopi*, dopo aver fatto visita al sepolcro di Martino, aveva recuperato la piena funzionalità del braccio malandato, però, quando i suoi padroni la riassegnarono alle precedenti mansioni, perse ogni beneficio e le fu indispensabile recarsi una seconda volta a Tours, dove ottenne una nuova grazia e con essa l'affrancazione dalla schiavitù.³⁷

La quasi totalità dei brani sin qui analizzati —con l'eccezione di quello di *Fedamia*— individua nella basilica di Tours il luogo privilegiato in cui si compiva la maggior parte dei miracoli, un dato, questo, che consente di comprendere come Gregorio desiderasse accrescere l'importanza dell'istituzione ecclesiastica che a lui era stata affidata.³⁸ La *potestas* di Martino, nondimeno, aveva dato prova della sua efficacia a favore dei paralitici pure in altri *loca*, o perché consacrati al suo culto, l'oratorio di Sireuil,³⁹ le chiese di Le Mans e di Saintes,⁴⁰ o perché legati alla sua vita terrena, il monastero di Ligugé. Qui, in particolare, una donna aveva riacquisito la mobilità perduta dopo aver baciato il velo posto a protezione della cancellata che delimitava il punto in cui Martino — nel periodo in cui dimorava a Ligugé prima di divenire vescovo di Tours— aveva riportato in vita un catecumeno.⁴¹

Il santo, come attesta Gregorio, aveva lasciato un'ulteriore traccia della sua *praesentia* anche nel territorio di Avranches. Il vescovo della città, Leodoaldo, allo scopo di richiedere delle reliquie di Martino, aveva inviato a Tours un sacerdote,⁴² che, ottenuto il prezioso dono e ripresa la via del ritorno,

³⁷ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, III 46; in una situazione non dissimile si trovò *Leomeris* (I 22), al quale fu necessario per due volte l'aiuto di Martino.

³⁸ Oltre alla bibliografia citata *supra*, nota, 3, cfr. VAN DAM (1992²), op. cit., pp. 249-254; Luce PIETRI, *Grégoire de Tours et la géographie du sacré*, in *Grégoire de Tours et l'espace gaulois*, op. cit., pp. 111-114; WOOD (2001), op. cit., pp. 138-141; Allan S. MCKINLEY, "The first two centuries of Saint Martin of Tours", *Early Medieval Europe*, 14 (2006), pp. 193-195; Lisa BAILEY, "Within and Without: Lay People and the Church in Gregory of Tours' Miracle Stories", *Journal of Late Antiquity*, 5 (2012), pp. 123-124.

³⁹ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, I 18.

⁴⁰ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, III 35; IV 8.

⁴¹ Sulpice Sévère, *La vie de Saint Martin*, éd. J. Fontaine, SC, 133, Paris, 1967, 7, 1-7; Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, IV 30. Gregorio, subito dopo, aggiunge che pure un altro paralitico, toccato il *velum ipsius cancelli*, guarì (ibidem).

⁴² Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 36.

in una zona desertica si era imbattuto in degli uomini che trasportavano di peso un paralitico. L'incontro fu provvidenziale per l'infermo, che, dopo aver baciato il velo posto a protezione del reliquiario, si ristabilì completamente: *Haec enim agis, beatissime confessor, nec tibi sat est propriam aedem exornare prodigiis, nisi et diversos saltus, quos pede non adisti, virtutibus tremendis inlustres*.⁴³ Il raggio d'azione di Martino, quindi, si ampliava grazie alla presenza di chiese a lui consacrate, alla diffusione delle sue reliquie,⁴⁴ nonché tramite l'azione di mediatori, come nel caso di Aredio di Limoges, il quale, nell'atto di guarire una donna, che per otto anni aveva giaciuto su di un carro, aveva avuto la sensazione che fosse Martino, e non lui, ad impartirle il segno della croce e a risanarla.⁴⁵

Le molteplici storie di guarigione raccolte nel *De virtutibus sancti Martini episcopi* permettono a Gregorio di magnificare le doti del suo patrono, e, talvolta, di individuare quale fossero le cause delle varie patologie. L'insorgere della paralisi, in determinate circostanze, viene ritenuta la conseguenza di un grave peccato, una teoria che trova applicazione, ad esempio, a proposito di *Piolus*, un chierico di Candes affetto sin dalla nascita da una malformazione alle mani. Gregorio si chiede se i disturbi di *Piolus* non siano da addebitare a colpe commesse da lui stesso o dai suoi genitori,⁴⁶ un dubbio che, invece, egli non ha affatto nel caso di un bambino di Bourges, nato con menomazioni agli arti poiché concepito in un momento proibito, ossia la notte che precedeva la domenica.⁴⁷ Il vescovo di Tours accenna innanzitutto all'aspetto esteriore del

⁴³ *Ibidem*. Due elementi presenti nella vicenda di Avranches, il primo, ossia il trasporto a forza di braccia del paralitico, senza il supporto neppure di una barella, il secondo, l'incontro salvifico con le reliquie in un'area desolata, inducono a considerare la provenienza da aree povere, e scarsamente abitate, di alcuni tra i miracolati menzionati da Gregorio (cfr. DE SALVO, op. cit., pp. 44-45).

⁴⁴ Vd. P. BROWN, "Relics and Social Status in the Age of Gregory of Tours", in IDEM, *Society and the Holy in Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1989², pp. 222-250; B. VETERE, "Culto delle reliquie e virtus dei santi. Sacro e spazi del sacro nella Gallia merovingia di Gregorio di Tours", in Alessandra Bartolomei ROMAGNOLI, Ugo PAOLI, Pierantonio PIATTI (dirs.), *Hagiologica. Studi per Réginald Grégoire*, II, Fabriano, Monastero San Silvestro Abate, 2012, pp. 847 sgg.

⁴⁵ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, IV 6; cfr. *Vita Aridii abbatis Lemovicini*, ed. B. Krusch, MGH, *SS rer. merov.*, III, Hannoverae 1896, 35.

⁴⁶ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 26.

⁴⁷ Per quanto segue, Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 24. Sui periodi e giorni specifici in cui era imposto l'assoluto divieto di avere rapporti sessuali (pena, come avverte Gregorio [*De virt. sancti Mart. ep.*, II 24], la nascita di bambini *aut contracti aut ephilentici aut leprosi*), si rimanda qui a Carmelina URSO, *Tra essere e apparire. Il corpo della donna nell'Occidente medievale*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2005, pp. 97-98, e le note 281-282, per un'ampia discussione delle fonti

paralitico: *Qui magis monstrum aliquod quam hominis speciem similabat. Qui cum non sine dirisione multorum aspiceretur, et mater argueretur.* La madre, prosegue, non aveva avuto il coraggio di uccidere il figlioletto, ma lo aveva allevato per poi affidarlo a dei girovaghi, che avevano sfruttato le sue deformità fisiche come attrazione per raccogliere più elemosine. In seguito il piccolo, oramai un fanciullo, all'età di undici anni si era recato al santuario di Tours in ben due occasioni, e qui, per intercessione divina, si era liberato dalle sue gravi affezioni.⁴⁸ In questo episodio ben si palesano gli effetti che derivavano dalla percezione visiva dell'infermo, ora crudelmente schernito per la sua 'mostruosità', ora, con altrettanta crudeltà, esibito a fini di lucro.

Un tale *Sisulfus*, a differenza di *Piolus* e del bambino di Bourges, aveva appreso direttamente da Martino, apparsogli in sogno, che i suoi tormenti, dovute alle mani rattrappite, non derivavano da peccati di cui si era macchiato, ma erano manifestazioni necessarie a esaltare, attraverso la loro guarigione, la potenza di Dio.⁴⁹

Il nesso malattia-peccato⁵⁰ è certo presente nella casistica agiografica di Gregorio, che nel fare riferimento alla connessione tra impurità del corpo e

relative all'argomento. Il peccato da cui scaturiva la paralisi poteva derivare dall'aver lavorato in giorni proibiti (VAN DAM [1993], op. cit., p. 88: "[...] and since strong hands and legs were required for any physical labor, paralysis and lameness were appropriate penalties for people who worked at the wrong time"), come accadde ad una donna, colpita *divino igne*, per aver ripulito un terreno dalle erbacce il 24 giugno, giorno di san Giovanni Battista (Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 57; e vd. III 29; III 55; IV 22). In altri frangenti, poi, la paralisi fungeva da giusta punizione per chi, come un conte bretone, aveva escogitato, per alleviare i dolori di cui soffriva a piedi, nientemeno che un'abluzione in una patena, ma, dopo questo gesto sacrilego, *adplene debilitatus, numquam postea gressum facere potuit* (Greg. Tur. *Lib. in gloria mart.*, 84).

⁴⁸ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 24.

⁴⁹ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 40; vd., sul passo, Gábor KLANICZAY, "Healing with Certain Conditions: The Pedagogy of Medieval Miracles", *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 19 (2010), p. 241.

⁵⁰ Non essendo possibile dare conto in questa sede della vasta bibliografia in materia, si segnalano qui alcuni contributi, senza nessuna pretesa di completezza, della letteratura più recente: Darrel W. AMUNDSEN, "Medicine and Faith in Early Christianity", *Bulletin of the History of Medicine*, 56 (1982), pp. 326-350; Howard CLARK KEE, *Medicine, Miracle and Magic in New Testament Times*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986; Innocenzo MAZZINI, "La malattia conseguenza e metafora del peccato nel mondo antico, pagano e cristiano", in Enrico Dal Covolo, Isidoro Giannetto (dir.), *Cultura e promozione umana. La cura del corpo e dello spirito nell'antichità classica e nei primi secoli cristiani. Un magistero ancora attuale?* Convegno internazionale di studi (Oasi 'Maria Santissima' di Troina, 29 ottobre-1 novembre 1997), Troina, OASI, 1998, pp. 159-172 (in particolare p. 169, nota 42, dove l'autore evidenzia come, a sua conoscenza, "non esiste uno studio specifico sulla metafora cristiana, malattia = peccato"); John J. PILCH, *Healing in the New Testament: Insights from Medical and Mediterranean Anthropology*,

impurità dell'anima ha attinto alla sua conoscenza delle Sacre Scritture. È stato rilevato come il Turonense ricorra di sovente ad una vera e propria stilizzazione biblica, improntando "un episodio o la figura stessa di un personaggio del racconto agiografico ad un ben preciso ed individuabile episodio o figura, presenti nel testo della Bibbia"⁵¹. I miracoli di Gesù, in particolare, hanno esercitato una profonda influenza sul taglio narrativo dei passi degli *Historiarum Libri* e dei *Libri octo miraculorum* sin qui esaminati,⁵² passi che hanno interessanti elementi in comune con le pericopi evangeliche sulle guarigioni dei paralitici. A Cafarnaò, leggiamo in Matteo, un uomo ormai ridotto all'immobilità fu condotto da alcuni portantini innanzi a Gesù, il quale "vedendo la loro fede" compì il miracolo, vale a dire perdonò al paralitico i suoi peccati e, tra lo stupore degli astanti, gli ordinò di alzarsi, prendere con sé il lettuccio sul quale aveva giaciuto e tornare a casa. Marco e Luca aggiungono dei dettagli al racconto di Matteo, e specificano che i portantini, a causa del passaggio ostruito

Minneapolis, Fortress Press, 2000; James KEIR HOWARD, *Disease and Healing in the New Testament: An Analysis and Interpretation*, Lanham, University Press of America, 2001; Michael DÖRNEMANN, *Krankheit und Heilung in der Theologie der frühen Kirchenväter*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2003; Christian SCHULZE, *Medizin und Christentum in Spätantike und frühem Mittelalter: christliche Ärzte und ihr Wirken*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2005; Martine DULAEY, "Les paralytiques des Évangiles dans l'interprétation patristique. Du texte à l'image", *Revue d'Études Augustiniennes et Patristiques*, 52 (2006), pp. 287-328; Gary B. FERNGREN, *Medicine & Health Care in Early Christianity*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2009; Tobias HÄGERLAND, *Jesus and the Forgiveness of Sins: An Aspect of His Prophetic Mission*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011; Thomas HENTRICH, "The Forgiveness of Sins as Healing Method in the New Testament", in Rupert BREITWIESER (dir.), *Behinderungen und Beeinträchtigungen/Disability and Impairment in Antiquity*, Oxford, British Archaeological Reports, 2012, pp. 111-117; Heidi MARX-WOLF, Kristi UPSON-SAIA, "The State of the Question: Religion, Medicine, Disability, and Health in Late Antiquity", *Journal of Late Antiquity*, 8 (2015), pp. 257-272.

⁵¹ Edoardo FERRARINI, *Cibus solidus scripturarum sanctorum: Gregorio di Tours e la Bibbia*, in Claudio Leonardi, Giovanni Orlandi (dir.), *Biblical Studies in the Early Middle Ages*. Proceedings of the Conference on Biblical Studies in the Early Middle Ages. Università degli Studi di Milano - Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (Gargnano on Lake Garda, 24-27 June 2001), Firenze, SISMEL, 2005, pp. 51-52 per la citazione, e *passim* per l'influsso delle Sacre Scritture nell'opera del vescovo di Tours (alquanto trascurato, secondo lo studioso, dall'edizione del Krusch, pp. 42, 53-54; cfr. DE PRISCO, op. cit., pp. 34-35); sulla questione specifica vd. Paul ANTIN, "Notes sur le style de saint Grégoire de Tours et ses emprunts (?) à Philostrate", *Latomus*, 22 (1963), 273-284 (da tenere presente IDEM, "Emplois de la Bible chez Grégoire de Tours e Mgr Pie", *Latomus*, 26 [1967], pp. 778-782); Marc REYDELLET, "La Bible miroir des princes du IV^e au VII^e siècle", in Jacques FONTAINE, Charles PIETRI (dirs.), *Bible de tous les temps*, II: *Le monde latin antique et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1985, pp. 448-449.

⁵² Miracoli che Gregorio richiama più volte nelle sue opere, *Greg. Tur. Hist. Lib.*, I 20; *Idem Lib. in gloria mart.* 2; *Idem Lib. vitae patr.*, II 5; *Idem Liber de miraculis beati Andreae apostoli*, ed. B. Krusch, MGH, *SS rer. merov.*, I/2, Hannoverae, 1885, 1.

da una moltitudine di persone, erano stati costretti a praticare un foro nel tetto della casa dove si trovava Gesù per calare da lì il paralitico.⁵³ La grande folla che aveva assistito al prodigio compiuto dal Figlio di Dio, era la stessa —se ci è permessa una piccola licenza letteraria— che quasi sei secoli dopo osservava attonita Martino oppure Giuliano compiere i loro miracoli, per i quali erano necessari dei testimoni⁵⁴, dei riscontri visivi, affinché si propagasse la fama taumaturgica dei santi. I portantini, e gli sforzi da essi profusi per superare la barriera di fedeli che li separava da Gesù, rimandano inoltre alle difficoltà che i paralitici, e coloro i quali li trasportavano fisicamente,⁵⁵ dovevano superare per raggiungere il luogo della loro salvezza.

Il semplice sostare nei pressi di una chiesa, però, non offriva di per sé garanzia di guarigione, che richiedeva pur sempre l'intervento divino. Il Vangelo di Giovanni tramanda di un uomo,⁵⁶ malato da ben trentotto anni, che da lungo tempo giaceva accanto alla piscina di Betzàt, a Gerusalemme, intorno alla quale era riunito “un grande numero di infermi, ciechi, zoppi e paralitici”. La piscina, infatti, aveva fama di possedere delle acque terapeutiche, in grado di curare chi, per primo, si fosse immerso quando esse si agitavano. Ciò, evidentemente, risultava impossibile per quell'uomo, che soltanto dopo essere stato avvicinato da Gesù, e da lui risanato, aveva ripreso a camminare. Da notare che Gesù, prima di compiere il miracolo, gli aveva posto una fondamentale domanda, “Vuoi guarire?”, quasi a volere una prova della sua fede.⁵⁷ Gregorio riprende questo argomento nel *Liber in gloria confessorum*, nel

⁵³ *La Sacra Bibbia*, Roma, CEI-UELCI, 2008, Mt 9, 1-8; Mc 2, 1-12; Lc 5, 17-26.

⁵⁴ Vd. Greg. Tur. *Lib. vitae patr.*, XVII, sull'importanza dei testimoni per conferire ulteriore attendibilità ai *miracula*.

⁵⁵ Ambrogio di Milano, nella sua *Expositio Evangelii secundum Lucam*, vede nei portantini la figura degli intercessori cui il malato si poteva rivolgere per impetrare l'intervento di Dio eliminasse i suoi mali (Ambroise de Milan, *Traité sur l'Évangile de S. Luc*, I, éd. G. Tissot, SC, Paris, 45, 1956, V 10-11). Il risanamento dell'anima, insieme a quello del corpo, è ben presente ad Ambrogio, che in merito ai miracoli di Gesù scrive: *Satiabat esurientes, replebat inopes, illuminabat caecos, redimebat captiuos, paralyticos erigebat, mortuos resuscitabat et, quod est amplius, conferebat absolutiones reorum, peccata donabat* (Ambrogio, *Discorsi e lettere*, II/III: *Lettere*, ed. G. Banterle, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Città Nuova, 1988, IX 68, 6).

⁵⁶ Gv 5, 1-18.

⁵⁷ Si pensi qui al brano del centurione, che, per restituire la salute ad un suo servo colpito da paralisi, non aveva esitato, seppur pagano, a dimostrare a Gesù la sua profonda devozione (Mt 8, 5-13; vd. Lc 7, 1-10, dove, a proposito del servo, non vi è una chiara allusione alla paralisi ma solo ad una più generica sofferenza). I Sinottici, inoltre, narrano della guarigione di una mano paralizzata, compiuta da Gesù di sabato e per questo causa di ostilità da parte dei farisei, i quali non comprendevano che, nonostante la sacralità del giorno, fosse lecito compiere del bene (Mt

quale leggiamo che a due paralitici, ad uno, da Martino, presentatosi nelle sembianze di un anziano, all'altro, da un uomo, apparso in una visione, era stato chiesto se volevano che il loro male fosse curato, e in entrambi i casi era stata data una risposta affermativa.⁵⁸ Gesù aveva altresì ammonito l'infermo di Betzà con queste parole: "Non peccare più, perché non ti accada qualcosa di peggio"⁵⁹. Tra le possibili conseguenze in cui poteva incorrere chi, ricevuta la grazia, non si redimeva, vi era per l'appunto quella di ammalarsi nuovamente, come accadde a una *puella* pagana, che nonostante avesse pregato sulla tomba di Martino e avesse recuperato la funzionalità degli arti, era rimasta irretita nei vecchi culti idolatrici e per questo motivo era tornata invalida.⁶⁰ Se il male poteva essere sconfitto, era più complicato liberarsi dal peso del peccato, che imprimeva tacche ben visibili e tangibili sul corpo.⁶¹

Il paralitico di Cafarnao, oramai ristabilito e non più costretto a languire sulla barella,⁶² poteva finalmente fare ritorno alla propria casa, un momento

12, 9-14; Mc 3, 1-6; Lc 6, 6-11). Ancora Matteo elenca i vari malati, tra cui paralitici, che erano stati salvati da Gesù (Mt 4, 24; per altri passi, At 8, 7; 9, 32-35; 14, 8-12).

⁵⁸ Greg. Tur. *Lib. in gloria conf.*, 11 e 94.

⁵⁹ Risposta affermativa che certo non deve apparire di per sé scontata, poiché in realtà porta a contemplare se vi fossero dei fattori psicologici che avevano provocato la paralisi (Donald CAPPS, *Jesus the Village Psychiatrist*, Louisville-London, Westminster John Knox Press, 2008, pp. 41 sgg.; cfr. pure William H. WUELLNER, Robert C. LESLIE, *The Surprising Gospel: Intriguing Psychological Insights from the New Testament*, Nashville, Abingdon, 1984, pp. 49 sgg.).

⁶⁰ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, I 2; sul passo, ripreso da Paolino di Périgueux (Paulini Petricordiae *De vita sancti Martini episcopi libri VI*, ed. M. Petschenig, CSEL, XVI/1, Vindobonae-Pragae-Lipsiae, 1888, VI 165-214, confuso però da Gregorio con Paolino di Nola, Raymond VAN DAM, "Paulinus of Périgueux and Perpetuus of Tours", *Francia*, 14 [1986], p. 567, nota 1), vd. KITCHEN, *op. cit.*, p. 21.

⁶¹ Sulla relazione tra i cinque sensi e il peccato in età medievale vd., più in generale, Carla CASAGRANDE, "Sistema dei sensi e classificazione dei peccati (secoli XII-XIII)", in *I cinque sensi/The Five Senses (Micrologus*, 10 [2002], pp. 33-53); Richard NEWHAUSER (dir.), *The Seven Deadly Sins. From Communities to Individuals*, Leiden-Boston, Brill, 2007; Béatrice CASEAU, *The Senses in Religion: Liturgy, Devotion, and Deprivation*, in Richard NEWHAUSER (dir.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages, 500-1450*, London, Bloomsbury, 2014, pp. 103 sgg.

⁶² *Portabat te lectus, non tu portabas lectum, sed paralyticus intus eras; adest qui dicat tibi: tolle grabatum tuum, et uade in domum tuam*, questo il commento di Agostino sulla barella che il paralitico porta con sé una volta risanato (Sancti Aurelii Augustini *Enarrationes in Psalmos I-L*, edd. E. Dekkers, J. Fraipont, CC, *Series Latina*, XXXIII, Turnholti, 1956, XL 5; vd. Sancti Eusebii Hieronymi *Commentarii in euangelium Matthaei*, edd. D. Hurst, M. Adriaen, CC, *Series Latina*, LXXVII, Turnholti, 1969, I 1260: *et anima paralytica, si surrexerit, si robur pristinum recuperarit, portat lectum suum in quo iacebat antea dissoluta et portat illum in domum uirtutum suarum*), segno non soltanto della remissione dalla malattia ma anche della liberazione dal peccato (Sancti Aurelii Augustini *Epistulae ad Romanos inchoata expositio*, ed. J. Divjak, CSEL, LXXXIV, Vindobonae 1971, 23; August. *Enarr. in Psalmos I-L*, XXXVI 3, 3; Sancti Aurelii Augustini *Sermones de Vetere Testamento [1-50]*, ed. C. Lambot, CC, *Series Latina*, XLI, Turnholti, 1961, 46),

significativo sul quale si sofferma anche Gregorio,⁶³ per indicare la fine della degenza presso la basilica di Tours, o in un altro spazio sacro, e la riconciliazione con il proprio ambito sociale. Il miracolo, infine, si deve considerare un segno del potere divino,⁶⁴ come scrive il vescovo a proposito di Martino, che, sebbene non più visibile agli uomini perché asceso in cielo, continuava ad esercitare le sue virtù, *dum caecos inluminat, dum paralyticos sanat, dum reliquos aegrotos praestinae sospitati reformat*.⁶⁵

Gregorio, se esalta la *potestas* dei santi, lascia nondimeno trapelare nella sua narrazione qualche informazione che possa gettare luce sulle condizioni di vita dei paralitici nel VI secolo. Nell'episodio del bambino concepito nel peccato, ad esempio, si percepisce chiaramente che l'aspetto deformato di un paralitico poteva diventare una fonte di guadagno per i mendicanti.⁶⁶ Privi di scrupoli, essi adoperavano ogni mezzo pur di reperire i denari essenziali alla loro sopravvivenza, senza esitare, al contrario, ad allontanare chi, non essendo più capace di badare a sé stesso, diveniva un peso e non una risorsa. Basta qui citare quanto accadde a *Leodulfus*. Questi, sofferente al piede sinistro, mentre era in cammino *cum reliquis petentibus stipendia* nei dintorni di Tours, era stato costretto a fermarsi a causa di un forte dolore e, non potendo proseguire oltre, fu abbandonato lungo la strada; preso dallo sconforto, si mise a piangere e a urlare perché non poteva portare a termine il suo pellegrinaggio, ma un uomo gli venne in soccorso e lo condusse sino alla basilica, dove, trascorsi tre giorni,

alle quali seguiva il ritorno a casa (Sancti Aurelii Augustini *Enarrationes in Psalmos LI-C*, edd. E. Dekkers, J. Fraipont, CC, *Series Latina*, XXXIX, Turnholti, 1956, C 4), o meglio, come asserisce Ambrogio, in Paradiso (Ambroise de Milan, *Traité sur l'Évangile de S. Luc*, I, V 14).

⁶³ Vd. Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 6 (ancora sul paralitico di Orléans, *Qui [...] in sospitate firmatus, ad domum regressus est*); II 33; II 48; IV 13; IV 45.

⁶⁴ Gesù risponde agli scribi, che a Cafarnaò lo aveva accusato di aver bestemmiato poiché era unicamente Dio a rimettere le colpe, di aver guarito il paralitico affinché essi sapessero che "il Figlio dell'uomo ha il potere sulla terra di perdonare i peccati" (Mt 9, 6).

⁶⁵ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 40. Tra i vari miracoli compiuti da Martino durante la sua esistenza terrena, di cui abbiamo testimonianza nella *Vita Martini* di Sulpicio Severo, vi è pure quello operato a favore di una fanciulla, resa ormai immobile in ogni parte del suo corpo, la cui unica manifestazione vitale era quella del respiro (per una simile descrizione della paralisi vd. Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, III 49); la guarigione giunse grazie all'intervento del santo, convinto dal padre della ragazza a superare le sue iniziali ritrosie, dovute al fatto che non si riteneva capace di salvare l'inferma e di essere degno che Dio operasse un tale prodigio attraverso di lui (Sulpice Sévère, *La vie de Saint Martin*, 16, 1-7).

⁶⁶ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 24: *qui [...] multum per eum stipendii accipientes*.

ottenne la sospirata guarigione.⁶⁷ *Leodulfus* aveva ovviato alla difficoltà motoria che lo penalizzava grazie alle sue grida, a ‘suoni’ che gli avevano permesso di rendere persuasiva la sua richiesta di aiuto.

Un meccanismo, questo, che sembra ripetersi nella vicenda riguardante un altro paralitico, la cui testimonianza fu raccolta in prima persona da Gregorio. L'uomo, infatti, gli rivelò che l'infermità lo aveva colpito da giovane, un giorno in cui, in un campo, insieme ad altri ragazzi faceva la guardia ad un gregge di pecore. Colto dal sonno, si era addormentato presso una fonte, ma, al suo risveglio, aveva sentito delle fitte così acute agli arti da non potersi più muovere. In preda alla disperazione aveva iniziato a piangere, richiamando l'attenzione dei suoi compagni, che nel frattempo lo avevano lasciato da solo, e dai quali fu poi riportato a casa. Dopo qualche giorno, i suoi parenti lo affidarono a dei mendicanti, con i quali, per ben dieci anni, girovagò di città in città finché non giunse al santuario di Martino dove fu guarito.⁶⁸ Un senso di solitudine sembra pervadere l'episodio, poiché il giovane pastore, precisa Gregorio, fu ritrovato dai suoi *socii* soltanto perché essi, niente affatto preoccupati dall'assenza del loro amico, erano tornati nei campi per governare le pecore e avevano in tal modo udito i suoi lamenti.⁶⁹ Il pastore fu poi costretto ad abbandonare la sua casa, tuttavia i paralitici non sempre furono privi del supporto dei familiari, disposti talora ad affiancarli e a sostenerli nel loro viaggio verso Tours,⁷⁰ come nei casi di *Palatina*, accompagnata sin là dal padre per essere risanata da una grave forma di paralisi,⁷¹ e di un uomo di Bourges, che recuperò la salute *parentum spectante caterva*.⁷²

Per quanto limitati nella capacità di muoversi, i *paralytici* della Gallia altomedievale vengono descritti da Gregorio di Tours quasi sempre in viaggio in direzione dei *loca sanctorum*, verso i quali erano spinti dalla speranza di una rigenerazione miracolosa. Essi, in questa maniera, spezzavano quella che si poteva ritenere la vera ‘immobilità’ che li affliggeva, ossia il tempo trascorso invano prima di avvalersi dell'unica, incisiva, cura che era dispensata da

⁶⁷ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 46.

⁶⁸ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, III 58.

⁶⁹ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, III 58.

⁷⁰ Vd., sul punto, NERI, *op. cit.*, p. 185.

⁷¹ Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, II 14.

⁷² Greg. Tur. *De virt. sancti Mart. ep.*, III 40. Abbiamo notizia anche *Floridus*, un giovane di Angers, trasportato dai suoi familiari alla basilica martiniana (III 27).

Martino e dagli altri santi, la cui efficacia come medici celesti è da Gregorio evidenziata a più riprese agli occhi dei suoi lettori.

Pur non trascurando di gettare uno sguardo fugace sulle vicende personali di alcuni paralitici, egli pone soprattutto l'accento sul loro aspetto fisico e sul loro interagire con il santo, attraverso le preghiere, il pianto, le urla.⁷³ Anche i parametri visivi e sonori, in conclusione, costituiscono fattori sostanziali nelle guarigioni narrate del *De virtutibus sancti Martini episcopi*, opera che si affianca alla *Vita sancti Martini* di Sulpicio Severo nel costituire quel patrimonio letterario sul quale, nei secoli successivi, si è sviluppata tanto la musica liturgica quanto le raffigurazioni iconografiche legate al culto del santo di Tours.⁷⁴

⁷³ Una prospettiva ben diversa da quella, elaborata quasi due secoli prima, che rimandava a ben altra dimensione la definitiva vittoria sulle malattie di questo mondo: *Corporum enim salus quae uera exspectatur a Domino, erit in fine in resurrectione mortuorum [...] Nunc uero in illis factis Domini et saluatoris nostri Iesu Christi, et caecorum aperti oculi, morte clausi sunt, et paralyticorum membra constricta, morte dissoluta sunt; et quidquid sanatum est temporaliter in membris mortalibus, in fine defecit; anima uero quae credidit, ad uitam aeternam transitum fecit* (Sancti Aurelii Augustini *In Iohannis Evangelium Tractatus CXXIV*, ed. R. Willems, CC, *Series Latina*, XXXVI, 1954, XVII 1).

⁷⁴ Vd. Alessio GERETTI (dir.), *Martino. Un santo e la sua civiltà nel racconto dell'arte*. Catalogo della Mostra tenuta a Illegio (29 aprile-30 settembre 2006), Milano, Skira, 2006; Yossi MAUREY, *Medieval Music, Legend, and the Cult of St. Martin. The Local Foundations of a Universal Saint*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014. Per i testi e la fortuna agiografica di Martino, cfr. Sylvie LABARRE, "La postérité littéraire de Sulpice Sévère dans l'Antiquité et au Moyen Age", *Vita Latina*, 172 (2005), pp. 83-94; Meinolf VIELBERG, *Der Mönchsbischof von Tours im 'Martinellus'. Zur Form des hagiographischen Dossiers und seines spätantiken Leitbilds*, Berlin-New York, De Gruyter, 2006, pp. 34 sgg.

EL PAISAJE SONORO EN LA VITA SANTI WILFRITHI DE EDDIUS
STEPHANUS

THE SOUNDSCAPE INTO THE VITA SANTI WILFRITHI OF EDDIUS STEPHANUS

Alberto Asla

Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)

lordasla33@gmail.com

Resumen

Esteban de Ripon fue un escritor del siglo octavo Su principal obra es la Vita Santi Wilfrithi. Este libro narra la vida y carrera del obispo Wilfredo desde su niñez hasta su muerte.

La investigación sobre esta hagiografía ha girado en torno a tópicos clásicos o tradicionales, sin embargo en esta oportunidad se intentará analizarla desde la conceptualización de un paisaje sonoro y así poder reconstruir la representación sonora de aquellos tiempos tan lejanos.

Palabras clave: Paisaje sonoro – Hagiografía - Inglaterra anglosajona

Abstract

Stephen of Ripon was an eight century writer. His principal work is the Vita Santi Wilfrithi. This book tells the life and career of bishop Wilfrid, from his childhood to death.

The research of this hagiography has turning around classic and traditional topics, however in this opportunity we will try to analyze it from the conceptualization of the soundscape and thus be able to reconstruct the sound representation of those distant times.

Key Words: Soundscape – Hagiography - Anglo-Saxon England

El estudio del sonido desde la vertiente de las ciencias físicas no es sorprendente es natural, sin embargo desde hace unas décadas su investigación pasó a las disciplinas humanas, en particular desde una perspectiva cultural. Es decir, preguntarse sobre la importancia de la dimensión sonora en las realidades históricas —en esta ocasión— convirtiéndose en algunos casos en uno de los actores participantes.¹

¹ Sobre una referencia bibliográfica más detallada ver los artículos en este libro de Gerardo RODRÍGUEZ y en particular de Gisela CORONADO SCHWINDT.

Resultado de esto serán las posibles claves interpretativas que permitan una reconstrucción histórica —aunque no siempre— de la sonoridad. En este sentido, si bien las descripciones auditivas pueden llegar a ser —en apariencia— menos frecuentes que otras percepciones (visuales por ejemplo)², no quita que aquellos registros “silenciados” hoy puedan ser “escuchados”. Por lo antes dicho, el objetivo de este trabajo será poner de manifiesto aquellos registros sonoros en la *Vita Sancti Wilfrithi de Eddius Stephanus*,³ en particular el papel de la voz.⁴

La *VW* es una obra hagiográfica del siglo VIII que narra la vida y obra del obispo Wilfrido, desde su infancia hasta su muerte, además de algunas digresiones temáticas. Sobre la vida del autor sabemos muy poco, ya que en la misma solo se identifica como sacerdote:⁵ “En el nombre de nuestro Señor Jesucristo, aquí comienza la humilde apología del sacerdote Esteban, que escribió concerniente a la vida de san Wilfrido, digno obispo de Dios”⁶.

² Victoria CASAMIQUELA GERHOLD, “La escucha subjetiva en el análisis histórico: la dimensión sonora del sitio y caída de Constantinopla (1453)”, en Gerardo RODRÍGUEZ (dir.) *Lecturas contemporáneas de textos medievales. Estudios en homenaje del profesor Jorge Estrella*, Mar del Plata, GIEM-UNMdP, 2014, p. 213.

³ Edición utilizada: *The life of bishop Wilfrid by Eddius Stephanus*. Text, translation and notes by Bertram COLGRAVE, Cambridge, Cambridge University Press, 1985 (1927). En adelante *VW*. Sobre la misma ver: William Trent FOLEY, *Images of Sanctity in Eddius Stephanus “Life of Bishop Wilfrid”, and early English saint’s life*, New York, Edward Mellen Press, 1992; Walter GOFFART, “Bede and the Ghost of Bishop Wilfrid”, en Walter GOFFART, *The Narrators of Barbarian History (A. D 550-800): Jordans, Gregory the Tours, Bede and Paul the Deacon*, Indiana, University of Notre Dame Press, 2005 (Princeton University Press, 1988); pp. 307-324; N. J. HIGHAM, “Bede and Wilfrid”, en N. HIGHAM, (Re-)Reading *Bede. The Ecclesiastical History in Context*, London-New York, Routledge, 2006, pp. 58-69; D. P. KIRBY, “Bede, Eddius Stephanus en The Life of Bishop Wilfrid”, en *The English Historical Review*, Vol. 98, N° 386 (1983), pp. 101-114; Mark D. LAYNESMITH, “Stephen of Ripon and the Bible: allegorical and typological interpretation of the Life of St Wilfrid”, en *Early Medieval Europe*, 9.2 (2000), pp. 163-182; Reginald L. POOLE, “St Wilfrid and the See of Ripon”, en *The English Historical Review*, Vol. 34, N° 133 (1919), pp. 1-24; Alan THACKER, “St Wilfrid”, en Michael LAPIDGE; John BLIR; Simon KEYNES; Donald SCRAGG (eds.), *The Blackwell Encyclopedia of Anglo-Saxon England*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2001, pp. 474-476; Benjamin W. WELLIS, “Eddi’s Life of Wilfrid”, en *The English Historical Review*, Vol. 6, N° 23 (1891), pp. 535-550; Clare STANCLIFFE, “Disputed episcopacy: Bede, Acca, and the relationship between Stephen’s Life of St Wilfrid and the early prose Lives of St Cuthbert”, en *Anglo-Saxon England 41* (2012), pp 7-39.

⁴ Si bien no hay estudios sobre la sonoridad de la voz para el mundo anglosajón sí existe un artículo (que no es un estudio sobre paisaje sonoro) en donde la misma toma un carácter protagonista: David PRATT, “The voice of the king in ‘King Edgar’s Establishment of Monasteries’”, en *Anglo-Saxon England 41* (2012), pp. 145-204.

⁵ Bertram COLGRAVE, Introduction; *VW*, p. IX.

⁶ *VW*, Prefacio, p. 3.

Beda⁷, uno de los principales —si no el más importante— escritores del período anglosajón señala en su *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*⁸ que Wilfrido trajo un maestro de canto de Kent en 669, siendo éste a quien se le atribuye la autoría de la misma: “El primer maestro de canto, aparte Jacobo, del que ya hablamos más arriba, en las iglesias de Northumbria fue Eddi, apellidado Esteban, que fue llamado de Kent por el reverendísimo varón Wilfrido...”⁹.

Si bien esto no puede significar que sea el mismo autor, lo cierto es que: 1) cronológicamente es posible ya que a sus arribo al reino contaba con una veintena de años y a la muerte del obispo unos sesenta y 2) la narración pareciera ser de alguien que fue un seguidor o alguien de mucha confianza, ya que en la obra se pueden leer detalles muy personales.

Wilfrido fue un obispo de York y una de las figuras más representativas de la Iglesia anglosajona¹⁰ —al menos del siglo VII¹¹—. Además de desempeñar un papel importante como obispo, fue constructor de santuarios y misionero, sobre todo en el reino de Sussex. Sus estancias en Roma en 653 y 659 ejercieron una considerable influencia llevándolo a inclinarse hacia los usos tradicionales de esta Iglesia (Roma), a la que representó en el Sínodo de Whitby en 664. Sus apelaciones a Roma de dividir el obispado de York —la primera en 677 y la segunda en 704— le produjeron una serie de conflictos con algunos obispos y con la casa reinante de Northumbria, debiendo pasar un largo período de su vida en exilio. Wilfrido murió en 709 a la edad de setenta y seis años.¹²

Como se ha dicho, el registro de la sonoridad puede ser rastreado en los documentos escritos, en tanto se encuentren allí. En el caso de la VW podemos leer varias expresiones que nos muestran cuán importante fue para el autor

⁷ Al respecto ver George HARDIN BROWN, *A Companion to Bede*, London-New York, Boydell Press, 2009.

⁸ Versión utilizada: *Historia eclesiástica el pueblo de los Anglos Beda el venerable*. Edición de José Luis MORALEJO, Madrid, Akal, 2013. En adelante HE.

⁹ HE. IV, 2.2.

¹⁰ John BLAIR, *The Church in Anglo-Saxon Society*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

¹¹ Sobre el marco histórico ver: Nicholas HIGHAM, *The Kingdom of Northumbria Ad 350-1100*, London, Sutton Pub. Ltd., 1993. Barbara YORKE, *King and Kingdoms of the Early Anglo-Saxon England*, London, Routledge, 1997.

¹² Sobre Wilfrido ver: Bibliografía de la nota nro 3 además de Alan THACKER, “Wilfrid [St Wilfrid] (c. 634-709/10)”, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 [<http://www.oxforddnb.com/view/article/29409>, accessed 22 May 2016]; “St. Wilfrid”, en Michael LAPIDGE; John BLAIR; Simon KEYNES; Donald SCRAGG, *The Wiley Blackwell Encyclopaedia of Anglo-Saxon England*, Malden, MA: Blackwell Publishing. pp. 495-496.

plasmar el estado emocional de la sonoridad. Es por esta razón que hemos decidido abocarnos a la voz como instrumento del paisaje sonoro. Podemos ver cuatro referencias muy claras y ante situaciones completamente diferentes.

El primero de estos ejemplos lo ubicamos en el capítulo X. Ahí se establece un debate de justificación sobre la conmemoración de la Pascua¹³ de acuerdo al rito romano o celta.¹⁴ El debate se da entre dos figuras: Colman, defensor de la tradición celta y Wilfrido, de la romana. Poco antes de que finalizara la alocución de este último, Oswiu, rey de Northumbria, lo interrumpe al lanzar una pregunta al sínodo:

“Entonces, después de que el sacerdote san Wilfrido había finalizado su discurso, el rey Oswiu sonriendo preguntó a todos: Decidme ¿quién es más grande en el Reino de los Cielos, Columba o el apóstol Pedro? Toda la asamblea respondió con una sola voz y con un solo consentimiento: El Señor estableció esto cuando declaró: Tú eres Pedro¹⁵ y sobre esta piedra edificaré mi iglesia y las puertas del Infierno no prevalecerán contra ella. Y yo te daré las llaves del Reino de los Cielos; y todo lo que atares en la tierra será atado en el cielo; y todo lo que desatares en la tierra será desatado en el cielo”¹⁶.

Como puede observarse aquí, la voz es la unicidad de un todo, en donde la respuesta es considerada como una señal divina. Entendemos que esto representa una justificación teológica —para afirmar la postura política— que venía siendo cada vez más evidente desde el 597 cuando Agustín de Canterbury comenzara su misión como evangelizador¹⁷ y a la que el rey Oswiu puso punto final en el Sínodo de Whitby de 664¹⁸ con estas palabras: “Él (Pedro) es el portero y quien guarda las llaves. Con él no tendré diferencias y no estaré de

¹³ Sobre la problemática de la Pascua ver Alden A. MOSSHAMMER, *The Easter Computus and the Origins of the Christian Era*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

¹⁴ Caitlin COMING, *The Celtic and Roman Traditions: Conflict and Consensus in the Early Medieval Church*, Macmillan, 2006.

¹⁵ Mateo 16: 18-19.

¹⁶ *VW*. p. 23.

¹⁷ Sobre la conversión: Barbara YORKE, *The Conversion of Britain: Religion, Politics and Society in Britain, 600-800*, London, Routledge, 2006; Marilyn DUNN, *The Christianization of the Anglo-Saxon c. 597-c. 700*, Cornwall, Continuum, 2009.

¹⁸ Sobre el Sínodo: Francis S. BETTEN, “The So-Colled Council of Whitby, 664 A.D.”, en *The Catholic Historical Review*, Vol. 13, No. 4 (Jan., 1928), pp. 620-629; J. L. MEISSNER, *The Celtic Church in England after the Synod of Whitby*, London, Hopkinson, 1929; Henrie MAYR-HARTING, “Chapter 7, The Synod of Whitby”, en *The Coming of Christianity to Anglo-Saxon England*, London, 1972, pp.103-113; Richard ABELS, “The Council of Whitby. A Study in Early Anglo-Saxon Politics”, en *Journals of British Studies* 23 (1984), pp. 1-25; Catherine CUBITT, *Anglo-Saxon Church Council c. 650-850*, London, Leincester University Press, 1995, pp. 6-7; Benedicta WARD, *A true Easter. The Synod of Whitby 664 AD*, Oxford, SLG Press, 2008

acuerdo con aquellos que tiene tales, ya bajo ninguna circunstancia contradeciré sus decisiones, tanto tiempo como el que viva”¹⁹.

En el capítulo XXXIX se narra una situación que hoy día sería paranormal o sobrenatural, pero que para el mundo medieval lo “natural” y lo “sobrenatural” van de la mano y no se puede entender lo uno sin lo otro.²⁰ Nos dice Esteban que los reyes que viajaban por diferentes ciudades, fortalezas y villas de su reino, llegaron a un monasterio de monjas llamado Coldingham y que estaba dirigido por la hermana del fallecido rey Oswiu, Aebbe. Esa misma noche la reina fue poseída por un demonio. Al día siguiente, la abadesa, al observar ciertas manifestaciones físicas de la soberana, se dirigió al rey.

“Aebbe se dirigió hacia el rey y con voz llorosa le recordó la razón por la cual, en su opinión, aquella horrible calamidad le había sucedido, y audazmente declaró: Yo sé, y sé que es un hecho, que quitó al obispo Wilfrido, amado de Dios, de su sede episcopal sin cometer delito alguno y conduciéndolo al exilio (...) cuando tuvo la posibilidad de regresar (...) tú rotundamente lo despreciaste y te despojaste de él y el mal se agregó al mal, cuando encerraste al santo en prisión. Ahora hijo mío, obedece las instrucciones de tu madre. Rompe las ataduras, envíale un mensajero de confianza con las sagradas reliquias²¹ que han sido robadas, cuando la reina las tomo de su cuello y las llevó de ciudad en ciudad como el Arca de Dios, mas en realidad creó su propia destrucción. Y si no lo traes nuevamente como obispo (lo cual sería mejor para todos), entonces, al menos déjalo en libertad y permítele partir con sus amigos y que se vayan a cualquier lugar que deseen, lejos de tu reino. Luego de esto y de acuerdo a mi creencia, tú vivirás y la reina se recobrará. Pero si te rehúsas a hacerlo, Dios es mi testigo, que tú no te salvarás de ser castigado. Inmediatamente, el rey obedeció a la casta matrona, liberó a nuestro santo obispo y le permitió salir libremente con sus reliquias y en compañía de todos sus amigos. Y así la reina se salvó”²².

Como podemos leer, la voz juega un papel importante, por lo menos desde tres puntos: 1) la voz es aleccionadora ante las acciones pecaminosas cometidas; 2) es vocera de las acciones de Dios —que siempre son las correctas— ante el posible castigo merecido y 3) es el fundamento de la tradición cristiana romana

¹⁹ *VW*, p. 23. Ésta situación también es narrada por Beda, *HE* III. 25.

²⁰ Roberto BARTLETT, *The Natural and the Supernatural in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

²¹ Sobre la importancia de las reliquias ver: Robert BARTLETT, *Why Can the Dead Do Such Great Things? Saints and Worshippers from Martyrs to the Reformation*, Princeton, Princeton University Press, 2013. En particular el Capítulo 8, pp. 239-332.

²² *VW*, p. 79.

como aquella capaz de luchar contra los diablos o aquello que no sea por causas divina.

En una parte del capítulo LIII puede leerse una situación problemática sobre las herejías y la confesión de la verdadera fe. El autor nos dice que fue redactado y anunciado:

“Por lo tanto, este documento será leído en voz alta a todas las personas luego de las costumbres romanas, y entre otras cosas se dijeron estas palabras: Wilfrido, obispo de York, amado por Dios, apelando a la Sede Apostólica sobre sus causas, es absuelto a través de las facultades de sus cargos definidos e indefinidos; así como a los 125 obispos convocados por la asamblea para ser enjuiciados, al confesar la verdadera y católica fe en toda las partes del norte de Britania, Irlanda y las Islas (...)”²³.

En este capítulo podemos observar que la voz tiene un tono elocuente y certero, para nada dubitativo sobre el establecimiento de la ortodoxia cristiana. Por otro lado, se observa una necesidad por parte del autor de poner de manifiesto la bonhomía de Wilfrido y los penares que debió sufrir, cosa que a su vez señala su actitud ante esas injusticias.

La última referencia se encuentra en el capítulo LXVI. Allí se narran los homenajes y exequias ofrecidas a Wilfrido ante su partida. Nos dice el autor: “Elevaron sus voces con himnos y cánticos, mientras traían el cuerpo del hombre más santo con honores y lo colocaron en la iglesia que él mismo había mandado a construir en honor a san Pedro Apóstol”²⁴.

En esta ocasión la voz tiene un doble carácter, por un lado es laudatoria a Dios y a Wilfrido, y por otro lado es de reconocimiento de la santidad del obispo en el marco de uno de los momentos de mayor significado ritual que es la muerte. Parciales reflexiones asoman como resultado de estas páginas. En primer lugar señalar que las hagiografías por más que intenten adjudicar buenas virtudes a quien escribe, no dejan de ser, en algunos casos, un verdadero panfleto político y cumplen una importante función de propaganda.²⁵

El desconocimiento de una autobiografía por parte de Eddius Stephanus corrobora la sentencia de Nicholas Higham al señalar que no hay autobiografías

²³ VW, p. 115.

²⁴ VW, p. 143.

²⁵ David ROLLASON, “Hagiography and Politics in Early Northumbria”, en Paule. E. SZARMACH, *Holy Men and Holy Women: Old English Prose Saints' Lives and their Contexts*, Albany, State University of New York Press, pp. 95-114.

completas en la historiografía anglosajona, siendo la de Beda la más completa y solo posee algunos datos básicos.²⁶ La figura de Wilfrido —aquí presentada someramente— fue sin lugar a dudas muy importante para la Iglesia anglosajona del siglo VII.²⁷ Cosa que en algunas ocasiones le trajo consecuencias incluso con el propio Beda.²⁸

¿Qué podemos decir de esa sonoridad silenciada? El autor de la *VW* le dio a la voz sentido y emoción, al igual que otras variantes de un paisaje sonoro ciertamente por descubrir. La voz es el actor principal de situaciones concretas y en algunos casos definitorios. Los nuevos estudios sobre el paisaje sonoro nos permitirán recrear una sociedad tal y como lo hace la arqueología con sus excavaciones. Finalmente nos limitaremos a señalar la necesaria ausencia de generalidades que muchas veces pueden conducirnos a conclusiones erróneas, confusas o incompletas.

²⁶ N. HIGHAM, *op. cit.*, p. 6.

²⁷ Peter Hunter BLAIR, *The World of Bede*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 152.

²⁸ Al menos así lo afirma N. HIGHAM, *op. cit.*, pp. 58-69.

ECOS DE VOCES LEJANAS: LAS PALABRAS QUE NOS LLEGAN A TRAVÉS
DE FUENTES CAROLINGIAS

ECHOES OF THE DISTANT VOICES: THE WORDS THAT COME TO US THROUGH
CAROLINGIAN SOURCES

Gerardo **Rodríguez**

Universidad Nacional de Mar del Plata

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)

gefarodriguez@gmail.com

Resumen

En este artículo expongo y resumo mis estudios referidos al abordaje de documentación de época carolingia a partir de los lineamientos teóricos propuestos por la Historia de los sentidos. Específicamente abordo las cuestiones referidas a las voces que nos llegan de los siglos VIII y IX, distinguiendo personajes, ámbitos de sonoridad, tipos de palabras proferidas.

Palabras clave: Historia de los sentidos – Carolingios – Ermoldo – Nitardo – Capitulares – Anales - Literatura

Abstract

In this article I discuss and summarize my studies related to documentation of Carolingian period from the theoretical guidelines proposed by the history of the senses. Specifically I address issues related to the voices that come to us from the eighth and ninth centuries, distinguishing characters, fields of sound, types of uttered words.

Key Words: History of the Senses - Carolingian - Ermoldo - Nithard - Capitularies - Annals - Literature

Consideraciones iniciales

Desde la perspectiva analítica de la Historia de los sentidos analizaré los testimonios que las fuentes carolingias nos transmiten en relación a las voces de sus protagonistas, haciendo hincapié en aquellas cuestiones relacionadas con la sonoridad de las mismas. Las fuentes escritas carolingias han merecido, en la actualidad, un interés renovado por parte de los historiadores, dado que han sido analizadas desde diversas perspectivas. Una de ellas se vincula con el estudio de los mecanismos de consolidación y difusión de la cultura carolingia y, especialmente, a cómo debe interpretarse la documentación del período. Al

respecto, Geoffrey Koziol¹ propone una lectura performativa de las fuentes francas de los siglos VIII al X, en tanto generan y transmiten una determinada política relacionada con las cuestiones de la memoria y la identidad, esenciales al mundo carolingio.

En relación a los historiadores, hoy se reconoce la importancia de sus escritos como testimonios históricos de la Alta Edad Media:² Mayke de Jong habla de sus obras como de “narrativas de la novena centuria”³ y Thomas Noble los considera genéricamente “biógrafos”⁴. Al referirse a la producción analística Matthias Becher sostiene que los *Anales carolingios* pueden ser considerados como una versión semioficial de la historia, el basamento sobre el que se desarrollan las demás narrativas del período,⁵ en tanto que Rosamond McKitterick habla de la ilusión del poder real que transmiten.⁶

Julia Smith presta atención al impacto, a la importancia de los textos en la generación de las diferentes realidades del poder y en la construcción de una tradición franco-carolingia, basada en la producción histórica y literaria de la “renovación cultural carolingia”⁷. Esta renovación cultural constituye el legado por excelencia de la tradición carolingia, legado que debe interpretarse en toda su heterogeneidad y amplitud; la noción de “focos culturales” sustituye, hoy, a la idea de unidad cultural entendida como centralidad.

Escritas con claros fines políticos e ideológicos y no simplemente literarios, estas fuentes transmiten, también, sensorialidades, es decir, incluyen referencias —ya sea de manera directa o bien sesgada— en relación al simbolismo de los sentidos. Siguiendo a Alain Corbin, resulta posible un análisis histórico de los sentidos a partir de fuentes escritas, que no fueron pensadas

¹ Geoffrey KOZIOL, *The Politics of Memory and Identity in Carolingian Royal Diplomas. The West Frankish Kingdom (840-987)*, Turnhout, Brepols 2012.

² Gerardo RODRÍGUEZ, “La historiografía carolingia de Ermoldo a Notker”, *Medievalismo*, 24 (2014), pp. 353-369.

³ Mayke de JONG, *The Penitential State. Authority and Atonement in the Age of Louis the Pious, 814-840*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 59.

⁴ Thomas NOBLE, *Charlemagne and Louis the Pious. Lives by Einhard, Notker, Ermoldus, Thegan, and the Astronomer*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University, 2009.

⁵ Matthias BECHER, *Eid und Herrschaft: Untersuchungen zum Herrscherethos Karls des Grossen*, Sigmaringa, Thorbecke, 1993, pp. 21-77.

⁶ Rosamond McKITTERICK, “The Illusion of Royal Power in the Carolingian Royal Annals”, *English Historical Review*, 460 (2000), pp. 1-20.

⁷ Julia SMITH, *Europe after Rome. A new cultural history, 500-1000*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

para dar cuenta del mundo de los sentidos, de allí que brinden datos escasos y fragmentarios.⁸

El desarrollo de la Historia de los sentidos dio lugar a renovadas perspectivas analíticas, entre ellas las referidas a cuestiones sonoras. No obstante, los estudios históricos relativos a los sonidos medievales siguen resultando escasos, pese a que el oído recoge la palabra del otro, expresa la propia y permite la interacción social.⁹

Ante estos nuevos planteos, surgen interrogantes tales como: ¿Qué escuchaban los hombres y las mujeres de la Edad Media? ¿Cómo lo hacían? ¿Qué lugar le otorgaban a los sonidos y los silencios? ¿Qué importancia tenían los testigos o los testimonios orales? ¿Qué registros tenemos de los diferentes sonidos medievales? ¿Qué importancia tienen las diferentes tonalidades de las voces? ¿Cómo valorar el impacto de las palabras proferidas en los diferentes ámbitos?¹⁰; todas temáticas que han merecido escaso tratamiento, a pesar de su importancia, por parte de los medievalistas.¹¹

Ecós de lejanas voces masculinas

Me interesa subrayar en este trabajo en qué ámbitos se manifiestan y registran las voces, las palabras de los protagonistas, con qué elementos se relacionan, qué quieren transmitir a sus contemporáneos. Los escenarios que encontramos remiten tanto a situaciones de guerra como de paz, a campos de batalla, asambleas, cortes o iglesias. Las voces, expresadas en estos diferentes ámbitos, con tonalidades diversas y acompañadas de un amplio abanico de gestos corporales, identifican con claridad a los distintos grupos y evidencian la alteridad: cada vez que resuenan las voces de los principales referentes francos,

⁸ Alain CORBIN, *Le miasme et la jonquille: L'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*. París, Aubier, 1982, p. 17.

⁹ Gisela CORONADO SCHWINDT y Gerardo RODRÍGUEZ, "Sonidos e identidades. Un abordaje sensorial de fuentes medievales", en Federico ASSIS GONZÁLEZ y Alejandro SALAZAR PEÑALOZA (comps.), *Los estudios culturales en Argentina. Miradas particulares e interdisciplinarias sobre conceptos comunes*, San Juan, Universidad Nacional de San Juan, 2015, pp. 28-41.

¹⁰ Richard NEWHAUSER (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages, 500-1450*, Londres, Bloomsbury, 2014.

¹¹ Cf. Jean-Marie FRITZ, *Paysages sonores du Moyen Âge: le versant épistémologique*, París, Champion 2000; Éric PALAZZO, *Les cinq sens au Moyen Âge*, París, Editions Cerf-Alpha, 2015 y Laurent HABLLOT et Laurent VISSIÈRE, *Les paysages sonores: du Moyen Âge à la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

éstas aparecen nítidas y altisonantes en tanto cuando hacen referencia a adversarios en general, sus palabras resultan titubeantes.

Ermoldo Nigello, en su panegírico *En Honor de Ludovico Pío*,¹² afirma que la viva voz de un franco expresa alegría e infunde temor, recurriendo a “*cruels palabras*”, en tanto, los gritos de Zado o de Durzaz demuestran orgullo, burla, desprecio y las palabras de Murman son expresión de rabia y furia. En el sitio de Barcelona, mientras que en el campamento franco “el ruido de sus armas asciende hasta el cielo y sus gritos resuenan en el aire” (I, vv.314-317), en la ciudad en poder de los moros “todo es terror, lágrimas, gemidos”. Zado, perseguido por los moros, quiere entrar en la ciudad y pide “*con la boca*” y con “*los signos de las manos*” que le abran la puerta de la misma (I, vv.515-529). Ruidos y gritos aterradores, estremecimiento y temblor al escuchar el nombre de los francos, palabras que presagian crueles infortunios, son los sonidos de la guerra, en la que “Marte hace oír su trueno” (I, v.385).

Las voces también transmiten paz y sabiduría a la vez que temeridad y resignación. Según las circunstancias, las bocas son sabias o profanas. Si los francos hablan con violencia, sus palabras demuestran seguridad; en cambio, si son los otros los que parlamentan, dichas palabras refuerzan la altivez de los oponentes.

Luis habla siempre bien, dado que su voz tiene el acento profético, la armonía y el tono de David; de sus labios fluyen sabias palabras, que provienen de su corazón. Lo reconoce el duque Guillermo de Toulouse, en plena discusión con el rey y los demás nobles francos en relación a la expedición contra Barcelona (hacia principios del 800): “Majestad, dijo, de tu boca mana la inspiración de todo sabio consejo” (I, vv.172-179).

Nitardo, en su *Historia de los hijos de Luis el Piadoso*,¹³ da cuenta de las guerras civiles que se produjeron en el mundo carolingio en la primera mitad del siglo noveno. A lo largo del texto, resuenan voces y palabras, que tanto en el ámbito de la contienda bélica como en el de las asambleas, pronuncian los

¹² Ermoldus NIGELLUS, *In Honorem Hludowi Pii / Poème sur Louis Le Pieux, et Épîtres au Roi Pépin*, Édités et traduites par Edmond FARAL, Paris, Champion, 1932 (*En Honor de Ludovico Pío*, edición a cargo de Rubén FLORIO y Gerardo RODRÍGUEZ, traducción al castellano de Carlos DOMÍNGUEZ y Rubén FLORIO, Mar del Plata, Grupo de Investigación y Estudios Medievales-Universidad Nacional de Mar del Plata, 2017. Las citas textuales corresponden a esta versión).

¹³ NITHARDUS, *Nithardi historiarum libri IIII / Histoire des fils de Louis le Pieux. Avec un fac-similé des Serments de Strasbourg*, Édités et traduites par Philippe LAUER, Paris, Champion, 1926.

diferentes actores. Con sus alocuciones buscan imponer sus voluntades, lograr la dominación, de allí que el autor resalte la gran energía de las palabras proferidas (I, 2r, col. 2), a las elocuentes palabras de los mensajeros (III, 13v, col. 2). Las palabras alcanzan para sostener la acusación por llevar a cabo prácticas mágicas lanzadas contra Gerberge y sus mujeres, consejeras de Lotario (I, 3r, col. 2).

Las deliberaciones de las diferentes facciones en los momentos previos a la batalla, ante la necesidad de establecer un pacto o una rendición son presentadas con naturalidad. Los reyes francos llaman a sus nobles, piden su opinión y deliberan. De ser necesario, convocan a Asambleas para tomar decisiones. Allí los monarcas tientan con sus promesas, fomentan alianzas o traiciones con sus arengas; a viva voz se realizan las súplicas, las promesas y los juramentos de fidelidad (II, 5v, col. 1 y col. 2); las palabras transmiten la verdad de los hechos (II, 8v, col. 2), registran apreciaciones personales (III, 13v, col. 1), encolerizan a los adversarios (III, 10r, col. 2), son amables y bondadosas (III, 12v, col. 1).

Los anales¹⁴ recogen, anualmente, los acontecimientos más importantes ligados a un monasterio o iglesia local, que se fueron acrecentando a medida que circulaban entre los diferentes territorios o a medida que hacían referencia a situaciones más complejas o personajes más importantes. Un número reducido se encuentra ligado a la corte, constituyéndose de algún modo en la narración oficial del período. Surgidos en la parte oriental del Imperio, bajo control de los Pipínidas, hacia mediados del siglo VII, se escriben hasta principios del siglo X, recibiendo diferentes denominaciones, a partir del monasterio de procedencia (*Bertiniani*, de San Bertín), de la iglesia que les dio su origen (*Lugdunenses*, por Lyon; *Fuldenses*, por Fulda), del primer poseedor del manuscrito (*Petaviani*), por la región (*Mosellani*). Por su parte, los anales reales reciben diferentes nombres: *Laurissenses maiores*, *Eginhardi*, *plebeii* (Halphen, 1917). En la actualidad la crítica llama al conjunto de estos escritos *Anales Reales*, diferenciando entre *Annales Laurissenses Maires* (período 741 a 801) y *Eginhardi* (retoques al período 741 a 801 y redacción del

¹⁴ *Anales del Imperio Carolingio. Años 800-843*, edición de Javier del HOYO y Bienvenido GAZAPO, Madrid, Akal 1997 (*Anales de Eginardo*, pp. 61-115; *Anales de San Bertín*, pp. 117-152; *Anales de Fulda*, pp. 53-162).

correspondiente a los años 801 a 829). A partir del 830 la narración se diversifica como el Imperio, dando lugar a los *Anales Bertiniani* (Francia, años 741 a 882) y *Anales Fuldenses* (Alemania, años 741 a 901).

Los *Anales de Eghinardo* registran, por lo general, aquellas cuestiones relacionadas con las asambleas, que se disputan regularmente y en las cuales la voz y la aclamación cumplen un papel fundamental, tanto para lograr los acuerdos necesarios para gobernar y convivir entre los francos.

“Asambleas de francos con arreglo a la costumbre” (Año 803, p.67) que se celebran luego del verano en diferentes lugares el reino (Maguncia, Paderborn, Hamburgo) como para negociar con ellos e incluso para aceptar su dominio, como es el caso de la asamblea de eslavos y hunos (ávaros) que se sometieron al dominio del Emperador en Regensburgo (Panonia) (Año 803, p.67) y que en el campamento de Holdonstat, terminaron estableciendo a Trasco como rey de los suyos, luego de “Discutidas sus causas y dispuestas según el sano juicio” (Año 804, p. 68).

Las entrevistas resultan piezas claves en el entramado diplomático carolingio, determinantes para lograr la estabilidad del reino. Cuando el rey danés Godofredo llega con su flota y su caballería a Schleswig, en la frontera de su reino con Sajonia: “Prometió acudir a la entrevista con el Emperador pero, detenido por consejo de los suyos, no se aproximó más de lo que estaba” (Año 804, p. 68).

En el año 805 el *jaghan* o príncipe de los hunos,

“se dirigió al Emperador instigado por la necesidad de su pueblo, rogándole que fuera concedido un espacio habitable entre Sabaria y Carnuntum —actuales territorios de Hungría y Austria—, pues debido a las hostilidades de los eslavos, no podía permanecer ya en los antiguos asentamientos. El Emperador recibió con benevolencia al *jaghan* —pues era cristiano bautizado con el nombre de Teodoro— y accediendo con una señal a sus ruegos, permitió que regresara cargado de presentes” (Año 805, pp. 69-70).

Los *Anales de San Bertín* otorgan a las asambleas la misma importancia, tanto en la paz como en la guerra, tal como ocurre en la declaración de guerra de los francos a los habitantes de las regiones de Bretaña (Año 830, p. 119). Las asambleas son el ámbito de aplicación de justicia y de resolución de conflictos, palestra para que los nobles establezcan o rompan alianzas y el Emperador demuestre su magnanimidad:

“Alrededor del 1 de febrero, tal como se había convenido, celebró una asamblea general y ordenó que se presentaran aquellos que en el año anterior, con motivo de la sedición, primero en Compiègne y después en Nîmege, habían ofrecido al Emperador, para que se discutiera y se juzgara con causa. Tanto sus hijos como todo el pueblo que se hallaba presente, juzgaron que se le debía imponer la pena de muerte. Entonces del Emperador, con su acostumbrada misericordia, concedió el indulto, devolviéndoles la vida y la integridad física, y los envió a distintos lugares para que los custodiaran” (Año 831, p. 121).

Las asambleas constituyen el ámbito para refrendar determinadas políticas exteriores. En Thionville

“llegaron a su presencia legados de Amiral mumminin –Amir al mumminina o príncipe de los creyentes es el apelativo genérico de todo califa, procedentes de Persia para pedir la paz. En cuanto la solicitaron, regresaron a su país. También llegaron unos enviados de los daneses pidiendo lo mismo. Una vez firmado el tratado de paz, se volvieron a su propio país. Acudieron a él también muchas delegaciones de eslavos. Fueron atendidas y, una vez cumplimentados los acuerdos, despedidas” (Año 831, p. 122).

Los *Anales de Fulda* también registran la importancia de estas asambleas, en momentos de creciente tensión política. Aquí, reyes, príncipes y condes disputan privilegios, juran lealtades, buscan establecer alianzas por medio de la persuasión de la palabra (es lo que trata de hacer el Emperador con el conde Adalberto de Metz en 839, para lograr su apoyo durante la campaña contra los sajones) y de la acción de los mensajeros, que con sus extensos alegatos buscan fomentar entre los distintos nobles francos la necesidad de las acciones contra las facciones bohemias y los pueblos eslavos (Año 849).

En el *Waltharius*¹⁵ aparecen menciones reiteradas de elementos, lugares o personajes. Las situaciones bélicas aparecen descritas sensorialmente: las imágenes están cargadas de colorido y sonoridad así como también de emociones (vv.183-195), dado que por lo general los que mueren lo hacen dando fuertes gritos de dolor, como el caso de Gervito, quién cayó “de espaldas, gritando de dolor y, lamentando su muerte, golpeaba el suelo con sus pies” (vv.938-939).

¹⁵ *Waltharius*, edición revisada, introducción, comentario y traducción castellana de Rubén FLORIO, Madrid y Bellaterra, CSIC y Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.

Ante de las contiendas hay parlamentos, los combatientes buscan persuadir al otro con argumentos discursivos. Esto puede verse, por ejemplo, en el diálogo entre Camalón y Valtario (vv.582-613).

Una característica saliente de los personajes del poema es que dialogan extensamente, se dicen cosas a viva voz o bien susurrando al oído, muchas decisiones se toman luego de escuchar; por lo general, cuando algún personaje habla los demás prestan oídos: algunos manifiestan terror al enterarse de que los hunos están cerca (vv.18-19), el temor pone en alerta los sentidos de los personajes (vv.350-353). Valtario impávido hace rechinar sus dientes, según se registra en varias oportunidades (vv.697-699, v.899, vv.1230-1231). Los personajes centrales, Hildegunda y Valtario, deben mantener en silencio sus sentimientos (v.234).

Las palabras suenan y sus modos caracterizan a los personajes. Atila sufre, en el *Waltharius*, una inversión importante en relación a la imagen heredada de la Antigüedad, inversión que se refleja o bien refuerza con elementos sonoros, dado que pierde, en dos oportunidades, la capacidad de hablar: luego de los festejos por los triunfos en combate de Valtario, balbucea, borracho, el paladar embriagado (vv.317-318) y más adelante, al enterarse de la huida de su cautivo, la ira le impide pronunciar palabras (v.385). Toda esta inversión se refuerza con la participación de Ospirín, la mujer de Atila, quien “lo aconseja” (vv.123-131) o “se lamenta” (vv.370-379) junto a su señor.

Guntario, otro de los personajes con fuerte carga negativa en el relato, queda asociado a situaciones en las que, por miedo, grita, como lo hace al saber de la huida del aquitano y su prometida (vv.468-469, v.515); en cambio, Hildegunda pronuncia “un femenino alarido” (vv.890-892), aunque el dolor expresado a través del llanto y las palabras fúnebres pronunciadas por Haganón en memoria de Patafrido (vv.876-878).

Cuando se quiere restar importancia a lo dicho o bien a lo actuado por alguien, se emplean expresiones del tipo “respondió con palabras falsas u oblicuas” (vv.230-240), “hablar más estúpidamente” (v.606), “evitar la pelea escudándose en palabreríos” (v.630-632), “poner fin al palabrerío” (vv.668-669). Las palabras pueden ser de plegaria (vv.1161-1168), resultar audaces (v.1041) o jactanciosas (v.1229), resultado de un clamor a gritos (v.1212) o

expresión de rechazo por su interlocutor, como por ejemplo “respondió como si no lo hubiera oído” (v.1238).

Las respuestas sonoras de Valtario cubren todas las tonalidades y los estados de ánimo: “*risueño responde*” (v.741), “*carcajada*” de Valtario (v.765), el silencio es su respuesta (v.650). También hay expresiones del tipo “decir al oído” (v.260).

Las capitulares, decretos y decisiones del rey y de sus asesores, reciben este nombre por su organización en breves secciones de cláusulas denominadas *capitulas*. Mientras que el lugar de aplicación, el formato, el contenido, el contexto de producción y la función de las capitulares varía con cada una de ellas, la forma capitular es única. La multiplicación de las capitulares a partir de las tres últimas décadas del siglo octavo ilustra la voluntad del rey franco y de su corte de actuar sobre la sociedad y de exhibir su poder. Según Alfred Boretius,¹⁶ se han conservado ciento siete capitulares del reinado de Carlomagno, datadas entre el 768 y el 813.

En la primera de estas ordenanzas, del año 769 o poco después, se establece que los obispos y sacerdotes deben (*) evitar la guerra, (*) combatir la difusión de herejías y del paganismo, (*) proteger a las iglesias y exhortar siempre al pueblo de Dios, tanto durante las misas como en las asambleas condales, seguir por la senda correcta indicada por Cristo, recurriendo para ello tanto a los objetos sacros como a la palabra, (*) recibir instrucción antes de predicar la palabra de Dios (c.6 a c.17, pp.17.19). La Carta de Carlos acerca del cultivo de las letras, del 780-800, insiste sobre la necesidad de que los sabios y hombres de la Iglesia conozcan el correcto uso de las palabras y de sus significados (pp. 62-63). En Otra capitular especial para los enviados reales (¿802?) se expresa: “Que los obispos y los presbíteros enseñen y prediquen cuidadosamente la fe católica a todo el pueblo. Ellos mismos deben comprender la oración dominical y predicarla, para que también todos la entiendan, a fin de que todos sepan los que piden a Dios” (c.29, p.95).

¹⁶ Alfred BORETIUS (ed.), *Capitularia Regum Francorum*, Hanover, Monumenta Germaniae Historica: Legum, sectio II, 1883 (*Las Capitulares de Carlomagno*, edición de Carlos DOMÍNGUEZ, Jorge ESTRELLA y Gerardo RODRÍGUEZ, traducción de Santiago BAZZANO y Carlos DOMÍNGUEZ, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, Grupo de Investigación y Estudios Medievales, 2014. Las citas textuales corresponden a esta versión).

En todos los casos, el objetivo es el mismo: el uso adecuado del lenguaje, tanto oral como escrito, el conocimiento de las palabras correctas y verdaderas, consideradas medios para afianzar la ortodoxia católica a la vez que combatir las diferentes manifestaciones tanto heréticas como paganas.

La Capitular de Heristal, de marzo de 779, insiste en el valor de la palabra de los hombres de la Iglesia, tanto para amonestar a los pecadores como para brindar testimonio en un juicio (c.1, 5, 10, 11, pp.20-21), estableciendo que quien cometiese perjurio debería recibir la ordalía de la cruz (c.10, p. 21), dado que no decir la verdad, de acuerdo al contexto carolingio, resultaba una falta grave, tanto en lo referido al ámbito religioso como laico. Esta misma sanción es ordenada en la Capitular añadida a la ley Ribuarria del año 803 (c.4, p. 113), aunque más adelante establece que para ciertos casos la resolución será por medio de la ordalía de la cruz o de una lid campal (c.7, p. 114), castigo que se reitera en la Capitular de Carlomagno conservada en la colección de Ansegiso¹⁷ del año 810 u 811 (c.5, p. 165). La Capitulación del territorio de Sajonia, de 775-790, retoma la condena a los perjuros, indicando que se obre “según la costumbre sajona” (c.33, p. 49), es decir, se aplique la pena de muerte o bien, como establece la Capitular General para los enviados, de comienzos de 802, el perjurio implica la ruptura de los lazos de fidelidad (c.4, p. 80). En la capitular del año 808 conocida como Artículos establecidos con los nobles, se legisla de la siguiente manera: “Que nadie cometa perjurio; si lo hiciera, pierda su mano o repare la falta” (c.4, p. 143)¹⁸.

En la Capitular de los Obispos, probablemente de 780, se establece la cantidad de misas y salterios que deben officiar obispos, sacerdotes, presbíteros y monjes, señalando la importancia de la palabra en las mismas (p. 23)

La capitular del 23 de marzo de 789, conocida como *Admonitio Generalis*, afirma que todos, desde el rey al pueblo, deben dar gracias a Dios,

¹⁷ Ansegiso di Fontenelle (770-834), abad franco Fue el encargado de elaborar una serie de capitulares y documentos de derecho civil y eclesiástico, conocido como *Libri IV Capitularium o Liber legiloquus*, redactado entre los años 826 y 827, organizados de la siguiente manera: I libro: legislación eclesiástica de Carlomagno, II libro: legislación eclesiástica de Luis el Piadoso, III libro: legislación civil de Carlomagno, IV libro: legislación civil de Luis el Piadoso.

¹⁸ Por lo general, en las capitulares la pérdida de miembros se aplica a los laicos, en tanto que para sacerdotes y monjes la pena equivalente es el castigo corporal y la prisión. En cuanto a la reparación de faltas, se busca reparar el daño, ya sea por medio de la devolución de algún bien, ya sea por medio de la entrega de dinero.

por su bondad, “con todo el corazón y toda la boca” (p. 24), lo que evidencia una vez más la importancia de la viva voz en las misas y asambleas carolingias. Esta misma capitular insiste en la necesidad de cumplir con todo lo ordenado, tanto en los concilios como en las disposiciones regias y subraya que para que ocurra es necesario estar atento y amonestar constantemente a todos aquellos que se aparten del recto camino. Este recto camino incluye situaciones tales como:

- no inventar nombres de ángeles (c.16, p. 27). La advocación de ángeles así como de santos heterodoxos era una práctica bastante extendida. Al respecto, el Sínodo de Frankfurt, de junio de 794, establece “Que no sean venerados ni invocados nuevos santos” (c.42, p. 60).
- leer solamente los textos canónicos (c.20, p. 27), no leer y quemar las narraciones dudosas (c.78, p. 36). La capitular de 789, ya mencionada, establece que en los claustros no deben escribirse o enviarse “versos mundanos” (c.19, p. 40), en tanto que la Carta General de Carlos, de 786-800, afirma que “ya hemos corregido cuidadosamente, con la ayuda de Dios, todos los libros del Antiguo y del Nuevo Testamento, corrompidos por impericia de los bibliotecarios” con el objeto de completar la labor iniciada por Pipino, quien “embelleció con cánticos de tradición romana todas las iglesias de las Galias” (p. 64). Lectura, escritura, recitación, cánticos aparecen como formas de expresión de una misma ortodoxia cristiana. A comienzos del siglo noveno, otra de las capitulares que se refiere a los enviados reales subraya que se conozcan rituales y oraciones de los bautismos y misas así como las modulaciones de los versos de los salmos (c.28, p. 95).
- evitar urdir conspiraciones o insidias contra el obispo o pastor (c.29, p. 28). En el mencionado Doble Edicto de Legación se expresa que al abad se debe obediencia “sin murmuración” (c.4, p. 39). La jerárquica sociedad cristiana, carolingia no admite la puesta en cuestión de sus autoridades. La Segunda Capitular para los enviados, de carácter general, dada en Thionville, establece que los conspiradores deben ser juzgados severamente y, según el delito y la condición, castigados incluso con la muerte (c.10, p. 120).

La *Admonitio Generalis*, en reiteradas oportunidades, subraya la función social de la palabra, como elemento de unidad e identidad:

“Ante todo, que la fe católica sea diligentemente leída y predicada a todo el pueblo por los obispos y presbíteros, porque éste es el primer precepto en la ley de Dios omnipotente: ‘Escucha, Israel, que el Señor, tu Dios, es único. Y que a Él se lo ame con todo el corazón y toda la mente y toda el alma y todas las fuerzas’” (c.61, p. 31).

Sobre este tema insiste, más adelante, pidiendo al sacerdote que cante con los ángeles y el pueblo a una sola voz tanto el “Gloria al Padre” como el “Santo, santo, santo” (c.71, p. 34).

Por su parte, el Sínodo de Frankfurt establece “Que nadie crea que deba orar a Dios solamente en tres lenguas (latín, griego, hebreo), porque Dios es adorado en cualquier lengua, y el hombre, si pide cosas justas, es escuchado” (c.52, p.60), lo que implica un reconocimiento explícito a la variedad de lenguas habladas en el mundo franco, hecho que explicaría, en parte, la corrupción de los textos bíblicos enunciada con anterioridad.

Palabras proferidas, palabras escuchadas por las autoridades y por el pueblo, en las iglesias y monasterios y en las asambleas y tribunales de justicia. En relación con el ámbito judicial, la *Admonitio Generalis* insiste en la necesidad de impartir justicia “Nos parece conveniente que los jueces oigan y discernan las causas en ayunas” (c.63, p. 32), evitar el perjurio “no solo por el santo evangelio o el altar, sino también por las reliquias de los santos, aún en la conversación ordinaria” (c.64, p. 32) o el falso testimonio (c.68, p. 33). En la Capitular de Aquisgrán del 809 se pide “Que los testigos no sean convocados a dar testimonio mediante soborno, y que nadie preste testimonio o jure sino en ayunas. Los testigos, antes de prestar juramente, deberán ser examinados por separado sobre lo que desee declarar sobre el asunto sobre el que deban dar su testimonio” (c.6, p. 154). En la Primera Capitular de Aquisgrán para los enviados, del año 809, se establece “Que los testigos, como consta en artículos anteriores, asistan al tribunal en ayunas; después de comer no podrán dar testimonio ni jurar” (c.16, p. 155). Es interesante notar aquí la relación existente entre escuchar —discernir— ayunar, dado que, entiendo, tanto la tradición veterotestamentaria del ayuno asociado a la justicia (Is 58) como las prácticas monacales se encuentran en las bases de estas prácticas jurídicas.

Esta necesidad de oír antes de juzgar o actuar se encuentra presente en otras disposiciones. En su comienzo, la Capitular para los enviados reales, de 792 o 786, dice “Cómo deben los enviados, escuchar y hacer prestar los juramentos sobre aquellos artículos que el señor rey ordenó” (c.1, p. 44). En el Sínodo de Frankfurt se indica que antes de proceder a tomar decisiones es necesario contar con “el testimonio de hombres veraces” (c.26, p. 58). La conocida como Capitular añadida a las leyes del año 803, por su parte, establece que “El testimonio deberá ser presentado por los hombres más calificados en la comarca o en la ciudad; estos deberán ser tales que ninguno de aquellos contra quienes deban prestar testimonio pueda acusarlos de crimen alguno” (c.11, p. 109).

La preocupación por la aplicación de justicia, por el accionar de los representantes laicos y eclesiásticos en los diferentes tribunales, es una constante y los textos evidencian que la realidad resultaba mucho más cruda que la idealidad. En otra Capitular para los enviados, también del 803, se establece que nadie pueda participar de una asamblea “estando ebrio”, ya sea para reclamar o para juzgar, dado que para tales asuntos se exige el “estado de sobriedad” (c.15, p.111).

Por lo general, estas disposiciones son el resultado de la intervención regia, que llega luego de analizar las situaciones denunciadas. En el último sínodo mencionado, el de Frankfurt, se dice explícitamente “Hemos oído decir que ciertos abades, movidos por la codicia, exigen un pago a los que ingresan al monasterio” (c.16, p. 57). En las disposiciones generales del 802 para los enviados reales se vuelve sobre este tema: “Pues ha llegado a nuestros oídos una noticia muy desagradable: que en los monasterios ya se han arraigado muchas deshonestidades de una manera detestable e inmundada” (c.17, p. 83). Y se legisla en consecuencia, “para que jamás, en adelante, lleguen a nuestros oídos tales cosas” (c.17, p. 83), insistiendo: “Por cierto, si en adelante algo así llegare a nuestros oídos, no sólo a ellos, sino también a quienes consientan tales cosas les aplicaremos un escarmiento tal, que ningún cristiano que esto oyere, en ningún caso se atreverá en adelante a perpetrar cosas semejantes” (c.17, pp. 83-84).

En la Capitular de los enviados promulgada en Nimega, de marzo del 806, se repite una situación similar: se actúa a partir de las noticias orales que se reciben.

“Hemos oído que los condes y otros hombres que poseen beneficios, compran propiedades con lo que han obtenido de nuestro beneficio y hacen trabajar en esas heredades a nuestros siervos... Hemos oído que algunos dan en propiedad nuestro beneficio a otros hombres... Y tal vez puedan ser hallados culpables de alguna traición, porque los informes de quienes cometen estos hechos no llegan a nuestros propios oídos por su propia voluntad” (c. 6, p.131 y c.7, p. 132).

La palabra oída, escuchada como paso previo a la acción de las autoridades carolingias, el silencio, en este caso, como sinónimo de injusticia o desequilibrio social. Pero no solamente hay que amonestar, también hay que predicar las verdades de la fe, “*para que la palabra de Dios crezca*”, tema con la que concluye la *Admonitio Generalis* (pp. 37.38).

Esta expansión espiritual y material de la palabra de Dios, constituyó una de las bases de sustentación del Imperio carolingio. En la Capitulación del territorio de Sajonia se insiste sobre la necesidad de la prédica y la punición como formas de erradicar el paganismo. Indica

“Que los domingos no se realicen reuniones y asambleas públicas, a no ser que estuviere urgido por una gran necesidad o peligro de guerra, sino que todos deben concurrir a la iglesia para escuchar la palabra de Dios y dedicarse a la oración y buenas obras. De igual modo, también, en las festividades importantes dedíquense a Dios y a reuniones de la iglesia, dejando las asambleas seculares” (c.18., p. 48)

O bien prohíbe a los sajones realizar “*reuniones públicas, excepto en los casos que los haga reunir un enviado por orden nuestra*” (c.34, p.50). Estas prohibiciones tienen por finalidad difundir el cristianismo y combatir las tradiciones sajonas pero también llevan implícito el temor por las voces de los sajones. Palabras imponentes, palabras temidas, expresiones de identidades y de alteridades, que reflejan por sí mismas contenidos virtuosos o pecaminosos, que se expresan tanto en la palabra-significado como en la palabra-acción (el volumen de la voz).

La voz proferida alcanza para que lo dicho se convierta en ley. Así, la mencionada Primera Capitular de Aquisgrán indica “Que los lugares donde deben realizarse las asambleas se restauren, como lo hemos dicho de viva voz”

(c.25, p. 156), pero las voces no siempre tienen el mismo valor, tal como lo expone claramente la Segunda Capitular de Aquisgrán para los enviados, también del año 809:

“Con respecto a los judíos; queda establecido que si un judío presentare una querrela contra un cristiano y se lo juzgare con testigos para probar el caso, al cristiano le son suficientes tres testigos idóneos, en tanto que el judío deberá tener cuatro, nueve o siete, de acuerdo con la importancia del asunto. Pero si un cristiano llevara a juicio a un judío para interpelarlo por cualquier asunto, igualmente le es suficiente presentarse con tres testigos cristianos idóneos o tres judíos” (c.13, p. 157)¹⁹.

La escritura de estas disposiciones es posterior a su práctica, lo que incluso queda atestiguado en las expresiones que las recogen. La capitular conocida como Asuntos para ser tratados con los condes, obispos y abades del año 811 comienza diciendo “En primer lugar queremos apartar a los obispos y abades de los condes, y hablarles separadamente” (c.1, p. 167). Ese mismo año, otra capitular también llamada Asuntos para ser tratados con los obispos y los condes comienza resumiendo “los asuntos que deseamos conversar con nuestros fieles obispos y abades para común utilidad de todos nosotros” (p. 169).

Ecós de lejanas voces femeninas

Los autores carolingios expresan visiones ambivalentes de las mujeres, dado que se las presenta con diferente valoración según sea su pertenencia social o grupal. De este modo, las reinas y damas de la corte carolingia adquieren rasgos positivos en tanto las mujeres de los líderes o nobles opositores son retratadas de manera negativa.²⁰ En este contexto, me interesa analizar las imágenes que nos han llegado de dos mujeres francas, Ermengarda de Heysbaye y Judith de Baviera —ambas esposas de Luis I— y de las mujeres de Murman —líder de los bretones—, de los gascones y de Haroldo, rey de los daneses. Esta mirada debe tener en cuenta que las mujeres de la aristocracia

¹⁹ Las capitulares establecen, por lo general, una escala de valores de 1 a 3 en relación a los francos y a los otros: 1 testigo franco equivale a 3 testigos judíos, ávaros o sajones o bien las multas se multiplican por tres siguiendo este mismo criterio.

²⁰ Cf. Janet NELSON, “Gender and genre in women historians of the Early Middle Ages”, en Jean-Philippe GENET (ed.), *L’historiographie médiévale en Europa*, París. Éditions du CNRS, 1991, pp. 149-163.

carolingia tuvieron un papel destacado, tanto en la jerarquización social en general como en la masculina en particular,²¹ de allí que los testimonios estudiados no resulten neutros o pasivos sino que se encuentran cargados ideológicamente.

En pontífice Esteban IV, al referirse a la coronación de Luis con la diadema de Constantino, que tuvo lugar el 5 de octubre de 816, afirma:

“Oh tú que tienes el cetro de la tierra y gobiernas este mundo, tú que has querido que Roma fuera la reina del Universo. Cristo, te lo suplico: escucha mi voz y presta un oído favorable a mis plegarias. Santo rey de reyes, oye mis súplicas. Que Andrés, Pedro, Pablo, Juan y María, la ilustre madre de un Dios de bondad, las secunden. Conserva muchos años a Luis, este sabio emperador. Que todas las miserias de la vida huyan lejos de él, que todo le sea próspero. Aparta el infortunio de sus pasos, que sea feliz y poderosos durante mucho tiempo” (II, vv.1075-1089).

Tras lo cual le pide a Dios que le otorgue una larga sucesión de descendientes para, luego, tomar de la mano a la emperatriz Ermengarda, poner la corona sobre su cabeza, bendiciéndola en estos términos: “Mujer amada por Dios. Que el Señor te conceda vida y salud próspera durante muchos años y puedas ser siempre el honor de un esposo que te quiere” (II, vv.1105-1107).

Tras esta “doble coronación” el jefe de la Iglesia distribuye con profusión numerosos regalos en oro y ropajes que había traído de Roma. Los ofreció al emperador, a la emperatriz, a sus hijos, brillantes de gran belleza y cada fiel servidor del monarca recibió uno a su turno y según su rango.

Luis, denominado por Ermoldo como “el sabio César”, paga a Esteban un amplio tributo de reconocimiento y da la orden de colmarlo de los más ricos presentes: dos brillantes copas de oro y piedras, numerosos y magníficos caballos, miles de objetos de oro macizo, vasos de plata, telas del rojo más bello, los tejidos de blancura deslumbrante. A pesar de que Mayke de Jong sostiene que esta larga comparación de Luis con Constantino debe considerarse como una verdadera “licencia poética” de Ermoldo,²² dicha licencia evidencia la valoración de las damas carolingias: en todos los casos, tanto Ermengarda en

²¹ Valerie GARVER, *Women and Aristocratic Culture in the Carolingian World*, Ithaca, Cornell University Press, 2009, p. 277.

²² M. de JONG, *The Penitential State...*, op. cit., p. 25.

forma particular como las mujeres francas, son amadas por Dios; ellas retribuyen dicho amor con una vida honrosa y entrega a sus maridos.

Frente a la consideración positiva de estas mujeres, encuentra despreciables a las mujeres de los bretones, pueblo contra el que llevan a cabo varias campañas militares. La primera de ellas ocurre en 818-819. Antes de comenzar las embajadas y contiendas bélicas, Luis, atento a imitar los ejemplos de sus mayores, interroga a Lamberto, conde de Nantes, quien se inclina, abraza las rodillas del emperador y responde:

“Esta nación engañosa y soberbia se ha mostrado hasta ahora rebelde y sin bondad. En su perfidia, el bretón no conserva de cristiano más que el nombre. Las obras, el culto, la fe no existen para ellos. Los huérfanos, las viudas, las iglesias nada esperan de su caridad. En este pueblo, el hermano y la hermana viven en una infame unión, el hermano se lleva la mujer de su hermano, todos practican el incesto y ninguno retrocede ante ningún crimen. Habitan en los bosques, no conocen más retiro que las cavernas y ponen su felicidad en vivir de la rapiña, como las feroces bestias. La justicia no es entre ellos objeto de culto y han rechazado cualquier idea de lo justo y lo injusto. Murman es su rey, si se puede llamar rey a quien cuya voluntad nada decide. Frecuentemente han osado llegar hasta nuestras fronteras, pero nunca han vuelto a las suyas sin ser castigados por esta temeridad” (III, vv.1294-1311).

Bestialidad y falta de todo espíritu cristiano es lo que caracteriza al bretón, que se refleja en la práctica del incesto, repudiable para los francos²³ y que se repiten al describir la embajada de Witchaire ante Murman, rey de los bretones. Esta embajada tiene por finalidad obligar a pagar tributo a los bretones y castigarlos por sus horrendos crímenes. El emperador llamó entonces a Witchaire, hombre probo, hábil y sabio, le dijo: “Corre, lleva al tirano de ese pueblo nuestras órdenes soberanas...Ya es hora, ya es más que hora, de que ese desgraciado cese de abusar. Él y los suyos. Que se dé prisa en venir humildemente a pedir la paz a los francos. Si se negara, vuela y vuelve para hacernos un informe fiel y detallado” (III, vv.1324-1341).

Murman y Witchaire se encuentran, finalmente y tras el intercambio de saludos formales y de rigor, se sientan, dando comienzo al encuentro. El representante franco toma la palabra y amenaza al bretón con un futuro aciago de no aceptar la propuesta del Emperador. Murman, escucha atento, con los

²³ Cf. James BRUNDAGE, *La ley, el sexo y la sociedad cristiana en la Europa medievales*, México, FCE, 2000.

ojos fijos en la tierra, duda de aceptar o no la paz. Entonces interviene la mujer de Murman:

“pérfida y de corazón emponzoñado, sale de la alcoba nupcial y viene con aire soberbio a solicitar los acostumbrados saludos de su esposo. Le besa la rodilla, la barba, el cuello y presiona con sus labios el rostro y sus manos. Va, viene, revolotea en torno a él, le prodiga —mujer hábil— las más irritantes caricias, se esfuerza con una insidiosa solicitud en proporcionarle mil pequeños y tiernos mimos. Por fin, el infortunado la acoge en su regazo, la aprieta entre sus brazos, cede a sus deseos y se abandona a sus dulces caricias. Entonces la malvada se engancha a su oreja, le habla en voz baja durante un rato y pronto lleva la turbación a los sentidos y al espíritu de su esposo. Como cuando en mitad de los bosques y en la estación de la escarcha un grupo de pastores procuran encender un fuego con la madera cortada por el hacha, que uno lleva los trozos más apropiados para prender, otro arroja paja en medio del combustible más seco, el tercero anima el fuego con su soplo y pronto chisporrotea, se enciende, suben las llamas hasta los astros; los miembros helados del pastor se calientan; pero de repente rugen la tormenta, el granizo, la lluvia, la nieve caen con estrépito y todo el bosque resuena con los estampidos del rayo: el fuego sucumbe bajo los torrentes de agua y la hoguera sólo proporciona, en lugar de calor, una espesa humareda. Así, esta mujer, que lleva la desgracia con ella, ahoga en el corazón de su esposo el efecto de las palabras de Witchaire” (III, vv.1414-1439).

Le pregunta a Murman de dónde viene este huésped, cómo ha llegado hasta tu palacio y si trae palabras de paz o de guerra. Murman, sonriendo, le responde en estos términos ambiguos: “Este emisario viene de parte de los francos. Que traiga la paz o la guerra es asunto de hombres. En cuanto a ti, mujer, no pienses más que en cumplir, como debes, con los cuidados que pertenecen a tu sexo” (III, vv.1447-1449). Witchaire replica a Murman y, al hacerlo, lo hace cargando sobre la debilidad del monarca bretón, que cede a las palabras de una mujer: “Es suficiente una mujer para moldear el ánimo de un hombre como blanda cera y para sustituir por vanos propósitos los consejos de la prudencia” (III, vv.1470-1475).

Tras la fallida embajada, los francos se preparan para combatir a los bretones, en torno a la villa de Vannes. Pronto están allí todos los pueblos conocidos bajo el antiguo nombre de francos. Familiarizados con la guerra, tienen preparadas las armas y las llevan con ellos: centurias suevas, falanges sajonas, infantería borgoñona, guerreros francos.

En el fondo de los valles, escondido en un tupido monte bajo, el líder bretón excita sus caballos, toma sus armas habituales, exhorta a los suyos con un aire triunfal, les reprocha su lentitud y hace oír estas palabras:

“Vosotros, mi mujer, mis hijos, mis servidores, permanezcan sin miedo en vuestras residencias sombreadas por los bosques. Yo, secundado por un pequeño número de guerreros, voy a ir donde con más seguridad pueda pasar revista a mis batallones y, pronto, espero, mi veloz caballo me traerá de nuevo a mi techo doméstico, cubierto de trofeos y cargado de despojos” (III, vv.1622-1627).

Entonces, pleno de confianza, solicita, según es habitual, delante de todos sus servidores que lo rodean, los abrazos de su mujer y sus hijos y les dedica unas prolongadas caricias. A continuación, blandiendo con violencia las jabalinas con las que sus manos están armadas, exclama:

“Mujer de Murman, recuerda lo que te voy a decir: ves, mi bienamada, las saetas que tiene en las manos tu esposo, animado por la alegría y ya sobre su caballo. Si mis presentimientos no me engañan, los verás hoy a mi vuelta teñidas con la sangre de los francos. Te lo juro, objeto de mi ternura: el brazo de Murman no lanzará ninguna jabalina que no haga blanco. Adiós, esposa querida, adiós. Pórtate bien” (III, vv.1636-1643).

Ante tanto alboroto y movimiento de hombres y armas, Luis decide intentar un nuevo diálogo con Murman: “César, movido de nuevo por esa religiosa piedad que en él es habitual, manda a un mensajero que vaya a toda prisa para poner otra vez ante los ojos de los bretones los males que los amenazan” (III, vv.1644-1645).

El nuevo mensajero corre al encuentro con los bretones, que lo rechazan “reafirmado en sus funestas ideas por las solicitudes de su orgullosa mujer, responde en términos duros y muestra un corazón cautivo del odio. Desea la guerra, convoca a todos los bretones, dispone emboscadas y prepara pérfidas artimañas” (III, vv.1676-1687). Francos y bretones libran feroces batallas. En una de ellas, un humilde franco de nombre Coslus, mata a Murman, al clavarle con fuerza la lanza en sus sienas. Tras esta muerte, los bretones se rinden, no sin antes recordar que estas desgracias ocurrieron por la ciega confianza que su líder prestaba a los consejos de su mujer.

A esta descripción negativa de la mujer de Murman se contraponen la caracterización de la esposa del rey Haroldo, aliado de Luis. Haroldo llega, en

826, ante el emperador “montado sobre un caballo franco; su mujer y toda su casa lo siguen” (IV, vv.2180-2181), para explicarle las razones de su conversión, resultado en parte de la prédica en tierras normandas de Ebbon —misión llevada a cabo en 823—, tras lo cual se procede al bautismo de Haroldo y su séquito.

Escribe Ermoldo:

“todo se hace como lo ha prescrito y, cuando todo está listo para la sagrada ceremonia, Luis y Haroldo entran en el santo templo. César, por respeto al Señor, recibe a Haroldo cuando sale del agua regeneradora y lo cubre con sus propias manos con las blancas vestiduras. La emperatriz Judith, radiante de belleza, saca del agua sagrada a la reina, mujer de Haroldo, y la viste con los ropajes de cristiana. Lotario, ya César, hijo del augusto Luis, ayuda a su vez al hijo de Haroldo a salir de las aguas bautismales. A ejemplo suyo, los grandes del imperio hacen otro tanto con los hombres más distinguidos del cortejo del rey danés y ellos mismos los visten. La multitud saca del agua santa a otros muchos de menor rango. ¡Oh gran Luis, qué inmensa muchedumbre de adoradores ganas para el Señor! ¡Qué santo olor mana de esta acción y se eleva hasta Cristo! Estas conquistas, príncipe, que arrancas de las fauces del devorador lobo para darlas a Dios, serán consideradas para la eternidad” (IV, vv.2234-2251).

Tras el bautismo, ambos monarcas van de cacería:

“Luis monta un corcel que recorre la llanura con paso rápido, y Witon, la aljaba en la espalda, lo acompaña a caballo. De todas partes fluye un torrente de jóvenes y niños, en medio de los cuales se destaca Lotario llevado por una ágil montura. Haroldo, el huésped del emperador, y sus daneses acuden llenos de alegría por contemplar este hermoso espectáculo. La soberbia Judith, la piadosa mujer de César, vestida y peinada magníficamente, monta un noble palafrén. Los principales del estado y la masa de los grandes preceden o siguen a su señora, por respeto hacia su religioso monarca. Todo el bosque se hace eco de los redoblados ladridos de los perros” (IV, vv.2366-2415).

En este caso, se presenta a la familia de Luis y se refuerza la figura de Judith, cuya nobleza es innegable: Ermoldo la compara con Minerva (IV, vv.2266-2269) aunque discutida ¿era franca, bávara o alemana? Resulta interesante subrayar cómo su origen cambia la valoración de la reina, en función de las alianzas y de todo lo relativo a la conformación y transmisión de identidades.²⁴

²⁴ Mayke de JONG, “Bride shows revisited: praise, slander and exegesis in the reign of the empress Judith”, en Leslie BRUBAKER and Julia SMITH (eds.), *Gender in the Early Medieval World. East and West, 300-900*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 257-277.

Los anales también se hacen eco de esta ambivalente consideración de Judith y de la importancia de las asambleas como ámbitos de resolución de conflictos. En los *Anales de San Bertín*, por ejemplo, es la emperatriz Judith quien “expresó su deseo de purificarse de todo de cuanto le habían acusado. Se interrogó a los asistentes si alguien deseaba imputarle algún crimen a ella y, no habiendo encontrado a nadie que le atribuyera ningún mal, ella quedó purificada —según prescribe el juicio de los francos— de todos los males de los que se la había acusado” (Año 831, p. 121).

Esta resolución muestra la importancia de la viva voz presente en la tradición carolingia, en cuanto a las declaraciones de inocencia de los imputados: a la pregunta “alguien mantiene las acusaciones”, nadie respondió, por lo que el acusado resulta, según la costumbre franca, inocente de toda culpa. Como contrapartida, la condena al silencio aparece como un castigo y una humillación, tal como la sufre Luis de manos de sus hijos, especialmente Lotario, en la asamblea de Compiègne:

“En esta asamblea inventaron muchos crímenes contra el Emperador. Sobresalió como incitador de falsas acusaciones Ebbón, obispo de Reims. Lo vejaron durante largo tiempo, obligándole a dejar las armas y a cambiar de vestido, y lo arrojaron a las puertas de la iglesia, de modo que nadie se atreviese a hablar con él, a excepción de quienes habían sido designados para ello” (Año 833, pág. 126).

Consideraciones finales

Los testimonios escritos seleccionados de los siglos octavo y noveno pueden ser (re)leídos y (de)construidos en función de la ideología que transmiten, ideología presente en los valores que sostienen, en las figuras que subrayan, en los comportamientos de los protagonistas que resaltan.

Las fuentes seleccionadas permiten escuchar las voces de los protagonistas de aquellos tiempos: el rey, los señores y sus vasallos, los obispos, los pastores, los jueces y los testigos, los militares, los embajadores, los jefes militares de sus adversarios y de sus mujeres. Todas ellas remiten a un universo nobiliario y masculino, con pocos matices, pero que destaca la fuerza y la importancia de lo dicho y de lo oído como registro de los acontecimientos, de la perpetuación de la historia, del accionar de la justicia, de la difusión de la ortodoxia cristiana, del uso adecuado del lenguaje, tanto oral como escrito, el conocimiento de las palabras correctas y verdaderas, considerado un medio

tanto para comunicar las decisiones regias como para establecer alianzas, afianzar la ortodoxia católica y combatir al paganismo y a la herejías.

En este contexto masculino, sin embargo, se encuentran presentes las mujeres. Mujeres, familias y linajes que refuerzan las virtudes familiares y subrayan el *ethos* de cada grupo a la vez que posibilitan concretar las necesarias alianzas matrimoniales que proyecta social y territorialmente a la dinastía carolingia. Su presencia resulta insoslayable en la conformación tanto de identidades como de prácticas políticas, jurídicas y sociales propias de la Alta Edad Media.

En este trabajo seleccioné y analicé fragmentos que remiten a cuestiones sonoras, en particular presté atención a las palabras y sonidos que recogen y a los valores asociados que reflejan. Esta breve incursión por obras y autores de época carolingia me permite considerarlos *performativamente*, en tanto registro y construcción socio-cultural a la vez de los contextos sonoros.

Palabra y escritura resultaron esenciales en la conformación tanto de identidades como de prácticas políticas, jurídicas y sociales en la Alta Edad Media: el mundo carolingio, que estructuró su memoria y su tradición histórica a partir de la narración escrita de su pasado, evidencia la importancia de la palabra y de los testimonios orales, dado que las fuentes escritas registran tanto su importancia como la de los ámbitos de sonoridad.

Las voces permiten el reconocimiento del otro, las palabras le otorgan significación e importancia. Estas palabras resuenan en los espacios públicos carolingios destinados al encuentro, la discusión y la disuasión como son las asambleas, que recogen las opiniones de los nobles carolingios pero también de los otros, en la búsqueda por espacios para la paz. De allí que considere posible hablar de registro intencional de la sonoridad, en tanto construcción *performativa* a partir de la importancia de la voz y la palabra, de los sonidos y del silencio.

Nota: el presente escrito se base en los siguientes trabajos propios:

- “Cómo escuchar a las mujeres carolingias: del silencio a la sonoridad”, en Diana ARAUZ MERCADO (ed.), *Actas del II Congreso Internacional en Historia de las mujeres y Estudios de género*, Zacatecas (México), 2016

(en prensa).

- “El registro del mundo sonoro en los anales carolingios”, en Gerardo RODRÍGUEZ y Gisela CORONADO SCHWINDT (comp.), *Formas de abordaje del pasado medieval*, Mar del Plata, Grupo de Investigación y Estudios Medievales, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2015, pp. 31-39.
- “La tregua como horizonte, el conflicto como realidad. Los registros sonoros de la paz y de la guerra en autores carolingios”, en Claudio CALABRESE y Ethel JUNCO (dir.), *Humanismo y cultura para la paz*, México, 2016 (en prensa).
- “Los registros sonoros del mundo carolingio”, en *Miscelánea Medieval Murciana* 40, 2015 (en prensa).
- “Sonidos en el Waltharius”, conferencia pronunciada en el Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Viña del Mar (Chile), 23 de mayo de 2016.
- “Sonidos y silencios en las capitulares carolingias”, conferencia pronunciada en *XVIII Jornadas Medievales* del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y Sociedad Chilena de Estudios Medievales, Viña del Mar (Chile), 27 al 29 de agosto de 2014.

LA DIMENSIÓN SONORA DE LA LITURGIA EUCARÍSTICA BIZANTINA: EL
COMENTARIO A LA LITURGIA DE GERMANO DE CONSTANTINOPLA

THE SOUNDSCAPE OF THE BYZANTINE EUCHARISTIC LITURGY: A STUDY
ON THE COMMENTARY ON THE DIVINE LITURGY OF GERMANOS OF
CONSTANTINOPLE

Victoria **Casamiquela Gerhold**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)

victoria_gerhold@hotmail.com

Resumen

La liturgia eucarística bizantina fue, a lo largo de la historia del Imperio, objeto de numerosos comentarios e interpretaciones. Una de ellas, la desarrollada por el patriarca Germano de Constantinopla durante el siglo VIII, constituye un caso particularmente representativo, puesto que su abordaje teológico del rito eucarístico se convirtió en un punto de referencia obligado para liturgistas y teólogos de siglos posteriores. En el presente trabajo nos detenemos a analizar, precisamente, la obra de Germano de Constantinopla, teniendo en cuenta particularmente la forma en que su comentario articula la dimensión sonora y la dimensión performativa de la liturgia dentro del proceso de construcción del espacio litúrgico.

Palabras clave: Germano de Constantinopla – Dimensión sonora de la liturgia – Dimensión *performativa* de la liturgia – Espacio – Simbolismo

Abstract

The history of the Byzantine Empire attests numerous commentaries on the Eucharistic liturgy. Among them, the one written by Patriarch Germanus of Constantinople in the eight century has a privileged position, because its theological approach to the Eucharistic rite was to become widely influential in later centuries. Throughout this article we will analyze Germanus' work, taking into account the way he deals with the symbolic use of the liturgical performance and soundscape as well as with the construction of the liturgical space.

Key Words: Germanus of Constantinople – Eucharistic liturgy – Liturgical soundscape – Liturgical performance – Space – Symbology

El comentario a la liturgia del patriarca Germano constituye una interpretación del rito eucarístico bizantino tal como era celebrado en el Imperio durante el siglo VIII. En su obra, Germano realiza una descripción del

simbolismo implícito en las distintas dimensiones que integran la liturgia —la dimensión material y humana, la dimensión sonora y performativa— y ofrece, a partir de ello, una explicación de la lógica que articula esos diversos significados simbólicos. Esa exégesis litúrgica da cuenta de una determinada formulación teológico-política: de manera explícita o implícita, Germano revela las concepciones cristológicas y eclesiológicas que subyacen a la construcción de la iglesia en tanto espacio litúrgico. Este trabajo estará dedicado a analizar la manera en que el rito eucarístico bizantino se constituyó en una retórica susceptible de expresar, a la vez, una determinada concepción doctrinal y un cierto modelo sociopolítico.

1. Germano de Constantinopla y la exégesis litúrgica bizantina

Como lo ha sintetizado P. Mayendorff en su introducción al comentario litúrgico de Germano de Constantinopla, es posible identificar la existencia de dos grandes tradiciones exegéticas en el Imperio bizantino. Una de estas tradiciones es la vinculada a la sede patriarcal de Antioquía, que se habría desarrollado en los siglos IV-V en torno a figuras como Juan Crisóstomo y Teodoro de Mopsuestia y que habría influenciado en época posterior a comentaristas litúrgicos como Germano de Constantinopla y Nicolás de Andida; la otra es la tradición vinculada a la sede patriarcal de Alejandría, en la que Orígenes habría desarrollado en el siglo III formulaciones teológicas que habrían influenciado a comentaristas litúrgicos del período proto-bizantino tardío, como Pseudo-Dionisio y Máximo el Confesor.¹ Cada una de estas tradiciones —como ocurre en el caso de la exégesis bíblica— ofreció una interpretación diferente de la simbología contenida en el rito: para los autores de tradición antioquena, la clave del simbolismo litúrgico residía en la historia de la salvación; para los autores de tradición alejandrina, la clave residía en la relación entre las realidades visibles e invisibles.

Ambas tradiciones hermenéuticas tuvieron una influencia variable dentro de la Iglesia bizantina. Tras un primer período (siglos IV-V) en que la tradición antioquena ocupó un lugar destacado —especialmente a través de la obra de Juan Crisóstomo—, los autores influenciados por la tradición alejandrina —

¹ ST. GERMANUS OF CONSTANTINOPLE, *On the Divine Liturgy*, (Introducción y comentario por P. MEYENDORFF), Crestwood, St. Vladimir's Seminary Press, 1984, p. 48.

Pseudo-Dionisio primero (siglos V-VI) y Máximo el Confesor más tarde (siglo VII)— fueron ganando preeminencia. El iconoclasmo, sin embargo, revirtió esta tendencia, devolviendo a la tradición antioquena —a través de Germano de Constantinopla (siglo VIII) y de Nicolás de Andida (siglo XI)— un lugar central dentro de la exégesis litúrgica. El comentario de Germano de Constantinopla, de hecho, habría de convertirse en la interpretación oficial de la liturgia eucarística al menos hasta la aparición de la obra de Nicolás Cabasilas en el siglo XIV.

Germano, patriarca de Constantinopla entre 715 y 730, fue uno de los tempranos oponentes a la teología iconoclasta de los emperadores Isaurios. Como P. Meyendorff lo ha señalado, la interpretación histórico-literal de la liturgia desarrollada por Germano estuvo destinada a constituirse en una reafirmación de los principios defendidos por la teología del ícono: el nuevo énfasis otorgado a la historia de la salvación —especialmente, la vida y el ministerio humano de Cristo— pretendía restaurar, mediante una exaltación de la humanidad de Jesús, la formulación calcedoniana de la noble naturaleza que los iconódulos consideraban amenazada por el iconoclasmo. Ello no implica, por supuesto, que el comentario de Germano esté desprovisto de un simbolismo anagógico-mistagógico —su obra conserva, de hecho, rasgos propios de la exégesis alejandrina de la liturgia—, pero su clave interpretativa reside sin embargo en la historia de la salvación. Esa adscripción teológica es, por otra parte, el factor clave en la prolongada popularidad del comentario de Germano: tras la restauración definitiva en los íconos en el siglo IX, su obra transformó formalmente al rito eucarístico en la expresión litúrgica de la teología iconódula.²

Pero, si bien el comentario de Germano está deliberadamente orientado hacia la formulación de ciertos principios teológicos, no lo está en cambio hacia la formulación de un determinado modelo sociopolítico. A fin de determinar la concepción sociopolítica —eclesiológica— subyacente, es necesario leer entre líneas su exégesis litúrgica y, en algunos casos, restituir la información ausente o expresada de manera fugaz en su comentario. Esa concepción —evidente en los privilegios y restricciones impuestos sobre la dimensión material, humana,

² Cf. MEYENDORFF, *On the Divine Liturgy*, pp. 23-54; H. WYBREW, *The Development of the Eucharistic Liturgy in the Byzantine Rite*, Crestwood, Nueva York, St. Vladimir's Seminary Press, 1996, pp. 103-108.

sonora y performativa de la liturgia— no era, en todo caso, del todo de Germano ni de su época: la jerarquización sociopolítica del clero dentro del espacio litúrgico era una tendencia presente desde siglos anteriores y aún en permanente desarrollo fuera del ámbito específico del patriarcado de Constantinopla. Un análisis del comentario de Germano requiere tener en cuenta, sin embargo, tanto aquellos elementos enfatizados por el autor como aquellos que, aún sin constituir el eje de su obra, se manifiestan tácitamente en la retórica que emerge del proceso de construcción del espacio litúrgico.³

2. La dimensión material y humana la liturgia

El desarrollo de la liturgia depende, a un nivel básico, tanto de la existencia de actores litúrgicos como de una dimensión material específica. Los actores son, por supuesto, los miembros del clero, pero también los laicos que participan —a menudo de manera activa— de las distintas etapas del rito; eventualmente, el emperador y los miembros de la corte pueden ser considerados parte de esta categoría. La dimensión material, por su parte, comprende tanto los elementos arquitectónicos —la iglesia con sus diferentes estructuras internas— como los elementos litúrgicos —los diversos artefactos y utensilios que resultan funcionales al desarrollo del rito—. Tanto esta dimensión humana (actores) como esta dimensión material (arquitectura y elementos litúrgicos) están dotadas de significado simbólico. A continuación nos detendremos a analizar el simbolismo específico que Germano de Constantinopla atribuye a cada una de ellas.

2.1. Arquitectura

En la concepción de Germano de Constantinopla, el simbolismo del espacio sagrado comienza con la estructura arquitectónica de la iglesia: el templo cristiano es en sí mismo “el cuerpo de Cristo”⁴, y, en su conjunto, representa “la crucifixión, el entierro y la resurrección de Cristo”⁵. En el interior del templo, distintos espacios denotan, a su vez, una connotación simbólica

³ Para el comentario de Germano de Constantinopla seguiremos la edición de N. BORGIA, *Il Commentario liturgico di San Germano e la versione latina di Anastasio Bibliotecario*, 2ed., Grottaferrata, 1912 (de aquí en adelante, *Comentario a la liturgia*).

⁴ *Comentario a la liturgia*, sección 1.

⁵ *Ibid.*

específica. En ese sentido, el *ambon* —el asiento elevado que se reserva para la lectura del Evangelio durante la liturgia, para la predicación y para ciertas ceremonias cívico-religiosas— representa la piedra que sellaba la entrada del Santo Sepulcro.⁶ Las barreras del altar —la estructura que separa el *bema*, de acceso prohibido a los laicos, del resto de la iglesia— representan las barreras ubicadas alrededor del Santo Sepulcro.⁷ El *bema* —la parte elevada de la iglesia reservada al clero de jerarquía superior, donde se ubica el altar— representa el trono de la Segunda Parousía.⁸ El altar —ubicado dentro del *bema*— representa la tumba de Cristo.⁹ La santa mesa, ubicada dentro del espacio del altar, posee diversas connotaciones simbólicas: por una parte, simboliza el lugar específico de la tumba donde Cristo fue enterrado (dado que el altar, como hemos señalado, representa la tumba de Cristo); al mismo tiempo, constituye un símbolo de la mesa de la última cena; una representación del trono de Dios.¹⁰ El *ciborio* —la estructura de cuatro columnas que corona el altar— representa tanto el lugar donde Cristo fue crucificado como el arca de la Alianza.¹¹ El ábside representa tanto la cueva del Belén donde nació Jesús como la cueva donde fue enterrado.¹² El siguiente esquema sintetiza la ubicación de estos elementos dentro del espacio de la iglesia.¹³

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 7.

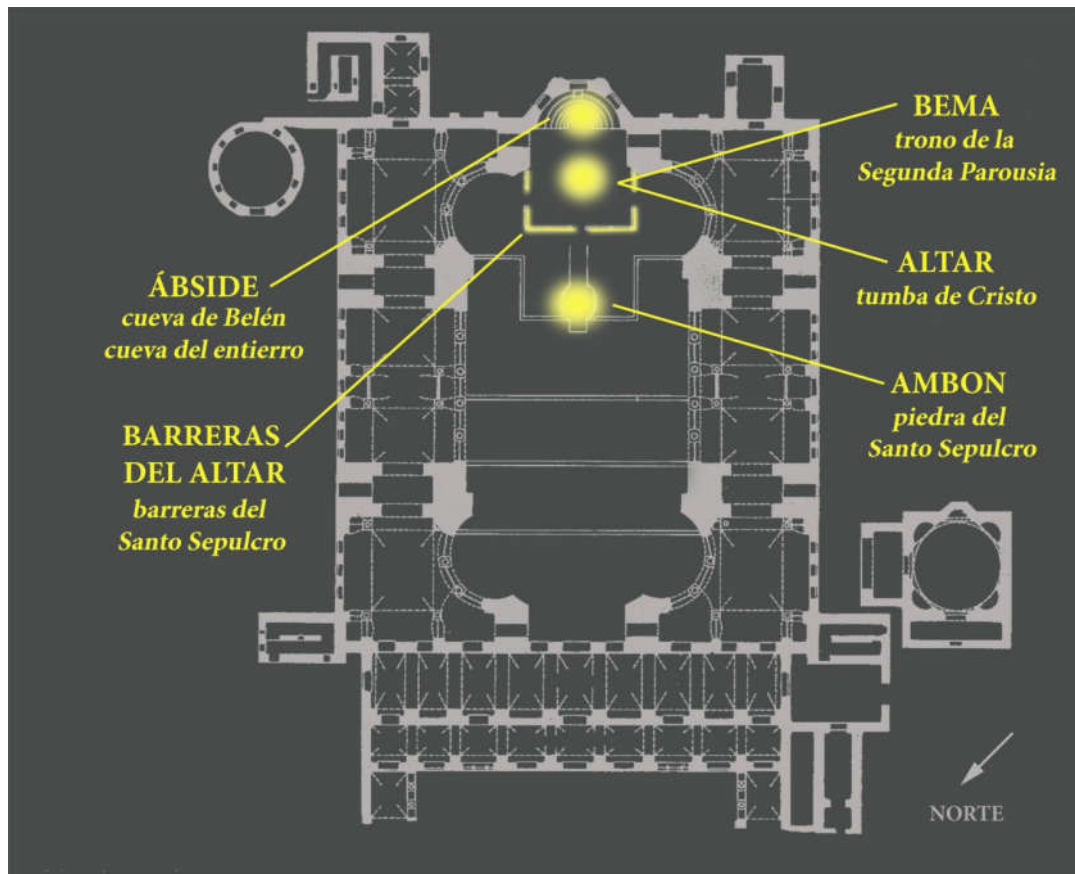
⁹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹¹ *Ibid.*, p. 5.

¹² *Ibid.*, p. 3.

¹³ A los fines de ilustrar la simbología del templo cristiano descrita por Germano, hemos tomado como modelo el esquema de la iglesia de Santa Sofía en Constantinopla. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que la descripción de Germano puede ser aplicado a cualquier iglesia bizantina.



2.2. Elementos litúrgicos

Los elementos utilizados durante la celebración del oficio litúrgico están dotados de significado simbólico. El *eiletón* —el lienzo que cubre el altar— representa el sudario con el que Cristo fue cubierto al ser bajado de la cruz y depositado en la tumba.¹⁴ El *diskos* —el plato donde se deposita el pan eucarístico— representa tanto las manos de José y Nicodemo, que enterraron a Cristo, como la esfera del cielo, que contiene a Cristo visible en el pan.¹⁵ La cobertura del *diskos* representa la tela que cubrió la faz de Cristo en la tumba.¹⁶ El pan eucarístico representa al Hijo de Dios, que se ofreció a sí mismo “como oblación y expiación por la salvación del mundo”¹⁷. El trozo de pan cortado por la lanza simboliza la pasión y muerte de Cristo.¹⁸ El cáliz representa el vaso que recibió la sangre de Cristo y, por ende, simboliza su pasión y muerte.¹⁹ El *aer* —

¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

el velo que cubre el *diskos* y el cáliz— representa la piedra que José ubicó contra la tumba de Cristo y que fue sellada por los guardias de Pilatos.²⁰ El incensario representa la humanidad de Cristo, el fuego, su divinidad, y el humo de aroma dulce que emerge de él, la fragancia del Espíritu Santo.²¹ El interior del incensario constituye tanto un símbolo de la Theotokos, gracias a quien fue posible la encarnación, como del bautismo, a través del cual se produce “la adopción de la gracia divina a través de la fe”²².

2.3. Los actores

Los participantes de la liturgia —específicamente, el clero—, las vestimentas utilizadas por éstos, y la posición adoptada durante el desarrollo del rito —específicamente, por los laicos— poseen diferentes connotaciones simbólicas. A continuación podemos señalar aquellas que son enumeradas por Germano de Constantinopla.

2.3.1. El clero

De acuerdo con la concepción de Germano, los presbíteros y los diáconos son imágenes de los poderes angélicos (serafines y querubines)²³.

2.3.2. La vestimenta

La vestimenta del clero durante la celebración del oficio sagrado posee también una connotación simbólica. De acuerdo con Germano, el vestido sacerdotal representa el vestido de Aarón, y su color rojo representa la sangre de Cristo en la cruz. El *omophorion* —la estola ornamentada que rodea el cuello y los hombros del obispo— representa el tejido que los sacerdotes de la Ley colocaban sobre su hombro izquierdo, y está hecho de lana (y no de lino) porque simboliza a la oveja perdida que el Señor encontró y cargó sobre sus hombros.²⁴ El *phelonion* sin cinturón —la capa que cae desde los hombros del sacerdote—

²⁰ *Ibid.*, p. 41.

²¹ *Ibid.*, p. 30.

²² *Ibid.*, p. 16.

²³ *Ibid.*, p. 14.

²⁴ *Ibid.*, p. 19. La aclaración respecto al material de composición del *omophorion* y su significado simbólico constituye una adición tomada de Isidoro de Pelusium (Epístola I, 136).

representa la manera en que Cristo fue a la crucifixión.²⁵ El *epitrachelion* —la banda que rodea el cuello del sacerdote y cae por delante casi hasta los pies— representa la tela que el sumo sacerdote puso alrededor del cuello de Cristo, y que éste llevó durante la Pasión.²⁶ La vestimenta de los presbíteros y diáconos representa las alas de los ángeles, y los bordados que ornán las mangas y los costados del vestido de estos últimos representan las cuerdas con las que Cristo estuvo atado y la sangre que manó de la herida de Cristo en la cruz, respectivamente.²⁷

2.3.3. La postura

Dentro del espacio de la iglesia, la ubicación de los fieles no es aleatoria. Germano enfatiza la importancia de rezar hacia el Este, es decir, en la dirección en que se encuentran ubicadas las estructuras simbólicas del *ambon*, el *bema* y el altar con su barrera común, y el ábside. La orientación de las plegarias se funda, de acuerdo con Germano, en dos aspectos: por una parte, en el hecho de que Jesús, “el sol de la Justicia”, hizo su aparición sobre la Tierra en aquellas regiones del Este “en las que se alza el sol perceptible”; por otra parte, en el hecho de que la Segunda Parousía —la segunda aparición de Jesús sobre la Tierra— habrá de producirse también en el Este, donde se encuentra ubicado el Jardín del Edén.²⁸ A ello se añade, por otra parte, la prohibición de arrodillarse los domingos y en el período previo a Pentecostés —“como símbolo de que nuestra caída ha sido reparada a través de la resurrección de Cristo en el tercer día”—²⁹.

2.4. Consideraciones generales

La simbología contenida en la descripción de los actores, de las estructuras y de los objetos materiales que participan de la liturgia ilustra la concepción preponderantemente histórica de Germano de Constantinopla. Dentro de la historia de la salvación reconstruida por la liturgia, sin embargo, no todos los períodos se encuentran bien representados: a pesar de que algunos

²⁵ *Ibid.*, p. 15.

²⁶ *Ibid.*, 18.

²⁷ *Ibid.*, 16-17.

²⁸ *Ibid.*, 11.

²⁹ *Ibid.*, 12.

símbolos se remiten a los tiempos de la Antigua Alianza —el Arca de la Alianza, representada por el *ciborio*; el vestido y la estola de Aarón, representados por el vestido sacerdotal y el *omophorio*—, el énfasis recae sobre la vida y la obra salvadora de Jesús, es decir, sobre el fundamento de la Nueva Alianza.

La historia de Jesús es reconstruida en todo su desarrollo. La encarnación —simbolizada por el incensario— y el nacimiento de Jesús —evocado por el ábside, que representa la cueva de Belén—, marcan su comienzo. Algunos episodios de la vida de Jesús, como la búsqueda de la “oveja perdida” —simbolizada en el *omphorion* del sacerdote— y la última cena —representada por la santa mesa—, continúan su desarrollo en sentido cronológico. El acento, en todo caso, recae sobre las últimas etapas de la historia.

La pasión es evocada a través de una gran diversidad de símbolos: el *phelonion* y el *apitrachelion* representan la forma en que Jesús fue a la crucifixión, el *ciborio* representa el lugar donde fue crucificado, el color rojo del vestido sacerdotal representa su sangre en la cruz. El trozo de pan cortado con la lanza y el cáliz simbolizan tanto la pasión como la muerte, y la simbología de la muerte se extiende al ábside —que representa la cueva del entierro de Jesús—, al altar —que representa su tumba—, a la santa mesa —que representa el lugar de la tumba en que fue enterrado—, a las barreras del altar —que representan las barreas que rodean el sepulcro—, al *eileton* —que representa el sudario—, al *diskos* —que representa las manos de José y Nicodemo al enterrar a Jesús—, y al *aer* —símbolo de la piedra que selló la tumba—. El *ambon* representa igualmente la piedra que selló la tumba de Cristo, pero no a la manera del *aer*: dado que la estructura del *ambon* se encuentra fuera del espacio definido por el altar y sus barreras —es decir, fuera del espacio del sepulcro—, su simbología remite a la piedra luego de haber sido desplazada: por ende, no representa ya la muerte sino la resurrección de Cristo. El pan eucarístico sintetiza tanto la pasión como la muerte y la resurrección.

Pese a que su interpretación de la liturgia tiene un carácter pre eminentemente histórico, Germano de Constantinopla introduce en ocasiones un simbolismo tendiente hacia la mistagogía. El *bema* y la santa mesa, en ese sentido, representan el trono de la Segunda Parousía y el trono de Dios, respectivamente. El *diskos* representa la esfera del cielo. Los presbíteros y

diáconos, con su vestimenta litúrgica, representan a los poderes angélicos. Hasta este punto, sin embargo, ambas simbologías —la literal-histórica, y la anagógico-mistagógica— tienen en común el hecho de tener un rol pasivo dentro de la estructura de la liturgia. Las estructuras arquitectónicas, los elementos litúrgicos, los actores, no constituyen más que símbolos estáticos y aislados hasta el momento en que se activan las dimensiones *performativa* y *sonora* de la liturgia. Son, en efecto, las acciones realizadas por los participantes —eclesiásticos o laicos— y los sonidos —musicales y discursivos— los que relacionan, integran y otorgan coherencia al simbolismo contenido en el rito. Por ese motivo, es necesario que nos detengamos a considerar a continuación algunos aspectos relativos al rol desempeñado por estas dos dimensiones clave de la liturgia.

3. La dimensión performativa y la dimensión sonora de la liturgia

A fin de analizar el rol de la dimensión performativa y sonora de la liturgia es necesario realizar una clasificación general de los elementos que integran cada una de estas dos grandes categorías, a fin de proceder luego a describir su lugar en el rito. ¿Cuáles son, en efecto, los *actos* y los *sonidos* que articulan el desarrollo del rito eucarístico? ¿Y de qué manera se integran a la construcción simbólica de la iglesia en tanto espacio litúrgico? Tomando como base la descripción de Germano de Constantinopla, podemos intentar ofrecer una respuesta a ambos interrogantes.³⁰

3.1. La dimensión performativa y la dimensión sonora de la liturgia

La mayor parte de los elementos descriptos a continuación son mencionados en el comentario de Germano. Aquellos que se encuentran ausentes o que son evocados de manera indirecta —la distribución de la eucaristía, el sermón, etc.— son añadidos a fin de ofrecer un cuadro más completo de ambas dimensiones de la liturgia.

³⁰ Para la descripción de la liturgia nos remitimos, fundamentalmente, a MEYENDORFF, *On the Divine Liturgy*, pp. 23-54; H. WYBREW, *The Development of the Eucharistic Liturgy in the Byzantine Rite*; J. MATEOS, *La célébration de la parole dans la liturgie byzantine*, Roma, 1971.

I/ Dimensión performativa: las principales acciones rituales que configuran el rito eucarístico pueden ser clasificadas en al menos seis categorías:

i/ Procesión: este es caso, por ejemplo, de la procesión de entrada a la iglesia, de la Gran Entrada, etc.

ii/ Veneración: este es el caso, por ejemplo, de la veneración del altar durante la procesión de entrada a la iglesia.

iii/ Ocupación de un espacio simbólico: este es el caso, por ejemplo, del ascenso y ocupación del *synthronon* o del descenso del *synthronon* y la ocupación del altar por parte del patriarca u obispo, del ascenso y ocupación del *ambon* por parte de los clérigos o diáconos, etc.

iv/ Actos relativos al Evangelio: este es el caso de la ubicación del Evangelio sobre el altar durante la procesión de entrada y de su posterior incensamiento durante el *alleluia*.

v/ Actos relativos al sacrificio eucarístico: este es el caso, por ejemplo, de la cobertura del altar con el *eileton*, de la ubicación del sacrificio eucarístico y demás elementos litúrgicos sobre el altar, de la cobertura del sacrificio con el *aer*, del incensamiento del sacrificio, etc.

vi/ Beso de la paz: esta definición se refiere al beso intercambiado por los actores litúrgicos según su grupo —miembros del clero con otros miembros del clero, hombres laicos con otros hombres laicos, mujeres con mujeres— antes de la *anaphora*.

vii/ Distribución de la eucaristía: esta definición se refiere a la recepción —opcional, e infrecuente en época de Germano de Constantinopla—, del sacrificio eucarístico por los participantes de la liturgia.

II/Dimensión sonora: las manifestaciones (a)sonoras que configuran el rito eucarístico pueden ser divididas, en primera instancia, entre aquellas que involucran la *presencia* de sonido y aquellas que se basan en la *ausencia* de sonido. En función de esta distinción, es pertinente introducir dos grandes categorías:

II.I. Presencia de sonido: las manifestaciones sonoras pueden ser divididas, en segunda instancia, entre aquellas que sólo tienen carácter

discursivo y aquellas que tienen un carácter discursivo-musical.³¹ En función de esta distinción, es pertinente introducir dos sub-categorías:

II.I.I. Manifestaciones discursivas:

i/ Lectura: este es el caso de la lectura de las lecciones (cantiladas) de las Epístolas y el Evangelio,³² y de la lectura de los dípticos.

ii/ Diálogo: este es el caso de las frases intercambiadas entre el sacerdote y los asistentes laicos antes de la plegaria de la *proskomedē*.

iii/ Saludo y bendición: este es el caso, por ejemplo, del saludo pronunciado por el sacerdote al final de la procesión de ingreso a la iglesia.³³

iv/ Sermón: esta definición se refiere a la prédica —opcional y relativamente infrecuente en época de Germano— del sacerdote, posterior a la lectura del Evangelio.

v/ Plegaria: este es el caso, por ejemplo, de las plegarias de los fieles o de la plegaria de la *proskomedē*.

vi/ Mandato/Exhortación: este es el caso, por ejemplo, del despido de los catecúmenos o de la fórmula que procede al beso de la paz.

II.I.II. Manifestaciones discursivo-musicales:

i/ Salmos: esta definición comprende las diversas formas de salmos y sus respectivos complementos (*prokeimenon*, antífonas, *troparia*, etc.)³⁴.

ii/ Himnos: este es el caso, por ejemplo, del Trisagion y del Cherubikon.³⁵

iii/ Letanías: este es el caso, por ejemplo, de la *synapte*, de la *ektene*, etc.

³¹ Entendiendo en el término “discurso” en sentido amplio, es decir, como un enunciado formulado de manera pública.

³² Sobre las lecciones, cf. MATEOS, *La célébration de la parole*, pp. 127-47; S. G. ENGBERG, “The Prophetologion and the triple-lection Theory - the Genesis of a Liturgical Book”, *Bolletino delle Badie greca di Grottaferrata*, Terza serie, vol. 3 (2006), pp. 67-92.

³³ MATEOS, *La célébration de la parole*, op. cit., pp. 27-8.

³⁴ Para la clasificación de las distintas formas de cantar los salmos en la liturgia bizantina, cf. MATEOS, *La célébration de la parole*, op. cit., pp.7-26; sobre las antífonas y *troparia*, cf. *idem*, pp. 34-61.

³⁵ Sobre el Trisagion, cf. *idem*, pp. 91-126.

II.II. Ausencia de sonido:

i/ *Anáfora*: la anáfora —la plegaria eucarística que acompaña la consagración del sacrificio eucarístico— era recitada en silencio por el sacerdote al menos desde el siglo VI, aunque es posible que algunas frases fuesen pronunciadas en voz alta.

ii/ *Plegaria*: algunas de las plegarias comprendidas en la liturgia, como la plegaria del Cherubikon, eran igualmente recitadas en silencio por el sacerdote.

3.2. La construcción del espacio litúrgico

Aunque confusamente estructurado, el comentario a Germano ofrece una descripción bastante completa de rito eucarístico. La síntesis que realizamos a continuación comprende, sin embargo, algunos aspectos que se encuentran ausentes en la obra de Germano o que sólo son evocados en ésta de manera indirecta, a fin de otorgar una mayor coherencia al proceso de construcción del espacio litúrgico.³⁶ Los esquemas que acompañan esta breve reconstrucción de la liturgia sólo cubren los aspectos más esenciales del rito y no están destinados, en ese sentido, más que a complementar en términos gráficos las descripciones que los preceden.

La descripción de Germano de Constantinopla comienza por una referencia al *simandron* —el instrumento de percusión utilizado para llamar a los fieles a la oración—, el cual, según explica el autor, representa las trompetas de los ángeles llamando a los combatientes a librar batalla contra los enemigos invisibles.³⁷ Reunidos los fieles, se inicia la liturgia propiamente dicha. Ésta comienza por la *Enarxis* —el breve oficio de tres antífonas que se desarrolla antes del ingreso del sacerdote—, a lo largo de la cual se activa el primer símbolo de la narrativa bíblica: las antífonas, en efecto, representan “las profecías de los profetas” del Antiguo Testamento respecto a la primera Parousía de Jesús.³⁸ La *Enarxis* es seguida por el ingreso del sacerdote al recinto del templo. Este ingreso formal —el primer gran acto performativo de la liturgia— se inicia en las

³⁶ Para la reconstrucción de la liturgia eucarística en el siglo VIII nos remitimos a WYBREW, *The Development of the Eucharistic Liturgy*, op. cit., pp. 108-123 y, especialmente, pp. 123-128, donde se analiza la obra de Germano de Constantinopla, y a MEYENDORFF, *On the Divine Liturgy*, op. cit., pp. 16-23. Para aspectos generales de la liturgia bizantina, cf. R. TAFT, *The Byzantine Rite. A Short History*, Collegeville, The Liturgical Press, 1992.

³⁷ *Comentario a la liturgia*, 2.

³⁸ *Ibid.*, 23.

puertas imperiales del *narthex*, desde las cuales el sacerdote avanza en procesión a través del templo, pasando por el *ambon* y atravesando las barreras del altar para acceder a éste —las barreas del altar, según precisa Germano, “indican el lugar de oración: el exterior es para el pueblo, y el interior, el Santo de los Santos, es accesible sólo a los sacerdotes”³⁹; tras haber venerado el altar, el sacerdote continúa en procesión hasta el ábside y asciende hasta el *synthronon* para ocupar su lugar en él. En este caso, la dimensión performativa se articula con una dimensión sonora definida por dos manifestaciones discursivo-musicales y una manifestación exclusivamente discursiva: la tercera antífona, durante la cual se produce el ingreso del sacerdote en el recinto del templo; el Trisagion, que acompaña la procesión; y finalmente la bendición del sacerdote, pronunciada antes de tomar asiento en el *synthronon*.⁴⁰

Tanto en la dimensión performativa como en la dimensión sonora del ingreso al templo se activan, por otra parte, otros símbolos de la narrativa bíblica. La procesión de entrada, por medio de la cual el Evangelio ingresa al recinto del templo, es considerada como una representación de la primera Parousía, es decir, como el cumplimiento de las profecías mesiánicas simbolizadas por las antífonas de la *Enarxis*;⁴¹ en términos más específicos, la tercera antífona representa la adoración de los ángeles a Jesús —el “buen pastor” simbolizado por el vestido sacerdotal— que ha hecho su entrada sobre la tierra, mientras que el Trisagion representa la canción angélica entonada por los ángeles en el nacimiento de Jesús.⁴² El saludo del sacerdote al pueblo y su ascenso al *synthronon* simbolizan, por su parte, la culminación de la obra salvadora del mesías y la bendición de los Apóstoles.⁴³ La subsiguiente ocupación del *synthronon* por parte del sacerdote culmina la narrativa bíblica al evocar la exaltación de la naturaleza humana de Cristo y la aceptación de su sacrificio por parte del Padre.⁴⁴ En el siguiente gráfico se representan las etapas y los desplazamientos del sacerdote durante esta etapa de la liturgia.

³⁹ *Ibid.*, 9.

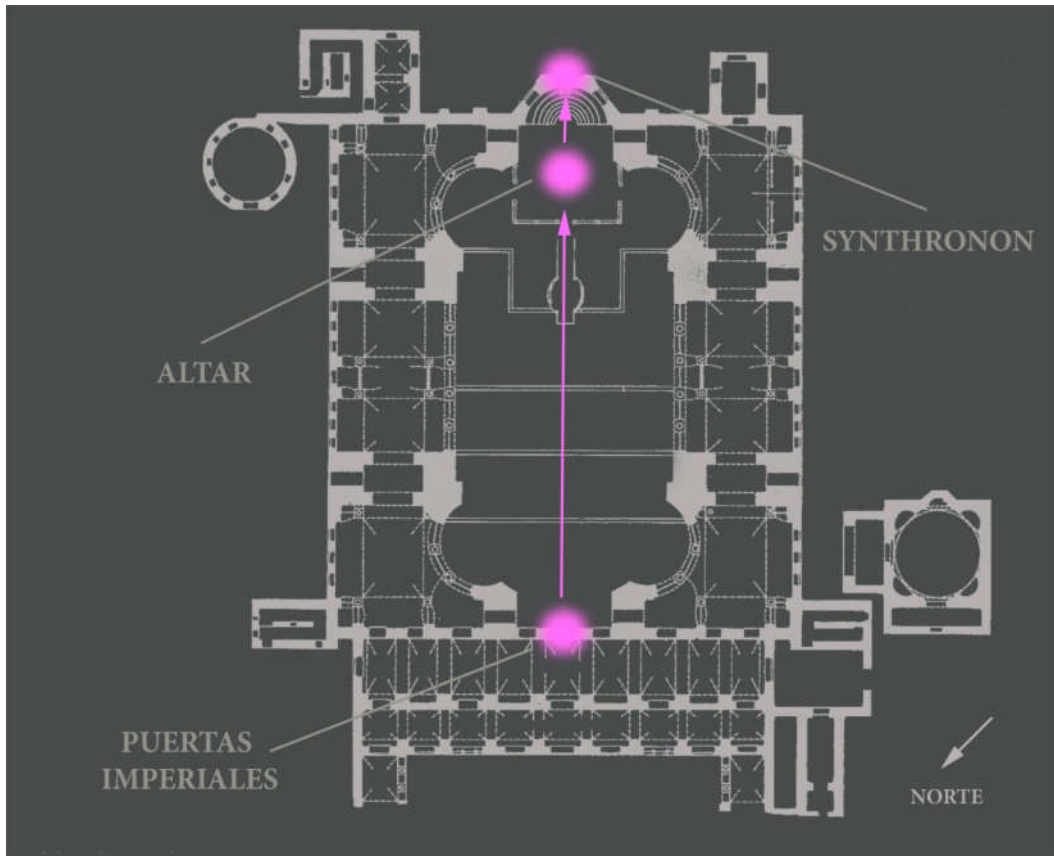
⁴⁰ WYBREW, *The Development of the Eucharistic Liturgy*, op. cit., pp. 110-112; MEYENDORFF, *On the Divine Liturgy*, op. cit., pp. 18-19.

⁴¹ *Comentario a la liturgia*, 24.

⁴² *Ibid.*, 25.

⁴³ *Ibid.*, 26.

⁴⁴ *Ibid.*, 27.

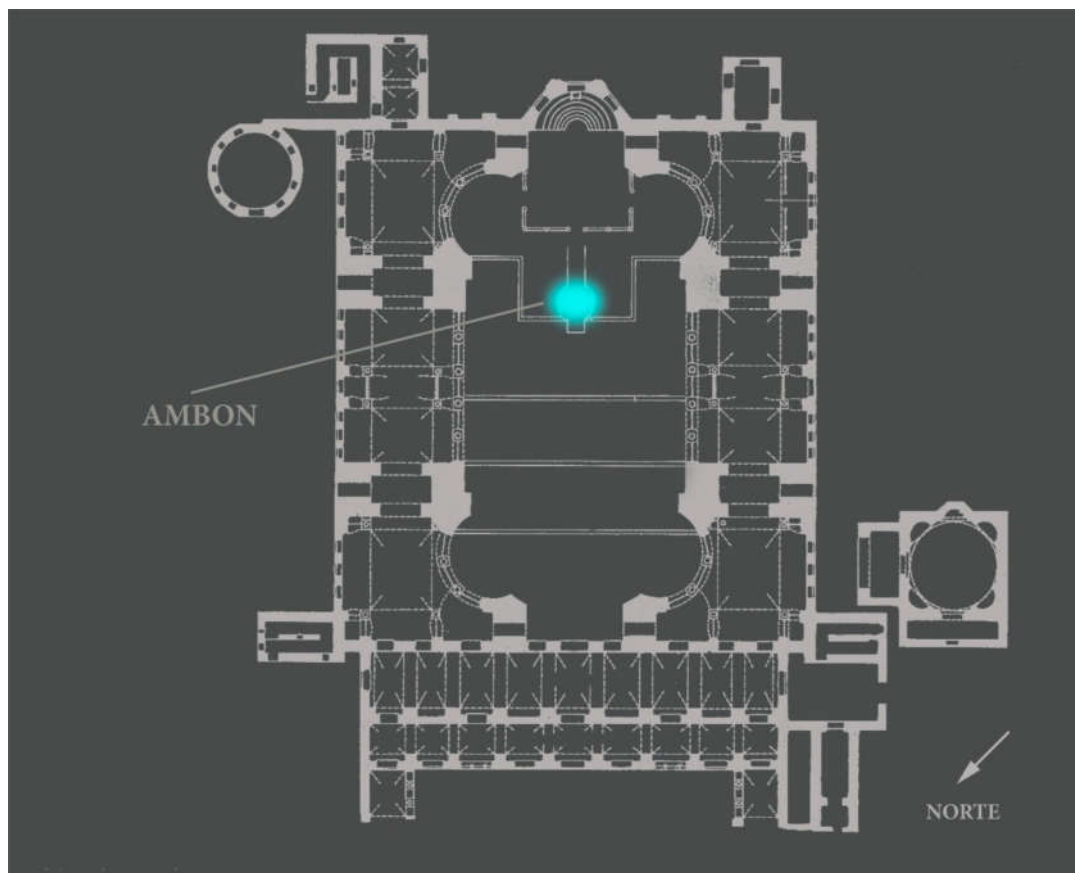


Tras la ocupación del *synthronon* por parte del sacerdote, se da lugar a la lectura del leccionario del Nuevo Testamento. La dimensión sonora de esta parte de la liturgia se concentra en este caso en el *ambon*, desde el cual los lectores cantilan las lecciones de la Epístola y del Evangelio. La lectura, en tanto manifestación discursiva, se articula con dos manifestaciones discursivo-musicales: el *prokeimenon*, que precede la lectura de la Epístola, y el *alleluia*, que se intercala entre la Epístola y el Evangelio. Durante la lectura del Evangelio, se desarrolla por otra parte un acto performativo: el libro del Evangelio, depositado sobre el altar durante la procesión de ingreso al templo, es incensado. La lectura de las lecciones es seguida por una —o eventualmente dos— manifestaciones discursivas: el sacerdote da su bendición y, en ciertos casos, pronuncia un sermón.⁴⁵

Una vez más, distintos símbolos de la narrativa bíblica se activan en la dimensión performativa y en la dimensión sonora de esta parte de la liturgia.

⁴⁵ WYBREW, *The Development of the Eucharistic Liturgy*, op. cit., pp. 113-116; MEYENDORFF, *On the Divine Liturgy*, op. cit., p. 20.

Según lo describe Germano de Constantinopla, el *prokeimenon* constituye un anuncio de la venida de Cristo,⁴⁶ la lectura del Evangelio representa la primera Parousía —es decir, el cumplimiento de la profecía formulada por el *prokeimenon*—⁴⁷, y el incensamiento del Evangelio simboliza la doble naturaleza de Cristo. La bendición del obispo constituye un anuncio de la segunda Parousía, que habría de producirse dentro de 6.500 años.⁴⁸ En el siguiente gráfico se representa el lugar en el que se concentra el desarrollo litúrgico durante esta parte de la liturgia.



Finalizada la lectura de las lecciones —y, eventualmente, el sermón—, se procede a los preparativos para la Gran Entrada. El sacerdote desciende del *synthronon* y se ubica en el altar, para proceder a un nuevo acto performativo: la cobertura de la Santa Mesa con el *eiliton*. Los diáconos y los psalmistas,

⁴⁶ *Comentario a la liturgia*, 28.

⁴⁷ *Ibid.*, 31.

⁴⁸ *Ibid.*, 33.

proceden a distintas manifestaciones discursivas, discursivo-musicales y performativas: mientras uno de ellos asciende al *ambon* y pronuncia las peticiones y el despido de los catecúmenos, un grupo se dirige hacia el *skeuophylakion*. Una vez allí, procede a la preparación de la *proskomede* —es decir, a la preparación del cáliz eucarístico— y luego retorna en procesión al templo transportando el sacrificio eucarístico acompañado por velas, incienso y abanicos litúrgicos. Mientras la procesión se desplaza por el santuario, los psalmistas entonan el Cherubikon.⁴⁹

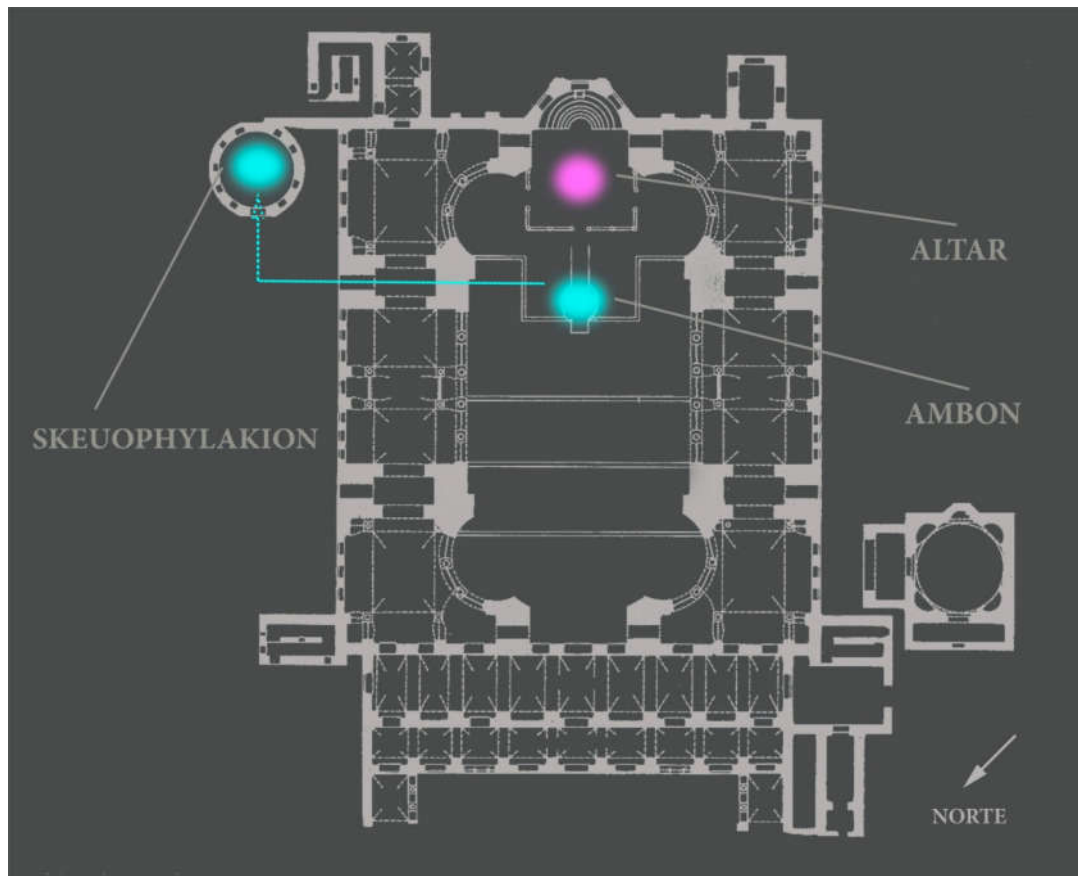
Distintos símbolos de la narrativa bíblica se activan, una vez más, en la dimensión performativa y en la dimensión sonora de esta parte de la liturgia. En términos generales, la simbología remite a la pasión y muerte de Cristo: la *proskomede* constituye una representación del Calvario, donde Jesús fue crucificado;⁵⁰ el Cherubikon representa la “entrada de los santos y los justos” delante de los poderes angélicos “que proceden de manera invisible al gran rey, Cristo, quien avanza hacia el sacrificio místico”⁵¹; el *eiliton* simboliza el sudario.⁵² El incensario, por su parte, evoca una vez más la doble naturaleza de Cristo. En el siguiente gráfico se representan la posición y los desplazamientos del sacerdote y de los diáconos durante esta etapa de la liturgia.

⁴⁹ WYBREW, *The Development of the Eucharistic Liturgy*, op. cit., pp. 116-117; MEYENDORFF, *On the Divine Liturgy*, op. cit., pp. 20-21.

⁵⁰ *Comentario a la liturgia*, 36.

⁵¹ *Ibid.*, 37.

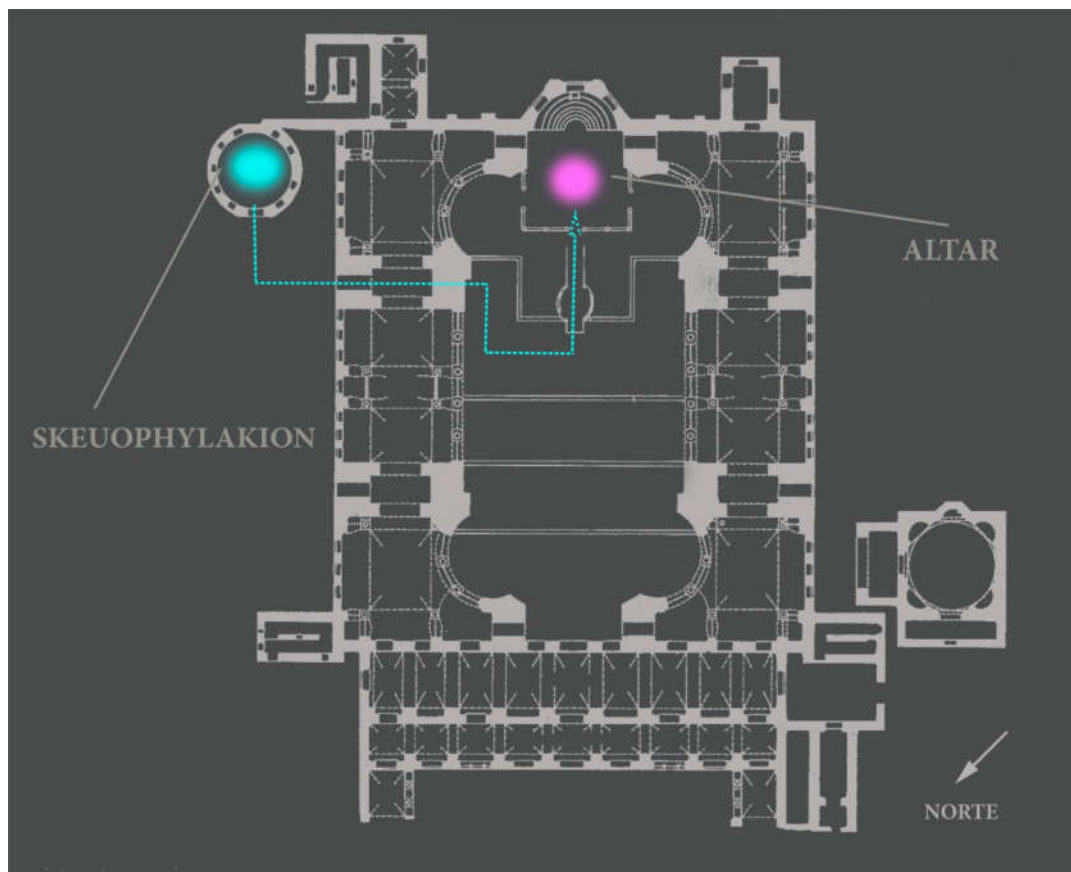
⁵² *Ibid.*, 34.



La procesión que transporta el sacrificio eucarístico culmina en el altar, donde el cáliz y el pan son depositados sobre la Santa Mesa. A partir de ese momento, el clero y los laicos proceden a distintas manifestaciones discursivas, discursivo-musicales y performativas: el sacerdote recibe el sacrificio eucarístico, lo cubre con el *aer*, lo incienso y solicita las plegarias de sus concelebrantes, que responden con el texto de Lc 1:35 —“Que el Espíritu Santo venga sobre ti y que el poder del Altísimo te cubra con su sombra”—. El sacerdote pronuncia la plegaria de la *proskomedie* y, dirigiéndose a la asamblea reunida en el templo, los exhorta a la paz —“la paz sea con ustedes”—. Las palabras del sacerdote son retomadas por el archidiacono, que exhorta a la asamblea a compartir la paz —“amémonos unos a otros”—. Los miembros de la asamblea intercambian el beso de la paz y a continuación se canta el credo. Luego, el *aer* es retirado del sacrificio eucarístico y el sacerdote pronuncia la anáfora, en su mayor parte

inaudible para la asamblea. Finalmente, el sacerdote da una última exhortación a la asamblea —“elevemos nuestros corazones”—⁵³.

Distintos símbolos de la narrativa bíblica se activan en la dimensión performativa y en la dimensión sonora de esta parte de la liturgia. Algunos de los símbolos remiten a la muerte de Cristo —el *diskos* evoca las manos que José y Nicodemo que llevaron a cabo el entierro, el *aer* (al cubrir el sacrificio eucarístico) evoca la piedra que selló el sepulcro—, pero otros remiten a la resurrección —el *aer* (al descubrir el sacrificio eucarístico) evoca el desplazamiento de la piedra del sepulcro—⁵⁴. La exhortación final del sacerdote, por último, muestra el camino hacia la Jerusalén celeste.⁵⁵ En el siguiente gráfico se representan la posición y los desplazamientos del sacerdote y de los diáconos durante esta etapa de la liturgia.



⁵³ WYBREW, *The Development of the Eucharistic Liturgy*, op. cit., pp. 117-122; MEYENDORFF, *On the Divine Liturgy*, op. cit., pp.21-23.

⁵⁴ *Comentario a la liturgia*, 48.

⁵⁵ *Ibid.*

La liturgia, por supuesto, no se encuentra aún completa. El rito continúa con el *Padre nuestro* y la distribución de la comunión. Por último, los diáconos devuelven los elementos litúrgicos al *skeuophylakion*, se pronuncia la despedida de los asistentes y se lee la plegaria final. Germano de Constantinopla no se detiene, sin embargo, a considerar estos últimos aspectos. Como P. Meyendorff lo ha sugerido, esta interrupción abrupta de su comentario se debe probablemente a que la participación de la comunión era poco frecuente en su época, y, por ende, poseía escaso interés en comparación con otras partes de la liturgia. El simbolismo del rito y la narrativa asociada a él culminan, en función de ello, en el punto donde Germano interrumpe la descripción de las manifestaciones sonoras y performativas.

3.3 Consideraciones finales

Como lo hemos anticipado, las dimensiones performativa y sonora de la liturgia articulan el simbolismo de las estructuras, los elementos y los actores que participan del desarrollo del rito. Pero ¿de qué manera se produce esa articulación? El análisis desarrollado hasta aquí pone en evidencia que se trata de una estrategia *narrativa*. La vinculación entre los distintos símbolos resulta funcional, en efecto, a la formulación de un relato que tiene como base una comprensión histórico-literal del Antiguo y Nuevo Testamento. Las manifestaciones sonoras (discursivas y discursivo-musicales) y las manifestaciones performativas convierten a la liturgia en una doble narración de la obra salvadora de Jesús: el primer relato se inicia con las profecías relativas a la primera Parousía (antífonas), continúa con el cumplimiento de esas profecías (procesión de entrada al santuario) y culmina con la exaltación de la naturaleza humana de Cristo y la aceptación del sacrificio por parte del Padre (ocupación del *synthronon*); el segundo relato se inicia, de igual manera, con las profecías relativas a la primera Parousía (*prokeimenon*), continúa con el cumplimiento de esas profecías (lectura del Evangelio), con la pasión y muerte de Cristo (*proskomedē*, Gran Entrada), con la resurrección (consagración del sacrificio) y culmina con la segunda Parousía (exhortación sacerdotal). La dimensión simbólica de las manifestaciones sonoras (antífonas, *prokeimenon*, lectura del Evangelio, anáfora, exhortación) y de las manifestaciones

performativas (procesión, ocupación del *synthronon*, *proskomede*, Gran Entrada, consagración del sacrificio) se complementan, como lo hemos visto, con el simbolismo de las estructuras arquitectónicas, de los elementos litúrgicos y de los actores que participan del rito.

4. Conclusión

El análisis desarrollado hasta aquí permite señalar, a modo de conclusión, dos aspectos relevantes con relación al rol desempeñado por el sonido dentro del comentario litúrgico de Germano de Constantinopla. Los estudios relativos al espacio han realizado ya una distinción fundamental entre el *lugar* —“una configuración instantánea de posición”— y el *espacio* —el lugar “animado por el conjunto de movimientos que se despliegan en él”—: el lugar es, por ende, estático, mientras que el espacio es fluido, o, en otros términos, “el espacio es un lugar practicado”⁵⁶. Esa distinción emerge claramente en la obra de Germano: los *lugares* de la arquitectura eclesiástica —el *bema*, el altar, el *ambon*, el ábside, etc.— se articulan gracias a la dimensión performativa de la liturgia (procesiones, actos rituales) dentro de una configuración espacial: los actos rituales hacen que la iglesia devenga *espacio*.

Ese proceso de configuración espacial constituye, en sí mismo, un acto enunciativo. La manera particular en que los distintos *lugares* se articulan mediante el movimiento para constituirse en un *espacio* —dentro del sinnúmero de posibilidades existentes— no es aleatoria, sino que denota una lógica propia. Esa lógica, que podemos denominar *sintaxis* por su rol estructurador, tiene carácter retórico: al aplicar una cierta *sintaxis*, el proceso de configuración espacial formula un enunciado. En el caso de Germano, ese enunciado tiene un carácter teológico-político: en términos teológicos se trata de una reafirmación del principio calcedoniano de la perfecta humanidad de Cristo; en términos políticos (específicamente, eclesiológicos), se trata de una exaltación del sacerdocio por encima de los restantes miembros de la sociedad, y, sobre todo, del poder imperial.

Pero, ¿cuál es, en este marco, el rol desempeñado por la dimensión sonora de la liturgia? El sonido, en realidad, resulta indispensable a la

⁵⁶ CF. M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*, Paris, 1990, pp. 148-153, 173.

formulación enunciativa que surge del proceso de configuración espacial. En términos teológicos, el formato narrativo (hechos de la vida y ministerio de Cristo) mediante el cual la liturgia formula su enunciado (la perfecta humanidad de Cristo) se funda en manifestaciones sonoras tanto como performativas: en algunos casos la dimensión sonora acompaña la dimensión performativa (el Trisagion acompaña la entrada del clero, el Cherubikon acompaña la Gran Entrada, etc.); en otros casos, el peso de la narración recae sobre la dimensión sonora (*prokeimenon*, lectura del Evangelio, bendición, etc.). El desarrollo narrativo —con el enunciado teológico contenido en él— depende en ese sentido tanto de los sonidos como de las acciones comprendidas en la liturgia: la dimensión sonora, por ende, adquiere el mismo carácter sintáctico que la dimensión performativa.

En términos políticos, la dimensión sonora de la liturgia acompaña la dimensión performativa en la construcción de un espacio que, en términos retóricos, enuncia una cierta concepción eclesiológica. La *sintaxis* que subyace al proceso de configuración espacial define, desde una base performativa, un claro enunciado político: ciertos espacios de la iglesia (altar, *ábside*, *skeuophylakion*, etc.) y ciertas acciones (procesiones, veneración del altar, consagración del sacrificio eucarístico, etc.) son exclusivas del clero; el cortejo imperial ocupa un lugar especial dentro de la iglesia y está autorizado a participar de ciertas acciones rituales que permanecen vedadas al común de los laicos (acompaña a la procesión eclesiástica durante la última parte de la Gran Entrada, intercambia el beso de la paz con el patriarca y el clero), pero su lugar es claramente secundario respecto a los eclesiásticos.

Los laicos, en términos generales, sólo participan de la dimensión performativa de la liturgia al intercambiar el beso de la paz. La dimensión sonora de la liturgia, por su parte, reafirma esa jerarquización. De un modo general, las manifestaciones sonoras pueden ser agrupadas en tres grupos: aquellas que incluyen una participación activa de los laicos (por ejemplo, el diálogo previo a la anáfora); aquellas que están reservadas a distintos integrantes del clero (sacerdote, diáconos, lectores, psalmistas, etc), y en las cuales los laicos sólo tienen una participación contemplativa (por ejemplo,

lectura del Evangelio, el sermón, etc.)⁵⁷; aquellas que en la que los laicos y la mayor parte de los miembros del clero ni siquiera tienen una participación contemplativa, porque son manifestaciones *carentes de sonido* (la anáfora y otras plegarias), y, por ende, sólo involucran al enunciante (el sacerdote) y al receptor divino.⁵⁸ El enunciado político formulado por el proceso de configuración espacial —la relación privilegiada del clero con la divinidad y su consecuente exaltación sobre el conjunto de los laicos y los poderes terrenales— se funda, como hemos podido ver, tanto en los sonidos como en las acciones comprendidas en la liturgia. Una vez más, por ende, resulta evidente que la dimensión sonora tiene el mismo carácter sintáctico que la dimensión performativa: en la interpretación de la liturgia de Germano de Constantinopla, el sonido participa de la construcción del espacio y, en función de ello, contribuye a la formulación de una retórica teológico-política.

⁵⁷ Para la participación contemplativa de la liturgia, cf. WYBREW, *The Orthodox Liturgy*, op. cit., p. 179.

⁵⁸ Por otra parte, existen formulaciones discursivas que —si bien son pronunciadas en voz alta— permanecen inaudibles al resto de los participantes litúrgicos, por el hecho de ser pronunciadas en un espacio de acceso restringido. Este es el caso, por ejemplo, de las plegarias que acompañan los ritos preparatorios o la *proskomedé* (desarrollados en el *skeuophylakion*), aunque no es seguro que estos aspectos del rito existiesen ya en época de Germano de Constantinopla.

LOS SONIDOS DEL PODER. LAS FIGURAS PÚBLICAS DE LA REBELIÓN DE
1057 EN SU ESPACIO SONORO

THE SOUNDS OF POWER. PUBLIC FIGURES AND THEIR SOUND SPACES (THE
KOMNENIAN REBELLION OF 1057)

Laura **Carbó**

Fundación para la Historia de España (Argentina)

lauramcarbo@yahoo.com.ar

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar los espacios sonoros de la rebelión de 1057 y del ascenso de Isaac Comneno al poder. Los escenarios de esta contienda se alternan principalmente entre el palacio, la iglesia de Santa Sofía, el campo de batalla, las tiendas de campaña y el trayecto hacia Constantinopla, en especial la marcha de Isaac Comneno hasta asumir su rol de emperador. Nos interesa apuntar fundamentalmente la relación de los actores políticos con este entorno sonoro. Destacaremos el vínculo de los líderes y sus interlocutores, ya sea sus colaboradores directos, como así también las multitudes enardecidas que aclaman a unos y a otros según sus preferencias. Estas muchedumbres en acción, ya sea el ejército convocado o el pueblo palpitando las calles, provocarán una vibración sonora que ayuda a imaginar las características del paisaje sensorial de la Bizancio del siglo XI.

Palabras clave: Miguel VI - Isaac Comneno – Año 1057 - Paisaje sonoro

Abstract

The objective of this study is to analyze the sound spaces in 1057, during the rebellion of Isaac Komneno, in his rise to power. Scenarios alternating mainly between the Palace, the Church of Hagia Sophia, the field of battle, the tents and the route to Constantinople, especially the progress of Isaac Komneno to assume his role as emperor. We want to target mainly the relationship of the political actors with this sound environment. Highlight the link of the leaders and their partners, whether direct collaborators, as well as enraged crowds that cheer to some and to others according to their preferences. These crowds in action, already is the army convened or the people beating them in the streets, will cause a vibration sound that helps to imagine the features of the landscape sensory of the Byzantium of the XI century.

Key Words: Michael VI - Isaac Komnenos – 1057 - Soundscape

El corto reinado del Emperador bizantino Miguel VI “el viejo” se ve asechado por las demandas de un sector militar terrateniente en ascenso. Este grupo, liderado por Isaac Comneno, realiza una serie de reclamos de mayor redistribución de poder y dignidades en la misma Constantinopla. Estos reclamos fueron denegados airadamente por el Emperador, apoyado por un séquito representante de una burocracia citadina que había acaparado la administración del tesoro público. Los dos sectores pronto se distancian: los militares asentados en el interior, responsables del gobierno, de la justicia y de la defensa frente a los ataques extranjeros, y los representantes de la administración imperial de la ciudad, que habían cooptado la voluntad del Emperador.¹ El malestar se transforma en reclamo, y el reclamo en revolución. La rebelión se organiza y se produce un enfrentamiento militar que arroja el resultado esperado: los rebeldes triunfan. Ante el fracaso militar, Miguel VI decide el envío de una embajada para proponer un acuerdo negociado que zanje las diferencias y permita un traspaso ordenado de la jefatura del imperio.

La fuente privilegiada para el estudio de la evolución de este proceso histórico es la *Cronografía* de Miguel Psellos, ya que el autor fue uno de los embajadores designados para llevar la propuesta al rebelde Isaac Comneno.² La escalada del conflicto entre las partes enfrentadas y el proceso de negociación están incluidos en la primera parte de la crónica, escrita entre 1059 y 1063, a instancias de Isaac Likhoudis, parte que se extiende hasta el advenimiento de Isaac como emperador. Si bien otros autores mencionan los acontecimientos que nos interesan, Psellos es el único que posee una perspectiva de privilegio que le permite describir desde adentro la disputa y la negociación. La descripción de estos episodios es, en parte, un resumen de su participación en estos eventos importantísimos que anteceden al arribo de Isaac a Constantinopla. El historiador es un memorialista que condimenta el relato con su reflexión personal, y el espacio se ve restringido a su propia experiencia en un

¹ Para un análisis de la ruptura entre Miguel VI y el partido de los militares terratenientes cf. Romilly JENKINS, *Byzantium. The Imperial Centuries A.D. 610-1071*, New York: Random House, 1966, pp. 364-365; Alexander A. VASILIEV, *History of the Byzantine Empire 324-1453*, The University of Wisconsin Press, 1980, vol I., p. 351.

² Michel PSELLOS, *Chronographie*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1926. Introducción de É. Renauld.

entorno limitado.³ Aunque se ajusta al desenvolvimiento lineal de los hechos y si bien la narración es muy detallada, no es una historia totalizadora, muchos de los acontecimientos se han omitido.⁴ El relato de Psellos justificaría su posición, en extremo delicada y cambiante, en función de desvincularse de ciertos hechos comprometedores que podrían dañar su imagen pública a futuro.

Mientras la rebelión se gestaba en el interior del territorio bizantino, en la ciudad también crece la conspiración para culminar con el reinado de Miguel “el viejo”. La dirigencia de Constantinopla (la corte, el senado y los funcionarios civiles) se alinea con los rebeldes triunfantes y Miguel VI es depuesto y obligado a retirarse a un convento hasta su muerte. Isaac entraría triunfante a una ciudad entusiasta con el cambio, con claras manifestaciones de aceptación popular y con el apoyo de las altas cúpulas del gobierno. Se lo proclama Emperador, dando inicio a una nueva dinastía. Para esta etapa citadina nos apoyaremos en la *Historia* de Miguel Atalates, en el capítulo sobre Miguel VI Estratiótico.⁵ El trabajo histórico de este cronista comienza en 1053 con el objetivo de incluir los hechos de los que él ha sido “testigo ocular y oyente”. Así su crónica puede ser considerada como una “memoria” visual y auditiva de los hechos transcurridos en este promediar del siglo XI, una crónica conservadora, ajustada a los cánones clásicos, descriptiva y sin demasiadas profundidades a la hora de explicar las causas de los acontecimientos.

El objetivo de este trabajo es analizar los espacios sonoros en que transcurre esta secuencia de eventos. Los escenarios se alternan principalmente entre el palacio, la iglesia de Santa Sofía, el campo de batalla, las tiendas de campaña y el trayecto hacia Constantinopla, en especial la marcha de Isaac Comneno hasta asumir su rol de emperador. Nos interesa apuntar la relación de

³ Cuando el relato histórico se puede corroborar con la memoria de los acontecimientos Psellos no duda en hacerlo notar: “Je vais donc rappeler les principaux points de mon exposé, autant que je n’en ai pas perdu la mémoire”. PSELLOS, op. cit., II, p. 98. La crónica es una narración de un hecho no solo testimoniado, sino sobre todo experimentado Jaume AURELL *et al.* (2013), *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y del pensamiento histórico*, Madrid, Akal, 1923, p. 141. Actualmente, memoria e historia, lejos de ser sinónimos, aparecen fundamentalmente como opuestos, pero según los parámetros clásicos el historiador como testigo de los hechos prestigiaba el relato. Pierre NORA, “Between Memory and History: *Les lieux de mémoire*”, *Representations* 26 (1989), pp. 7-24, p. 8.

⁴ Averil CAMERON, “Historiography Byzantine”, en J. STRAYER, (ed.), *Dictionary of the Middle Ages*, Vol. 6, New York, Charles Scribner’s Sons, 1985, p. 245.

⁵ Miguel ATALIATES, *Historia*, Madrid, Nueva Roma 15, 2002. Introducción, edición, traducción y comentario de Inmaculada PÉREZ MARTÍN.

los actores políticos con este entorno sonoro. Destacaremos el vínculo de los líderes y sus interlocutores, ya sea sus colaboradores directos, como así también las multitudes enardecidas que aclaman a unos y a otros según sus preferencias. Estas muchedumbres en acción, el ejército convocado o el pueblo palpitando las calles, provocarán una vibración sonora que ayuda a imaginar las características del paisaje sensorial de la Bizancio del siglo XI.

Nuestro estudio se sitúa cronológicamente al término del reinado de Miguel VI. Poco después de que este monarca iniciara lo que sería una gestión de gobierno muy corta, comienzan los reclamos de los generales de un ejército dedicado al control de la frontera. Se dirigen a Bizancio para reclamar honores idénticos o superiores a los que recibían los partidarios del Emperador en Constantinopla. Ante la secuencia de propuestas realizada por los militares, le sigue una catarata de ofensas por parte del Emperador: las injurias se dirigen al representante de todos ellos, a Isaac Comneno, a quien acusa de haber debilitado el sentimiento militar y de haber estado sujeto a la avidez, a la corrupción y a la desidia.⁶

Ante este torrente de vituperios, el general se mantiene “congelado” de estupor ante de la inmediatez de los reproches del Emperador. Los otros generales pretenden realizar alocuciones en su defensa pero sus reclamos se verán acallados: Miguel VI les impide hablar. Ataliates afirma que los opositores de la política imperial de distribución de favores “carecían de voz”, lo cual se ve corroborado en este pasaje, en el que se niega la posibilidad de expresión.⁷

Las imágenes de un Emperador airado, frente a un general circunspecto, no es un detalle aislado en el relato de Psellos. Miguel ha entrado en un estado de inquietud que lo saca de su eje, lo aleja de la solemnidad propia de su investidura. Isaac, no comete el error de perder la calma, permanece en silencio y por sus acciones posteriores advertimos que aquí se instala la certidumbre de que el camino del diálogo se había agotado.⁸ Así y todo hubo una segunda tentativa de establecer conversaciones, pero fue inútil. La rebelión se había

⁶ “... il se mit d’abord à les injurier basement en bloc... il déversa sur Isaac un torrent d’injures, disant qu’il avait perdu ou peu s’en faut la ville d’Antioche et détruit son armée, qu’il n’avait rien montré de brave ou de digne d’un général, mais qu’il avait levé à son profit l’argent du peuple et fait commandement un source non pas de gloire mais de lucre”, PSELLOS, op. cit., II. p. 84.

⁷ ATALIATES, op. cit., p. 40.

⁸ PSELLOS, op. cit., II. p. 84.

encaminado, y buscaba su líder entre los generales. Para ello se reúnen en el mismo lugar, en la iglesia de Santa Sofía, para urdir el complot que restituiría el poder a la facción militar del Imperio, dado que la sucesión al trono luego de Basilio II había sido apoyada solamente por el sector político de la corte. El grupo de insurrectos seleccionó a Isaac como general en jefe y a su cargo corrió la organización administrativa y militar para disciplinar y disponer a las tropas, con la ayuda incondicional de su parentela.⁹

El Emperador, por su parte se puso también en marcha para reunir un ejército numeroso, y para ello realizó abundantes distribuciones de subsidios, títulos y honores, para asegurarse el apoyo tanto de jefes como de soldados nacionales y mercenarios.¹⁰

El choque armado fue ineludible entre ambos sectores en pugna. El combate se entabló en Petroe, en la jornada del 20 de agosto de 1057, en dos puntos principales: Hades y Polemón. Psellos realiza un relato dramático de la batalla, que culminó con la victoria rotunda de los rebeldes. La noticia del fracaso llega a oídos del Emperador quien ya pierde toda esperanza de trocar la situación.¹¹ Para Ataliates el combate feroz no respetó ni amistades, ni parentelas,

“sólo cuando depusieron su cólera y su locura báquica, se dieron cuenta de lo sucedido y rasgó el aire su lamento. Pero ello no impidió que se escuchara la aclamación victoriosa cuando Comneno apareció como vencedor; todos lo proclamaron augusto e ilustre y él daba alas a la esperanza que todos tenían de no fracasar en sus planes”¹².

Ambos autores hacen referencia a los clamores del combate, al lamento de los vencidos. La frase terrible de Ataliates en el fragmento anterior es contundente: “rasgó el aire su lamento”, el lamento que inundó el terreno de la lucha y las conciencias de las partes en disputa, que habían llevado la contienda al interior del Imperio, desgastando aún más las exangües fuerzas de los bizantinos. Y seguidamente las aclamaciones populares en favor de Isaac, que representa la esperanza en medio del descalabro de la dinastía macedonia.

⁹ Ibidem, II. pp. 85-87.

¹⁰ Ibidem, II. p. 89.

¹¹ “Le combat achevé dans ces conditions, la nouvelle en vint, grave et terrible, frapper d’épouvante nos oreilles et, bouleversant l’empereur, lui fit perdre toutes les espérances”, PSELLOS, op. cit., .II. p. 91.

¹² ATALIATES, op. cit., p. 42.

Ante el fracaso de la acción militar, el Emperador decide el envío de una embajada para llegar a un acuerdo negociado, y elige a Psellos para liderarla. El autor nos relata que esta proposición cayó como un rayo que sacudió sus oídos.¹³ Es muy interesante la acotación auditiva, cómo es el oído el que nos conecta con la realidad, el sentido que permite la percepción consciente de los sucesos. La primera reacción de Psellos fue negarse a ejecutar esta orden, pero ante las increpaciones de Miguel VI decide aceptar el cometido. Se inicia el proceso de preparación de las propuestas para la negociación frente a jefes militares en rebeldía y se eligen a los embajadores que acompañarán a Psellos en una misión conjunta.¹⁴

La embajada se traslada a Nicomedia, donde Isaac había mudado su cuartel general. Cuando los embajadores arriban en barco al lugar de encuentro, oficiales de alto rango componen la comitiva de recepción, quienes se ven compelidos a prometer a la embajada que dejarán partir a los negociadores una vez finalizadas las conversaciones.¹⁵ Este recibimiento sigue el mismo protocolo de la recepción de embajadores en la capital: a partir del momento en que se encontraban dentro de las fronteras imperiales eran conducidos por una comitiva de enlace y recibían la hospitalidad durante todo el trayecto.¹⁶ Los embajadores se dirigen sin preámbulos a la tienda de Isaac: mediando solo un saludo con el general, la embajada es alojada en unas tiendas próximas a la del jefe. La primera impresión de Psellos es que Isaac se muestra no como un emperador, sino como un alto oficial del ejército, situado en un asiento elevado y rodeado por una pequeña guardia *de corps*. Veremos que esta impresión cambiará al día siguiente.

Los negociadores, luego de un breve descanso, se convocan para organizar la presentación, que será con los tres en simultáneo. Nuevamente oficiales de enlace del estado mayor los conducen a la tienda principal, que está

¹³ "Mais moi, en entendant cette proposition, tout d'abord ce fut comme si la foudre avait frappé mon oreille, absolument, et je refusai cet honneur", PSELLOS, op. cit., p. 91.

¹⁴ La comitiva estaría compuesta por tres embajadores: Miguel Psellos, León Alopous, distinguido, avezado y con el coraje suficiente para acompañar al negociador a cargo y Constantin Likhoudis, Corifeo del Senado, luego Patriarca una vez que M. Cerulario es desafectado del puesto. John B. BURY, "Byzantine History", en Harold TEMPERLEY (ed.), *Selected essays of J.B. Bury*, Cambridge, Cambridge University Press, 1930, p. 204.

¹⁵ PSELLOS, op. cit., II. p. 94.

¹⁶ Louis BRÉHIER, *Le Monde Byzantin. II. Les institutions de l'Empire Byzantine*, Paris, Ed. Michel, 1949.

circundada por un ejército en formación según las jerarquías.¹⁷ El cronista nos advierte que la tienda era de un tamaño mayor que el usual, que en su interior había un ejército completo de nacionales y mercenarios. Más aún, para darnos una idea de la cantidad de personas convocadas, dice que en el exterior también se había juntado una masa guerrera expectante. Todos aguardan en un silencio absoluto. Cuando abren la puerta para dejar entrar a los negociadores, las tropas comienzan una ovación organizada por sucesivas proclamas a viva voz, que culmina con una aclamación general ensordecedora, como un trueno intimidatorio.¹⁸ Es interesante cómo las tropas formadas por armas están aleccionadas para la aclamación de su líder, cada círculo de guerreros da sucesivamente una nota, una exclamación particular que los identifica. A través de este gesto, los rebeldes parecen imponer una relación de superioridad con los visitantes, en vistas a una relación de cooperación o de competencia controlada por ellos desde el inicio mismo de los contactos.

El sonido del poder ha impactado a los embajadores antes que la imagen.¹⁹ Solo después de este impacto auditivo Psellos ve a Isaac en su trono, con todos los atributos del emperador: está sentado en un trono de dos cabezas (elevado y revestido de oro), sus pies reposan sobre un taburete, no tocan el piso, y luce una vestimenta suntuosa. La impresión de Psellos con respecto al encuentro anterior cambia: lo llama Emperador, describe el lujo que lo rodea y el estremecimiento que provoca la gritería de la muchedumbre. Coincidimos con Le Breton en afirmar que “El oído es un sentido de la interioridad, lleva el mundo al corazón de uno, cuando la vista lo lleva hacia afuera del mismo”²⁰. Si los rebeldes deseaban mostrar superioridad y organización, lo han conseguido: con estas expresiones han logrado turbar a los negociadores imperiales, hasta la desconcentración de Psellos que no logra hilvanar su discurso, tarda en recomponerse hasta poder proceder con la exposición de las propuestas.²¹ Los

¹⁷ PSELLOS, op. cit., II. p. 95.

¹⁸ “*Tout d’abord nos oreilles furent assourdies par les clameurs de la foule; ce n’étaient pas des cis proférés tous ensemble, mais le premier rang, après avoir terminé son acclamation, donnait le signal à celui-ci à celui que venait après, et c’était une chose nouvelle et d’intonation différente; après quoi, quand le dernier cercle eut poussé son cri, alors tous ensemble lancèrent une clameur générale, qui nous frappa presque comme un tonnerre*”, Ibidem, II. p. 96.

¹⁹ David LE BRETON, *El sabor del mundo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2007, p. 96.

²⁰ Ibidem, p. 97.

²¹ PSELLOS, op. cit., II. p. 96.

anfitriones han realizado un empleo político del sonido, un acoso sobre quienes no tienen recursos para alejarse de él.²² Si para la tropa la aclamación ha significado una alianza sensorial que les otorga unidad e identidad, para los embajadores ha sido una manifestación patológica del sonido, un sufrimiento que se desarrolla cuando la audición se ve forzada, sin posibilidad de escapar.²³ Todo es una cuestión de apreciación colectiva: para la tropa esta explosión sensorial implicaría estar en armonía, estar en resonancia, para los negociadores, es la percepción de un ruido que abrumba y desconcentra, que interrumpe la secuencia programada.²⁴

En este nuevo contacto con los embajadores bizantinos Isaac parece estar inmerso en sus pensamientos, inmóvil. La actitud del emperador prescribe todo movimiento inútil: las gesticulaciones bruscas y desordenadas son suprimidas para aparecer calmo y solemne. El autor Alexander Kazhdan ha subrayado la importancia del lenguaje corporal tanto en la esfera privada como en la pública: la exteriorización de las emociones era condenada por el código moral convencional y el ideal del buen comportamiento consistía en parecerse lo más posible a una estatua, es decir, evitar movimientos innecesarios y mostrarse solemne y tranquilo.²⁵

La metáfora de la “estatua viviente” era de larga tradición filosófica y religiosa entre los bizantinos. Este ideal estatuario de sosiego espiritual permitiría la percepción de lo divino, trascendente, inmutable, cuestiones que son menos factibles de ser aprehendidas por los sentidos en ebullición. La coexistencia de lo interior y exterior en perfecto acuerdo se reflejaría en un ideal de quietud, de sosiego, de silencio.²⁶ El lector no puede menos que confrontar la vibración de una multitud de guerreros profiriendo gritos ensordecedores con la calma del jefe que parece absorto en sus pensamientos. La importancia que

²² LE BRETON, op. cit., p. 116.

²³ Ibidem, p. 104.

²⁴ Yannis HAMILAKIS, *Archaeology and the senses*, Cambridge University Press, 2013, pp. 168-170.

²⁵ Para los conceptos de Kazhdan cf. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1991; también hacen referencia a estos conceptos: Pedro BÁRDENAS, Antonio BRAVO e Inmaculada PÉREZ MARTÍN (eds.), *El cielo en la tierra. Estudios sobre el monasterio bizantino*. Madrid, Nueva Roma 3, C.S.I.C., 1997, p. 103.

²⁶ Para el estudio de estos aspectos referidos a los íconos bizantinos cf Paroma CHATTERJEE, *The living icon in Byzantium and Italy. The vita image, Eleventh to Thirteenth Centuries*. New York, Cambridge University Press, 2014, p. 8.

Psellos otorga a la noción de justo medio, traduce la familiaridad del autor con la literatura fisiognómica, que ve en el equilibrio de las cualidades, el secreto de la belleza perfecta y considera todo exceso como un índice de deformidad moral.²⁷ El silencio estaría relacionado con la supremacía del Emperador, su conexión con lo divino que le permite un entendimiento preclaro ante los peligros que acechan su accionar, su consciencia de la trascendencia de las decisiones por tomar, separándose así de los incontinentes gritos de sus seguidores.

Esta supuesta abstracción de la realidad de Isaac se esfuma en un momento, se recobra de su ensimismamiento y restablece el programa previsto de las negociaciones. Observamos que el protocolo comneno regula todo: la presidencia de los actos, la precedencia, los símbolos, las intervenciones y los comportamientos.²⁸ El contacto directo entre la embajada e Isaac se inicia con la entrega de la documentación que avala lo que el enviado dirá verbalmente, lo cual es un procedimiento de rigor en las embajadas medievales.²⁹ Lo propio de los embajadores es transmitir las órdenes del rey: para ello presentan sus cartas credenciales, disponen de instrucciones y documentos adecuados y tienen la capacidad de llegar a acuerdos. Comneno recibe las cartas de Miguel VI³⁰ y seguidamente se inician las exposiciones. Psellos manifiesta en su crónica que estaba preso de un total abatimiento al momento de iniciar el diálogo, abatimiento que le impedía expresarse con claridad, pero gracias a su elocuencia e inteligencia, se recompone y se esfuerza por respetar la secuencia del discurso planeado de antemano.

²⁷ Corine JOUANNO, "Le corps du prince dans la Chronographie de Miguel Psellos", *Kentron*, n. 19, 1-2, 2003, pp. 205-221, p. 207. Psellos desarrolló el concepto de "hombre político", un individuo lo suficientemente educado para ensalzar al estado con su cultura, y de discernimiento y moral flexibles para hacer lo que sea necesario según las contingencias. Fue un precursor en la idea de la "filosofía política". Cf. Anthony KALDELLIS, *Hellenism in Byzantium. The transformation of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 213-214.

²⁸ Jorge FERNÁNDEZ y J. VÁZQUEZ, "Antecedentes históricos del protocolo y su influencia a través de la Historia en los Estados, en la sociedad y en la política en España y Europa", *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, XLV, 2012, pp. 737-754, p. 744.

²⁹ Pierre RENOUVIN (dir), *Histoire des relations internationales*, Paris, Hachette, 1994. I: Du Moyen Age à 1789, pp. 219-220.

³⁰ PSELLOS, op. cit., II. p. 98.

Psellos establece desde el principio una relación ineludible entre negociación y persuasión:³¹ la misión de la embajada es persuadir a los rebeldes a que se avengan a un acuerdo negociado. La palabra es el vehículo de la persuasión. La palabra dicha en situación de negociación tiene la connotación de una propuesta: las partes emiten información en forma de propuestas y también recogen y analizan la información que les llega como ofertas de su contendiente. Tengamos en cuenta que las propuestas del proceso de negociación no cuentan solo con información; poseen la intención de inducir a la toma de decisiones, tienden a provocar una libre opción de la otra parte conforme a los objetivos propuestos. La palabra es el medio para sacar al rebelde del camino de la fuerza y avenirse a una decisión consensuada.

Ante la manifestación de que el plan del emperador Miguel es elevar a Isaac a la dignidad de César, Psellos observa otra vez dos actitudes simultáneas: el jefe y su círculo íntimo reciben la propuesta con tranquilidad, dando al parecer signos de aprobación; la tropa, en cambio, proclama que solo aceptará el nombramiento como emperador, sin dilaciones.³² Psellos aconseja que lo mejor es seguir las tradiciones: que el César practique los deberes de la función pública antes de ser emperador, dedicándose al saneamiento de la administración.³³ Psellos negocia con un estilo conciliador, no recurre ni al reproche, ni agrede al oponente. Nunca habla de tiranía frente a los rebeldes y refrena sus impulsos ante una multitud irreflexiva y entusiasta. En un momento su ofrecimiento se dirige estrictamente al que tiene el poder de decisión, con unos giros del lenguaje y unas pausas que marcan lo trascendente de la propuesta. En síntesis Isaac “reinaría con un aparato muy conveniente de acuerdo a su título” y tendría el *status* de “hijo adoptivo”³⁴. Algunas voces del entorno más cercano al líder se alzan contra Psellos y sus propuestas, pero Isaac las refrena en favor del diálogo fructífero. Otra vez observamos una diferencia sustancial con Miguel VI: mientras Isaac apuesta a la conciliación por la

³¹ *Ibidem*, II., p. 92.

³² “*Ceux donc qui nous entouraient se tinrent tranquilles et accueillirent ce préambule avec faveur; mais toute que était derrière cria qu’elle ne voulait pas voir son chef autrement que dans l’appareil impérial; peut-être tout le monde ne voulait-il pas cela, mais leurs paroles étaient adulatrices et arrangées pour la circonstance*”, *Ibidem*, II., pp. 98-99.

³³ *Ibidem*, II. p. 99.

³⁴ *Ibidem*, II. pp. 99-100.

palabra, Miguel había acallado a sus oponentes con jactancia y necedad, llevando así a su pueblo a una guerra civil.

La primera ronda de negociaciones se continúa en una mesa chica, procedimiento muy frecuente en las prácticas medievales: solamente participarán Isaac y los delegados imperiales. En general los espacios concebidos para la negociación fomentan el silencio y el retiro de los equipos de negociadores a escenarios alejados de los agitados ambientes de confrontación. Se prioriza la tranquilidad, como en este caso, se busca el sosiego para dar inicio al diálogo fecundo. Para ello es necesaria la creación de un espacio de casi aislamiento, para escuchar las propuestas, debatir los términos del acuerdo y la redacción de los pactos.

Desde el punto de vista arquitectónico *aislar consiste en atenuar la transmisión de ruido y vibraciones entre locales y respecto del exterior*.³⁵ Aquí no se trata de aislar por masa como en una estructura arquitectónica, puesto que la realidad castrense impone la adecuación de las tiendas en el terreno para el alojamiento más o menos acomodado de los jefes de la rebelión, y cumplir con los eventos protocolares, como en este caso, la recepción de la comitiva imperial.³⁶ Simplemente Comneno hace salir a los soldados y se queda a solas con los embajadores. La presencia de la multitud enardecida representa el caos dentro del sistema, la autoridad debe asumir el control de la situación y hacer que las partes retomen el circuito del diálogo y del acuerdo.

En relación con esta actividad, casi exclusiva de rey, aparecen las acciones de aplacar, pacificar, aquietar, aquietar las alteraciones del ánimo, mitigar las turbaciones y movimientos o el ímpetu de la cólera e ira, así como la función de pactar o asegurar algo. Frente al ruido del conflicto se debe restituir la quietud, la tranquilidad, la serenidad, que tiene siempre al rey como eje dinamizador. El sosiego, la quietud, adquiere el valor simbólico de la principal función del gobernante que es mantener el equilibrio en el cuerpo social. No se trata de separarse, sino de actuar en el medio para obtener el fin deseado, la

³⁵ Pilar CHÍAS NAVARRO, "Percepción sonora y diseño arquitectónico", III Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes sonoros, Madrid, 2009, p. 3. Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros03/chias_01.htm

³⁶ Margaret MULLETT, "Tented ceremony: ephemeral performances under the Komenoi", en Alexander BEIHAMMER, Stavroula CONSTANTINOY y Maria PARANI (eds.), *Rituals of Power in Byzantium and the Medieval Mediterranean*, Leiden-Boston, Brill, 2013.

governabilidad. La habilidad para sostener e insistir en la quietud, se convirtió en un asunto de clase y nociones de refinamiento y gusto.³⁷ El monarca se contrapone a las masas abrazando la quietud, se amortiguan los ruidos, la voz del monarca es el sonido supremo, siempre en relación con una actitud razonable frente a la ruptura de las disputas, y todos los demás deben modular sus propios sonidos en concordancia. Incluso se estima al silencio como valor espiritual, esencial para la educación del gobernante.³⁸

En la medida de la mesa de negociación se evitarán las interrupciones de la soldada enfervorizada e Isaac podrá expresar su propuesta en secreto. La armonía, la concordancia en un lugar, supone hablar para llegar a un acuerdo. El mundo sonoro enlaza a los interlocutores, se establece una mediación de la palabra que salva obstáculos y permite el encuentro.³⁹ La palabra es el vehículo que transita este escenario convulsionado e inicia un camino de restauración de los vínculos.

Destacamos que la negociación es un intercambio de proposiciones expuestas generalmente en forma verbal. Descubrimos siempre la palabra como vínculo entre las partes enfrentadas, en una repetida intención de solucionar dificultades. Psellos transmite en discurso directo las palabras de Comneno, para centrar la atención de los lectores en la individualidad principal, así como antes lo había hecho con su persona. Comneno se sincera y se manifiesta incómodo de aceptar el rol de líder que le han impuesto en primer término sus pares, y luego el ejército en conjunto, salvo las escasas tropas capitalinas aún leales a Miguel “el viejo”. Pero a pesar de su renuencia, se encuentra dispuesto a aceptar el rol de César, aunque con algunas cláusulas obligatorias: solicita el aval escrito del *basileus* certificando que será el legítimo sucesor al trono bizantino, sin merma de favores ya otorgados a sus dependientes, con una considerable fracción de poder para nombramientos de dignatarios civiles y militares y por último, pide la destitución de un enemigo político.⁴⁰ Concertados los intereses de ambas partes, el general los agasaja con una comida que sorprende a los

³⁷ Mark SMITH, *Sensing the past. Seeing, hearing, smelling, tasting and touching in History*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2007, p. 45.

³⁸ Jean-Pierre GUTTON, *Bruits et sons dans notre histoire. Essai sur la reconstitution du paysage sonore*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, pp. 24-27.

³⁹ LE BRETON, op. cit., p. 112.

⁴⁰ PSELLOS, II., p. 102.

embajadores por su cortesía y propiedad. Concluida la primera fase de la negociación, la embajada es escoltada por altos oficiales hasta que embarcan de regreso a Constantinopla.⁴¹

La comitiva regresa a Bizancio con dos cartas: una para su difusión pública y la otra secreta, que aseguraba al emperador que se respetaría lo acordado en Nicomedia.⁴² En la capital Miguel VI acepta los términos de Comneno, con el reparo de que podría existir una dilación involuntaria: presiente que sus decisiones serán cuestionadas, que no serán admitidas por el pueblo y el Senado, por lo que advierte que tal vez sea prudente postergar el anuncio en espera de un momento más favorable. Igualmente envía una segunda embajada con los mismos negociadores para concretar el acuerdo, para pactar cómo sería recibido y coronado el César. Por lo menos esto es lo que nos relata Psellos.

En coincidencia con el cronista, Emmanuel Miller define que la embajada fue enviada en dos oportunidades para hacer volver a Isaac a sus obligaciones.⁴³ En cambio, Louis Bréhier discrepa con esta postura, sostiene que los embajadores regresan a la segunda ronda con un objetivo distinto, dispuestos a traicionar a Miguel “el viejo”, a anunciar a Isaac que Bizancio se sometería a su poder.⁴⁴ Por supuesto Psellos no desea dejar constancia de que fue parte de una conspiración, una rebelión de carácter senatorial y popular, con implicancias del Patriarca Cerulario,⁴⁵ a quien achacaría luego todas las responsabilidades.⁴⁶ Psellos manifiesta abiertamente su alegría por haber contribuido a la restitución de la paz, “por sus palabras y su inteligencia”, y se dispone a acompañar a Isaac y su escolta armada hasta la capital para ser entronizado César. En la marcha de regreso hacia Constantinopla, acompañando a los rebeldes, se muestra ajeno a los acontecimientos que se habían desencadenado en la ciudad, y sorprendido

⁴¹ Ibidem, II, p. 103.

⁴² Louis BRÉHIER, *Le schisme oriental du XI^e siècle*. Paris, Ernest Leroux Ed., 1899, p. 257.

⁴³ Emmanuel MILLER, “Ambassades de Michel Psellus auprès de l’usurpateur Isaac Comnène”, *Comptes rendues des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 11^e année (1867), pp. 193-200, p. 193.

⁴⁴ BRÉHIER, *Le schisme...* op. cit., p. 258.

⁴⁵ La posición de Cerulario en favor de Comneno, fue decisiva para que la jerarquía religiosa en bloque apoyase al nuevo líder. ATALIATES, op. cit., pp. 42-44.

⁴⁶ PSELLOS, op. cit., II, pp. 104-106.

en cada informe de los mensajeros que iban anunciando cómo la conspiración crecía y terminaría deponiendo a Miguel.

Atalates recrea los sucesos de la conspiración a la que hacíamos referencia, recurriendo a una alusión sonora para dar sensación de celeridad y masividad de la reacción ciudadana:

“estalló la máquina de la conjura... Cerulario, llevado por un impulso natural... y considerando prioritario que no estallara la ira de la muchedumbre, de opiniones encontradas, y no se produjera una guerra civil en la ciudad al reprimir las revueltas, se dirigió al templo y, después de tomar asiento en el santuario, actuó como juez y árbitro de las discusiones”⁴⁷.

La conjura se dirigió a la liberación de la ciudad para el ingreso de los rebeldes y para que se desplazara al emperador en ejercicio.⁴⁸ La intención del Patriarca Cerulario, luego criticada, había intentado ser la de un mediador, que envía mensajes al emperador para que abdicase y a Isaac para anunciarle los eventos. Todo su esfuerzo parece que estuvo encaminado, según lo que leemos en Atalates, a que la transición fuera pacífica, evitando el derramamiento de sangre que no podrá contener indefinidamente: con la llegada de Isaac, su tropa desata, incontrolable, su sed de venganza, rapiña y saqueos.

Desde el punto de vista del paisaje sonoro nos interesa destacar que las noticias de la conspiración llegan como un rumor hasta el ejército de Isaac en marcha hacia Constantinopla: “No tardó mucho tiempo en llegar el rumor de estos acontecimientos a oídos de Comneno...”⁴⁹. El “rumor plausible” habla de los desórdenes en la ciudad, la ocupación de Santa Sofía, la implicancia de Cerulario que se convierte a partir de entonces en director de la revolución. Los conspiradores maldicen al emperador con “grandes gritos”, injurias y amenazas.⁵⁰ El rumor que recibe Comneno es el eco de aquellos ruidos perturbadores. El rumor no es factible de ser confirmado, provoca desazón, e interrumpe definitivamente la marcha del acuerdo convenido entre los líderes hacia una resolución pacífica. Pero las presunciones se confirman con la llegada

⁴⁷ ATALIATES, op. cit., p. 43.

⁴⁸ BRÉHIER, *Le schisme...* op. cit., p. 261.

⁴⁹ ATALAITES, op. cit., p. 44.

⁵⁰ PSELLOS, op. cit., II. p. 106.

de un mensajero tras otro: Miguel VI había sido depuesto y tonsurado en Santa Sofía.⁵¹

En la tienda de Isaac “todo se colma de ruido” en preparación para ingresar en la ciudad: reanudan la marcha y luego de un tramo terrestre, el futuro emperador embarca en la galera imperial, cubierto de flores y saludado por aclamaciones ensordecedoras, sonoras, rugientes, turbulentas.⁵² Mientras tanto Comneno aparece solemne, sentado, en medio de la bulliciosa procesión hacia la toma del poder. Otra vez advertimos su quietud, el sosiego, frente a las aclamaciones triunfantes.

El ritmo de la crónica de Psellos es vertiginoso. A renglón siguiente nos informa de la actividad del soberano recién elegido al día siguiente de su entronización. Una vorágine de actividad administrativa parece estar dirigida a enderezar los desatinos políticos y militares del último año de gobierno. Un trabajo sin descanso sacará al emperador de su ensimismamiento: ¿es que al mantenerse ajeno a las ovaciones de sus seguidores, su espíritu se preparaba, concentrado, para una dinamismo necesario, incansable, arrollador, impetuoso a la vez que racional, que se desencadenaría de inmediato? Seguramente esta es la característica que Psellos desea rescatar del nuevo líder: su previsión, su empatía con los problemas de su tiempo, que no lograron paralizarlo, sino propulsarlo hacia un trabajo incansable.

Así, la rebelión daba nacimiento a una nueva dinastía apoyada por las tradicionales fuerzas bizantinas, un ejército triunfante y una activa conspiración senatorial desde el corazón mismo de Constantinopla, con la anuencia del Patriarca. La versión de los hechos es la que Psellos desea transmitir: la crónica es una narración de un proceso histórico no solo testimoniado, sino sobre todo experimentado.⁵³

Conocemos los acontecimientos bajo la lupa de sus impresiones personalísimas. Podríamos decir que Psellos ha priorizado en este capítulo la ubicación geográfica del relato, esa unión imprescindible entre los personajes que protagonizan los acontecimientos, el lugar y el tiempo histórico. El objeto

⁵¹ ATALAITES, op. cit., pp. 44-45.

⁵² PSELLOS, op. cit., II, pp. 107-110.

⁵³ Jaume AURELL et al, *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y del pensamiento histórico*, Madrid, Akal, 2013, p. 141.

de su relato, los acontecimientos políticos, se desarrollan en el palacio, y es allí o en lugares conectados por el devenir de la narración donde nos ubica el historiador; por ejemplo la ubicación del emperador en Constantinopla, locaciones en palacio o en la iglesia, los traslados de los generales, el trayecto del mismo Isaac hasta la toma del gobierno. Aun cuando las digresiones con temas geográficos, las descripciones topográficas o la enumeración de nombres de lugares no constituyen una temática destacada a lo largo de toda su crónica, en esta descripción de la rebelión comnena toma un lugar de importancia. Sobre todo es el paisaje auditivo lo que nos ayuda en gran medida a la recreación de este marco espacial, siempre debiendo considerarse como un aporte subjetivo del autor. Evidentemente se trata de una percepción del cronista, corroborada en parte por Ataliates, el otro autor citado como fuente de esta secuencia de hechos.

Podríamos considerar a la ambientación psicológica que rodea el ascenso de Isaac al poder como el verdadero escenario para la historia. La descripción de la agitación de las muchedumbres que va en ascenso mantiene al lector en un clima que no decae hasta el momento del ingreso del líder a Constantinopla. Psellos es un testigo preferencial, nos anuncia que se encuentra en el medio de estos escenarios imperiales en los momentos decisivos.

Su interpretación gira, como en toda la crónica, en torno al protagonismo de los jefes y la relación con sus subordinados. En primer término la ruptura del diálogo entre el emperador Miguel VI y sus generales. Hay un sector de gran poder territorial que no “tiene voz” en el concierto de las grandes decisiones. Y un emperador cuya intemperancia lleva el conflicto al terreno de las armas, y luego no queda más que reiniciar la ardua tarea de restaurar el canal de la comunicación. En la negociación la multitud interviene con su gritería, a su tiempo el futuro emperador conduce a la calma, al sosiego, para poder expresar sus palabras tendientes al acuerdo. En la ciudad comienza a urdirse el complot, cuyo paisaje sonoro no puede más que reflejar el tumulto del conflicto. De allí que el pacto negociado nunca se concrete, los esfuerzos de los líderes no fructificarán en la senda del consenso. Observamos en todo el relato cronístico esta convivencia de agitación popular y conducción sosegada de Isaac, que lo acompañará hasta la capital para inaugurar una nueva dinastía. En definitiva, el

nuevo emperador ha logrado imponerse al caos, su ensimismamiento no ha sido aislamiento de la voluntad popular, sino concentración para la toma de decisiones.

La historiografía de la época se concentra en las acciones eminentemente políticas y militares de los altos funcionarios, por consiguiente, la mayor información de los registros sonoros se corresponden con las actividades de los líderes de los bandos en disputa. Frente al modelo imperante de quietud del emperador, un ideal estatuario que prescribe evitar todo movimiento inútil, donde las gesticulaciones bruscas y desordenadas son suprimidas para aparecer calmo y solemne, observaremos a un Miguel VI alterado por los reveses políticos y militares. En contraposición, el crecimiento de un líder natural, Isaac Comneno, cuya figura progresa al ritmo de las decisiones acertadas, gana en solemnidad y en el apoyo de una armada triunfante y de una ciudad expectante. En la narración de Psellos existen dos tipos de personajes históricos: los razonables, que obtienen resultados conforme a sus planes, y los irracionales apasionados, que fracasan.⁵⁴ La racionalidad de Isaac se manifiesta en sus silencios, en su sosiego ante la tormenta de las expresiones populares, en la callada marcha hacia la capital, en su concentración ante la toma de decisiones desde sus primeros pasos.

En cuanto a los escenarios sonoros deberíamos destacar que están unidos por la percepción del historiador, que describe maravillosamente los estados de ánimo de la plebe enardecida, al emperador derrotado, los poderosos en constante conspiración, él mismo en una actitud por momentos aterrorizado, expectante, o exultante. Aquí Psellos es parte activa de la historia, es un oyente privilegiado y su relato introspectivo añade una cuota de emoción a la narración. El relato de la rebelión se colma de cuadros escénicos donde se desarrollan las pasiones humanas que desencadenan los hechos históricos que importan al autor. Se concentra en los personajes y en un escenario constituido por coordenadas claras de un espacio y un tiempo acotado. El autor encadena los cuadros en forma magistral y a cada página encontramos un cambio de escenario que implica el devenir rítmico que marca el desarrollo de la historia. La ambientación escénica ubica al lector en una atmósfera de ficción, en un

⁵⁴ Guy BOURDÉ y Hervé MARTIN, *Las escuelas históricas*, 2da. Ed., Madrid, Akal, 2004, p. 20.

espacio histórico que aunque rico en imágenes, diálogos, descripciones de los personajes, nos remite a una representación mental del autor, una reconstrucción subjetiva de los acontecimientos. Tal es el nivel de compromiso de Psellos con los acontecimientos en que aparece participando de las decisiones imperiales. El paisaje sonoro, que también pasa por el tamiz personalísimo del autor, nos ayuda indudablemente a recrear esta ambientación.

LOS SONIDOS EN LA CIUDAD ANDALUSÍ A TRAVÉS DE LOS TRATADOS DE *HISBA*

THE SOUNDS IN THE ANDALUSIAN CITY THROUGH THE *HISBA* TREATIES

Silvia Nora **Arroñada**

Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)

sillarro@fibertel.com.ar

Resumen

En el marco del proyecto sobre los paisajes sonoros medievales al que pertenece este trabajo, nos dedicaremos a analizar e interpretar la sociedad andalusí a través de los sonidos ciudadanos. El motivo de esta elección radica en que la ciudad es el elemento constitutivo y esencial de la civilización árabe musulmana, el corazón de su sociabilidad, en donde se encuentran todos los componentes sociales. Para reflexionar sobre este tema nos hemos basado en la lectura y análisis de las ordenanzas del zoco o también conocidas como tratados de *hisba*. La causa de ello es que la civilización islámica se desarrolla fundamentalmente en la ciudad, en donde el comercio y sus actividades derivadas son la base de su forma de vida. Por ello el zoco o mercado es el lugar primordial de la vida urbana en donde confluyen los intercambios de todo tipo, no sólo los comerciales.

Palabras clave: Zoco – Al Andalus - Tratados de *hisba* – Sonidos – Ciudad

Abstract

Under the project on medieval soundscapes that owns this work, we will work to analyze and interpret the Andalusian society through its citizens sounds. The reason for this choice is that the city is the constituent and essential element of civilization Arab Muslim, the heart of their sociability, where are all social components. To reflect on this issue we have relied on reading and analysis of ordinances souk sometimes known as *hisba* treaties. The reason for this is that Islamic civilization is mainly developed in the city, where trade and its related activities are the basis of their way of life. Therefore the souk or market is the central role of the urban life in the confluence of the exchanges of all kinds, not just commercial.

Key Words: Zoco – Al Andalus - *Hisba* treaties – Sounds – City

a. Introducción

El estudio de los sonidos propios de una civilización es un interesante modo de acercamiento y conocimiento a la forma en que esas culturas significan el mundo en el que viven. Las distintas maneras de percepción sensorial son indicadores del espacio que cada individuo tiene en la sociedad y de la comunidad en general. Además, están muy vinculados a la transmisión y especialmente en el mundo medieval donde la cultura oral es el medio de difusión habitual y el que llega a mayor cantidad de personas. Los sentidos en general intervienen de manera decisiva en la construcción de los espacios públicos y privados ya que son un medio de interpretación primario y ubican al individuo en su entorno físico.

Los distintos tipos de sonidos, los silencios, lo que en cada cultura se considera ruido, los testimonios auriculares son algunos de los atributos que permiten reflexionar sobre los caracteres de un pueblo, sus convenciones, los aspectos de su vida cotidiana, sus representaciones y sus prácticas laborales, religiosas, económicas, recreativas.

En el marco del proyecto sobre los paisajes sonoros medievales al que pertenece este trabajo, nos dedicaremos a analizar e interpretar la sociedad andalusí a través de los sonidos urbanos. El motivo de esta elección radica en que la ciudad es el elemento constitutivo y esencial de la civilización árabe musulmana, el corazón de su sociabilidad, en donde confluyen todos sus componentes sociales. Ello se debe a que la civilización islámica se desarrolla fundamentalmente en la ciudad, ya que el comercio y sus actividades derivadas son la base de su forma de vida y de su economía, incluso antes de la llegada de Mahoma. Por este motivo el mercado es el espacio primordial de la vida urbana en donde se concentran los intercambios de todo tipo, no sólo los comerciales. El zoco está presente en todas las ciudades y su ámbito de influencia alcanzaba al sector urbano y rural. Su alcance se estima en algo menos de media jornada de acémila pues así se podía ir y regresar en el día con tiempo suficiente para vender y comprar.¹

El sitio central que tiene el zoco en la ciudad se comprueba en su ubicación espacial alrededor de los dos edificios más importantes de la urbe

¹ Miguel CRUZ HERNÁNDEZ, *El Islam de al-Andalus. Historia y estructura de su realidad social*, Madrid, AECL, 1996, p. 282.

islámica: la mezquita y la sede del gobierno, dando así lugar a la superposición de actividades políticas, sociales, económicas y religiosas. Muy próximo a ellos se disponían los baños y otros edificios vinculados a la práctica del comercio. Los mercaderes que llegaban de lugares lejanos se instalaban en las alhóndigas, una estructura de patio central en torno al cual había estancias para almacenar sus productos y habitaciones en los pisos superiores para descansar durante la noche. Los tenderos residían en la misma ciudad no muy lejos del mercado, en las calles próximas a él e incluso muchas veces en el mismo lugar donde vendían.

De esta manera el zoco terminaba constituyéndose en una ciudad dentro de la ciudad donde la aglomeración humana y la gran cantidad de tiendas dotaban de colorido y bullicio al recinto urbano. Si bien no hay referencias documentales precisas sobre el inicio de la construcción de los mercados, se estima que debió comenzar a mediados del siglo VIII durante el emirato de ‘Abd al-Raḥmān I, en cuyo gobierno se llevó adelante una importante política de obras públicas.

Un complejo tan extenso, organizado y variopinto exigía una administración que abarcara todos sus aspectos: los teóricos y los prácticos. Así, en los tratados de *hisba* se considera la teoría del buen gobierno del zoco, se definen las funciones, tipos, estructura, organización, instituciones y formas de control del mercado. Pero básicamente estos son tratados prácticos puesto que se redactan con el fin de servir de guía a los funcionarios encargados de vigilar el mercado y reflejan las posibles dificultades que encontrarían estos agentes en el desempeño de sus tareas, así como los fraudes y engaños más usuales que perpetraban los distintos gremios.²

El oficial encargado de vigilar su funcionamiento, y que además tenía jurisdicción sobre él, era el almotacén o zabazoque. Era nombrado por el emir o califa y más tarde por el cadí mayor por delegación regia. Debía reunir las

² El trabajo clásico y de cita obligada para el estudio del mercado en al Andalus es el de Pedro CHALMETA. *El señor del zoco en España*, Madrid, Instituto Hispano-árabe de cultura, 1973 y sus posteriores “Organización artesano-comercial de la ciudad musulmana”, *Simposio Internacional sobre la ciudad islámica: ponencias y comunicaciones*, Zaragoza, 1988, pp. 93-111 y *El zoco medieval. Contribución al estudio de la historia del mercado*, Almería, Fundación Ibn Tufayl, 2010. También ha desarrollado este tema Emilio MOLINA LÓPEZ, “En el corazón de la calle: el mercado islámico”, *Cuadernos del Cemyr*, 9 (2001), pp. 189-204.

aptitudes de eficacia, idoneidad y honradez. Tenía potestad en todos los asuntos del zoco, incluso los de policía, y para llevar adelante sus tareas estaba asistido por alamines gremiales y funcionarios auxiliares designados por él.

El almotacén era un distinguido agente oficial al punto de poder acceder, al término de su función, a cargos tan importantes como visir o cadí. La jurisdicción judicial que poseía le permitía al descubrir un delito, dictaminar sobre él y aplicar la sanción correspondiente que abarcaba el amplio abanico de la reprensión pública, el castigo con azotes, la confiscación, la cárcel o la expulsión de la ciudad.

b. Los tratados de *hisba*

Fueron precisamente los zabazoques o almotacenes los que capitalizaron su propia experiencia y la pusieron al servicio de los que ocuparían su cargo en el futuro a través de la redacción de manuales o guías. En su lógica evolución se generó un tipo de literatura sobre el tema al que se denominó tratados de *hisba*.

Para nuestro estudio hemos tomado tres tratados correspondientes a distintas épocas con el fin de tener un panorama amplio y diacrónico de la sociedad andalusí que permitiera analizar la evolución de la temática de los sonidos en esta civilización. El más antiguo es el *Kitāb Ahkām al-sūq*³ de Yaḥyà b. 'Umar, un andalusí originario de Jaén, criado en Córdoba y finalmente afincado en Qayrawān. No fue redactado por su autor pero muy probablemente sí por sus discípulos en el siglo IX. Más que un tratado de *hisba* es un libro de ordenanzas del zoco presentado en forma de consultas hechas a un jurista, quien responde a las cuestiones planteadas por el supuesto funcionario encargado del mercado, que le otorgan a éste el respaldo de la legalidad y la autoridad jurídica para aplicar sus decisiones. La obra comprende ciento treinta y dos cuestiones que abarcan temas sobre la vigilancia y comprobación de asuntos económicos y la labor de distintos protagonistas de las actividades comerciales.

El segundo tratado es uno de los más conocidos. Se trata de la *Risāla fī l-qadā' wa- l-ḥisba*, redactada por el sevillano Ibn 'Abdūn entre los siglos XI y

³ Edición de Emilio GARCÍA GÓMEZ, "Unas ordenanzas del zoco del siglo IX", *al-Andalus*, XXII (1957), pp. 253-316.

XII.4 Lo valioso de este texto es que su autor transmite las experiencias que él mismo vive en la Sevilla de esa época en la que se suceden la dominación taifa y luego la almorávide. No sólo se dedica a revisar la labor de gran cantidad de gremios y a descubrir sus fraudes y picardías sino que también se ocupa de varias instituciones y magistraturas urbanas, tanto religiosas como civiles. Por otro lado, extiende la labor del control y vigilancia del almotacén a las actividades económicas del sector rural, a raíz de las frecuentes estafas de ladrones y recaudadores deshonestos que arruinan el valioso desarrollo de las labores agrícolas, a las que el autor considera la fuente principal de la riqueza del tesoro público.

El tratado de Ibn ‘Abdūn también proporciona interesantes detalles sobre ciertas funciones del zabazoque que no mencionan otros escritos de su género que se hallan vinculados a la vida cotidiana como la vigilancia de los cementerios, la circulación y limpieza de la vía pública, el cuidado de la mezquita, las tareas de las prostitutas. Todas ellas tienen alusiones al tema de los sonidos.

El tercer tratado es el *Kitāb fī ādāb al-ḥisba*, de época almohade, del primer cuarto del siglo XIII y fue redactado por el malagueño al-Saqaṭī.⁵ Esta obra es sumamente rica no sólo por su estudio del gobierno del mercado y de la economía en al-Andalus, sino porque es una verdadera memoria de lo que ha visto, oído y aprendido el autor que ejerció el cargo de zabazoque durante años en la ciudad costera de Málaga.

Es un fiel compendio sobre la vigilancia y represión de los fraudes y engaños del mercado y el más extenso de los redactados en el Occidente islámico. A tal punto fue referente en su género que no sólo se lo utilizó en al-Andalus sino sobre todo en el Magreb, en particular en ciudades de fuerte tradición andalusí como Rabat, Salé, Meknés y Fez. Más aún, llegó a influir en la España cristiana en los fueros y ordenanzas levantinos y aragoneses.

Además de ser un auténtico tratado del gobierno del zoco, de carácter eminentemente práctico tiene el sabroso aditamento de ser el más humano y picaresco en sus relatos. Este tratado le dedica una especial atención a la

⁴ Edición de Evariste LEVI-PROVENÇAL y Emilio GARCÍA GÓMEZ, *Sevilla a comienzos del siglo XII. El tratado de Ibn ‘Abdūn*, Madrid, Moneda y crédito, 1948.

⁵ Edición de Pedro CHALMETA, *El “Kitāb fī ādāb al-ḥisba” (libro del buen gobierno del zoco) de al-Saqaṭī Separata de al-Andalus*, vol. XXXII y XXXIII, 1967-1968.

compra y venta de esclavos, lo cual no se encuentra en los escritos anteriores y a los efectos de nuestro estudio ofrece aspectos muy interesantes.

Un primer acercamiento al tema de los sonidos es la descripción que se encuentra en estos textos de la figura misma del almotacén. Ibn ‘Abdūn señala que él es *“lengua, chambelán, visir y lugarteniente del cadí en las cuestiones que debe vigilar”*⁶. De hecho, en varios casos las disposiciones que él establece se fundamentan afirmando *“yo he visto con mis propios ojos y he oído...”*⁷ El más elocuente en este punto es la introducción del tratado de al-Saqatī en donde explica de esta manera por qué compuso ese libro:

“Debido a que me dediqué a viajar mucho, recorriendo países y regiones, durante los días [que duró] mi peregrinación, [estando] en la flor de mi juventud y fuerza, a lo que me enseñaron viajeros dignos de crédito y verídicos mercaderes ambulantes, las lenguas de la época, los que van narrando novedades de un lugar a otro, junto con las tareas a que me dediqué, lo que descubrí durante mi administración, a que amigos míos y quienes me demostraron respeto y cariño mientras [desempeñé] el cargo [de zabazoque], llamaron mi atención sobre [la necesidad] de poner de manifiesto y descubrir totalmente en qué [consistía la *ḥisbat al-sūq*] ...[todos estos hechos y personas] dieron como resultado en mi entendimiento y afianzaron en mi mente el firme [propósito de redactar una obra que compendiasse] la relación de aquellos corrompidos y vendedores y artesanos de los zocos, sus fraudes y menguas al medir y pesar...las tretas a las que recurren en sus transacciones con los clientes, sus engaños al presentar y concluir los tratos, el incumplimiento de [las normas de] la *ḥisba*...”⁸

Sin duda que el sentido de la audición juega un papel central en el desarrollo de sus funciones. Cuando se enumeran las cualidades que debe reunir el almotacén se recomienda que sea persona de pocas palabras, prudente en su uso, que mida sus expresiones y que no se apresure a criticar o hablar mal de los demás. En su relación con sus colegas se recalca que tenga un comportamiento sobrio y no bromea con sus asistentes, que no sea charlatán ni se precipite en discusiones inútiles, que evite la maledicencia de otros funcionarios como los visires que acusan injustamente a sus colegas, que no lo detenga escuchar la crítica a su trabajo y ante ésta que no reaccione airadamente sino que guarde el dominio de sí mismo.

⁶ Tratado de Ibn ‘Abdūn, apartado 32, p. 79.

⁷ *Ibidem*, apartado 15, p. 62.

⁸ Tratado de al-Saqatī, apartado 1, p. 360.

En cuanto al ejercicio de sus funciones se aconseja especialmente que no tome la denuncia oral de un vecino en contra de un detenido sin contrastarla con testimonios escritos y además que no converse con las mujeres, ya que esta actitud puede dar ocasión a malentendidos y a situaciones reñidas con la moral. En la civilización islámica la palabra siempre ha tenido un peso transcendental puesto que a través de ella Mahoma dio a conocer la nueva religión que, a su vez, le fue revelada por el mismo medio. El mensaje del Corán inicialmente se propagó a través de la palabra y junto a él se difundieron también los dichos y hechos del profeta recogidos en las colecciones de los *hadices* que constituyen la *Sunna*. El Corán y la *Sunna* conforman las dos fuentes básicas del derecho islámico o *fiqh*, que es el derecho propio de los musulmanes. A este *corpus* se fueron sumando, con el tiempo, la interpretación que hicieron los juristas sobre casos particulares y que organizaron las distintas escuelas jurídicas. En el caso específico de al-Andalus, la línea jurídica que prevaleció fue la *mālikī*, instaurada oficialmente por el emir ‘Abd al-Raḥmān II en el siglo IX.

Sobre estos tres vértices (Corán, *Sunna* y derecho *mālikī*) se fundamentan las actuaciones de las autoridades andalusíes, por ello en los tratados de *hisba*, (esto es especialmente palpable en el de Yaḥyà b. ‘Umar), es habitual encontrar que cada decisión que ejecuta el almotacén se base en lo que se oyó decir a Mālik y se reproducen las frases o sentencias de este jurista y de otras figuras constituidas en principio de autoridad.⁹ Si bien en este primer tratado son más abundantes las citas textuales del pensamiento de los jurisperitos, en el de Ibn ‘Abdūn también se encuentran referencias a lo que dijeron en su momento ciertos magistrados, gobernantes y funcionarios que lo precedieron. En el caso del tratado de al-Saqatī, se observa que este almotacén apoya sus decisiones sobre distintas sentencias de varias personalidades como el mismo Mahoma, los califas que lo continuaron o tradicionalistas como Ibn ‘Ā’īša. La frase “me contó...”, “le oí contar...”, “Umar ha dicho...”¹⁰, “yo he oído...” se repite a lo largo de su escrito.¹¹ En definitiva, en los tres tratados

⁹ Citamos a modo de ejemplo: “Dijo Mālik cuando le plantearon la cuestión de imponer precios a la gente...” (apartado 6, p. 273), “Por su parte, Ibn Wahb contó haber oído decir a Mālik ...” (apartado 15, p. 277), “También dijo Ibn Wahb: —Más de una vez oí hablar a Malik contra los que adulteran los dátiles frescos...” (apartado 16, p. 277) y “yo oí que el zabazoque le decía a Mālik...” (apartado 39, p. 295).

¹⁰ Ver apartados 8 (p. 368) y 12 (p. 371).

¹¹ *Ibidem*, p. 372.

observamos cómo la palabra oída tiene un peso moral y jurídico apreciable y sustentador de la autoridad y legitimidad de un juicio o una disposición.

c. Los sonidos del zoco andalusí

Son múltiples los sonidos y ruidos que se dejaban oír en el zoco como resultado de las diversas actividades que en él se desarrollaban. En los tres tratados mencionados se repiten las referencias al pregón como forma tradicional de anunciar distintos acontecimientos religiosos, políticos y comerciales. En relación al primer tipo, el más distintivo era el llamado a la oración cinco veces durante el día. Una de las obligaciones de todo fiel musulmán es el rezo en dirección a la Meca en momentos pautados a lo largo de la jornada. La manera que tiene el creyente de saber cuándo debe hacer sus abluciones y orar es a través de la convocatoria pública y sonora del almuédano, miembro de la mezquita elegido especialmente por su voz y personalidad. La palabra que lo identifica viene del árabe *mu'aḏḏin* que significa gritador, lo cual da la pauta del método de transmisión que este personaje utilizaba.

Este no sólo se dirigía a la comunidad para invitar a la plegaria cotidiana sino que también a través de su llamado congregaba a los fieles para realizar la oración por los que habían fallecido. El momento y lugar donde debía realizarse este rezo fue motivo de debates dentro del mundo islámico: mientras para unos debía hacerse en el cementerio ante la tumba, otros afirmaban que podía realizarse dentro de la mezquita. Los juristas Mālik y Abū Hanīfa opinaban que las plegarias habían de decirse fuera del templo porque consideraban que los restos mortales eran impuros.¹² Los líderes de las otras dos escuelas jurídicas, Aḥmad ibn Ḥanbal y Šāfi, preferían que se realizaran dentro de la mezquita, coincidiendo con los chiíes para quienes el templo solía convertirse en una capilla ardiente o mausoleo. Estos últimos apoyaban su pensamiento en el rezo que hizo Mahoma por 'Umar Ibn al-Jattāb en la mezquita de Medina.

En al-Andalus la escuela mālīkī, que fue la que prevaleció mayoritariamente, confirmó la costumbre de llamar a la oración por los muertos desde la puerta de las mezquitas quedando las huellas de esta práctica en la misma estructura de los templos en los que existe la denominada *Bāb al-Īnā'iz*

¹² *Sahih* de Muslim, *Libro de los funerales*, capítulo XXIX.

(puerta de los funerales). Los diccionarios biográficos también comentan varios casos de rezos fúnebres a las puertas de la mezquita, especialmente en la de Córdoba. Posteriormente, en época almorávide, se habilitó para estos fines un lugar específico tras el muro de la *qībla*, del que han quedado referencias arqueológicas y textos que lo atestiguan.¹³

Las características de este homenaje están también ordenadas en el tratado del sevillano. Allí se establece que debe ser un almuédano “de plantilla” quien la realice y quien advierta al terminar las oraciones del mediodía y “del *‘asr* que se rezará por los cadáveres, mencionando su número y si son varones o hembras”¹⁴.

En este mismo tratado advertimos que los vendedores solían ocupar las puertas del templo para realizar sus tratos y por ello se dispone que el lugar esté protegido de sus intrusiones mientras dure la oración. Más allá de la incompatibilidad del tenor de ambas actividades, seguramente los ruidos y gritos de los mercaderes atentaban contra el carácter sagrado y austero de la ceremonia.

La importancia del cumplimiento del precepto de la oración estaba por encima de toda otra actividad por eso en el tratado de Ibn ‘Abdūn se establece que los comerciantes de los zocos tuvieran un pregonero que les advirtiera cuando el almuédano llamase a las oraciones para que pudieran prepararse a hacerlas.¹⁵ Este rito debía respetarse especialmente los días viernes en que todos los varones adultos tenían la obligación de concurrir a la mezquita a participar del rezo comunitario y escuchar la *jutba*. Por esta razón entre las disposiciones que debía hacer cumplir el almotacén se hallaba la de ordenar que cada gremio tuviera un pregonero “que les haga oír en alta voz la invocación ‘Dios es el más grande’ en el mismo momento en que la diga el *imām*”¹⁶.

El almuédano no sólo tenía la función de llamar al rezo en los momentos señalados sino que una vez que comenzaba el oficio religioso dirigía a la comunidad cada vez que ésta debían responder al *imām* recitando ciertas

¹³ Sobre las funciones de las distintas puertas de la mezquita de Córdoba puede verse Susana CALVO CAPILA, “Justicia, misericordia y cristianismo: Una relectura de las inscripciones coránicas de la Mezquita de Córdoba en el siglo X”, *Al-Qantara* XXXI, 1 (2010), pp. 149-187.

¹⁴ Tratado de Ibn ‘Abdūn, apartado 41, p. 87.

¹⁵ Tratado de Ibn ‘Abdūn, apartado 43, p. 88.

¹⁶ *Ibidem*.

fórmulas establecidas. La mezquita mayor, en donde se realizaba el servicio más importante los viernes al mediodía, solía estar repleta de gente y muchos fieles debían seguir la ceremonia en las galerías o en el patio. Era imposible que un solo almuédano pudiera cumplir con sus funciones y que todos escucharan lo que debían responder, por eso el tratado de Ibn ‘Abdūn establece una serie de medidas para ordenar el desarrollo de la ceremonia. Así señala que deberá haber tantos almuédanos como puertas haya en el templo para que los feligreses que están en los atrios pronuncien las invocaciones al mismo tiempo que el *imām*. Asimismo esos días debía haber dos almuédanos más,

“uno para que se coloque, en cada oración, al lado del *imām* y vaya anunciando a los fieles en voz alta cuándo deben decir: ‘Dios es el más grande’ o inclinarse, o prosternarse; y otro, para que se coloque al fin de la nave central y vaya anunciando en alta voz lo que hayan de hacer a los que rezan en el patio o en las galerías y están demasiado lejos para oír la voz del primer almuédano”¹⁷.

Vemos la importancia que tiene el sentido auditivo en la normal realización del servicio religioso central en el islam. A tal punto se cuidaba el cumplimiento del precepto de la oración que en el capítulo dedicado a la vigilancia de las cárceles, se estipulaba que los presos debían tener un *imām* que acudiera a la prisión a las horas de las oraciones canónicas para dirigir sus rezos.¹⁸

En ocasiones la tarea del almuédano o muecín se prestaba a sucesos insólitos que son reprobados por los almotacenes. Uno de ellos lo refiere al-Saqatī. Sucedió en Marraquech cuando un dignatario almohade ordenó una noche a su guardia y servidumbre que hicieran un simulacro de alarde con armas auténticas en el patio de su casa para comprobar el valor y destreza de su gente. Se trabó un combate ficticio, un almuédano lo vio desde el alminar y

“voceó en algarabía: ‘¡Musulmanes os han traicionado! Han asaltado la casa de fulano. La gente se abalanzó hacia la casa, resultando terrible alboroto en la ciudad, se propagó el griterío entre la población, originándose gran tumulto a causa de lo que atisbó el almuédano’”¹⁹.

Luego el almotacén malagueño relata otra anécdota de un muecín de Granada quien al hacer la llamada a la oración veía desde el minarete a una hermosa esclava a la que admiraba. La mujer

¹⁷ *Ibidem*, apartado 34, p. 82-83.

¹⁸ *Ibidem*, apartado 29, p. 77.

¹⁹ Tratado de al-Saqatī, apartado 14, pp. 373-374.

“no cesó de lucirse, hacerle señas y requebrarle, hasta que se apasionó por ella. Se le mostró un día, cuando se hallaba a la mitad de la llamada y le distrajo con lo que hacía, de tal manera que aumentó o disminuyó las llamadas”²⁰.

Ambos episodios son considerados reprobables por al-Saqāṭī y por ello aconseja sobre este punto seguir la regla establecida por un almotacén de la ciudad de Kūfa que no permitía que ningún almuédano llamara a la oración desde el alminar sin llevar vendados los ojos para evitar que fisgase las casas y a las mujeres que estaban en ellas.

Vinculado al desarrollo de la oración comunitaria también los tratados intervienen en el cumplimiento de ciertas normas que al parecer no se observaban en lo tocante al recogimiento y el silencio que debía imperar durante la ocasión. Nos referimos especialmente a los mendigos que pedían limosna en voz alta en el atrio de la mezquita, distrayendo a los fieles y al *imām* en el desarrollo de la *jutba*.²¹ Nuevamente eran los almuédanos junto con los vigilantes del templo los encargados de impedir que esto sucediera. Esta norma se complementaba con la prohibición de comer y dormir dentro de la mezquita, de ingresar con armas y de elevar la voz como no fuera para recitar el Corán.²²

Como decíamos más arriba, el pregón también se usaba como recurso para dar a conocer la venta de productos y para pujar en la almoneda. Si bien este método comercial se podía prestar a ciertos arreglos fraudulentos entre los agentes que vendían un artículo y los corredores que buscaban conseguir un precio abultado,²³ siempre era preferible a que los comisionistas fueran por cada una de las tiendas anunciando la venta, ya que esto aumentaba los precios y se gastaba “inútilmente el dinero de la gente; lo cual constituye un robo, prohibido y vedado por la *axara*”²⁴.

Los prenderos o ropavejeros también utilizaban el pregón como recurso cuando encontraban a alguien de su gremio vendiendo algún objeto sospechoso. En ese caso, un hombre con autoridad reconocida entre sus pares secuestraba el artículo y lo hacía pregonar a fin de que pudiera presentarse el verdadero

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Tratado de Ibn ‘Abdūn, apartado 45, p. 89.

²² *Ibidem*, apartado 39, p. 85.

²³ Tratado de al-Saqāṭī, apartado 128, p. 392

²⁴ *Ibidem*, apartado 134, p. 396 cuando se habla de la venta de piezas de tela cruda y blanqueada.

propietario del objeto y recuperarlo una vez que demostrara que era su dueño.²⁵ Asimismo, el pregón se utilizaba con un fin político: dar a conocer una orden de la autoridad fuera el califa, el cadí o el almotacén.

Dado que en los tratados se regulan y especifican los ruidos que deben evitarse por ser molestos o por estar reñidos con las pautas sociales, es más frecuente rastrear este tipo de sonidos del zoco en los textos. En cuanto a las “voces fuertes” o gritos solían escucharse en los mercados en general para dar aviso de ciertos riesgos. Referíamos antes el caso del almuédano cuya visión del panorama urbano desde las alturas le permitía detectar peligros y dar aviso a voz en cuello a la población.

También los gritos advertían a los transeúntes de las abigarradas calles del mercado del paso de los hombres encargados de vaciar las letrinas, dando posibilidad así a la gente a hacerse a un lado para evitar que sus ropas se manchasen. El almotacén establecía que las vasijas fueran transportadas por dos esportilleros y que uno de ellos hiciera sonar una campanilla para avisar de sus movimientos a la muchedumbre.²⁶ Del mismo modo y con el fin de llamar la atención de ciegos, distraídos y torpes, el que transportaba fardos dentro de la ciudad debía ir por delante de su caballo advirtiéndolo de su tránsito.²⁷

Otro tipo de sonidos que solían oírse en las calles del zoco eran los insultos, injurias y maledicencias. Estos eran considerados un delito merecedor del castigo de la cárcel. El arresto no tenía una duración preestablecida y se prolongaba hasta que el difamador jurare no haber tenido ánimo de agraviar.²⁸

Las grandes voces y gritos solían escucharse en varias oportunidades por discusiones entre vecinos. Estas disputas debían dirimirse según los tratados de *hisba* a través de la figura del alfaquí. Este funcionario era designado por el cadí, suprema autoridad judicial de la ciudad, para terciar entre las gentes. Debía ser un hombre honrado y de buenas costumbres y su veredicto estaba basado en su amplio conocimiento del *fiqh* o derecho islámico. Su función mediadora la ejercía apostado fuera de cada una de las puertas de la ciudad.²⁹

²⁵ Tratado de Ibn 'Abdūn, apartado 172, p. 158.

²⁶ Tratado de al-Saqāṭī, apartado 157, p. 410.

²⁷ Tratado de Ibn 'Abdūn, apartado 101, p. 130.

²⁸ *Kitāb Aḥkām al-sūq*, apartado 54, p. 307.

²⁹ Tratado de Ibn 'Abdūn, apartado 70, p. 111.

Los gritos también solían estar en relación con la consumación de delitos dentro del ámbito doméstico. En los tratados se aconseja al almotacén que tenga cuidado en su intervención dentro de los hogares cuando escuchare gritos provenientes de su interior. En esos casos debe prohibirlos desde fuera,

“reprendiendo por ello, pero no abrirá una encuesta ni penetrará dentro de la casa para inquirir. Excepto cuando sospeche, le informe alguien digno de confianza o se le señalen indicios de la infracción de algún precepto divino y tema se cometa un pecado, como es el apartarse con un hombre para asesinarle, con una mujer para fornicar”³⁰.

Con respecto a los sonidos prohibidos se pone especial énfasis en velar porque los caldereros y los batidores de oro y plata suspendiesen su ruidoso trabajo en las horas de las oraciones canónicas.³¹

El tratado de Ibn ‘Abdūn señala otro sonido vedado cuando ordena que “debe suprimirse en territorio musulmán el toque de campanas, que sólo han de sonar en tierra de infieles”³². Como reflexiona García Gómez esta indicación permite suponer que al menos en la Sevilla de aquellos tiempos las iglesias usarían sus campanas y probablemente esta práctica se remontaría a los acuerdos pactados entre Alfonso VI de Castilla y los reinos taifas tributarios en la segunda mitad del siglo XI.

También debía prohibirse “que los mozos y los chiquillos jueguen a darse puñadas o con palos, porque es ocasión de riñas y de escándalo”³³. Esta restricción nos ilustra un escenario cotidiano en el que los niños y los jóvenes eran protagonistas activos del espacio urbano, y del mercado en particular, y del desagrado que despertaba entre los mayores el bullicio que causaban.

Había ciertos sonidos que se utilizaban para verificar un trato comercial: así el hacer sonar una moneda dándole un golpe le permitía constatar al que la recibía si era de buena ley.³⁴ Asimismo, cuando se establecen los modos de sacrificar las reses, se explicita que es lícito degollar a los animales agonizantes cuyos signos sean, entre otros, el sonido ronco o sibilante de su respiración.³⁵

³⁰ Tratado de al-Saqāṭī, apartado 15, p. 375.

³¹ *Ibidem*, apartado 213, p. 176.

³² *Ibidem*, apartado 196, p. 168.

³³ *Ibidem*, apartado 179, p. 161.

³⁴ *Kitāb Aḥkām al-sūq*, apartado 46, p. 302.

³⁵ Tratado de al-Saqāṭī, apartado 69, p. 167.

Cuando una persona iba a adquirir un esclavo, se realizaba un reconocimiento médico en el que se examinaban varios detalles como su vista, su cabello, el color de su piel, sus pies, la fuerza de su musculatura y dos detalles que tienen que ver con el sentido auditivo: su agudeza de oído y “lo ronco de su voz”³⁶.

En ocasiones los sonidos habituales de un lugar ayudaban a los habitantes a ubicarse en ciertos momentos del día. Así pasaba con el trabajo de los tahoneros que realizaban la molienda durante la noche en los molinos cercanos a la ciudad. Según relata al-Saqatī, una noche un funcionario judicial se había alojado en la primera planta del molino donde se encontraba el almacén del grano y había jergones de paja para descansar. El hombre se despertó al final de la noche al no oír el ruido de la molienda, “por lo que miré al interior del molino. El tahonero estaba tomando cierta cantidad de adárgama, apartándola a un lado y substituyéndola por almodón”³⁷. De esta forma la ausencia de un ruido que resultaba rutinario permitió al funcionario descubrir un fraude.

En otros casos los sonidos poco perceptibles como los susurros servían a los fines de efectuar propuestas reñidas con la moral como también relata el malagueño sobre la prostitución de cautivas y la sugerencia que entre cuchicheos le hace un tratante de esclavas a un hombre rico ofreciéndole los servicios sexuales de la mujer. Asimismo, el sonido podía formar parte de un modo de castigar un delito. Para ‘Umar la sanción a la primera vez que se cometía un fraude debía ser el reproche y la reprimenda, cuando se reincidía en la misma actitud se interponía la reclusión en una cárcel y si persistía una tercera vez, se debía aplicar la fustigación y el paseo infamante. Este último consistía en subir al inculpado en el lomo de un animal y conducirlo por las calles para recibir a su paso el vilipendio público. El objeto de este recorrido era además exponer al delincuente para que nadie volviera a tener tratos con él “por ver si las gentes escarmientan ante el gran castigo que le cayó encima”³⁸. Esta misma costumbre se encuentra en distintos textos jurídicos del mundo cristiano

³⁶ *Ibidem*, apartado 125, p. 390.

³⁷ *Ibidem*, apartado 46, p. 145.

³⁸ *Kitāb Aḥkām al-sūq*, apartado 3, p. 270.

medieval como las *Siete Partidas* y las ordenanzas municipales y se continúa incluso en el comienzo de la Modernidad.

Otras veces el sonido que se dejaba oír al pasar por las calles del zoco era el de los niños recitando el Corán. Entre las funciones que se encomendaban al almotacén en los tratados de *hisba* se encontraba la vigilancia de la tarea de los maestros. Estos realizaban su labor en las escuelas coránicas que funcionaban dentro o anejas a las mezquitas y en otros casos en sus propias casas. En las ordenanzas se aconsejaba al almotacén que velara porque el maestro reuniese ciertas condiciones necesarias para el ejercicio de su función educadora. Se ponía el acento en que fuera una persona de pocas palabras y que no prestara oídos a comentarios que no le concerniesen.³⁹

La instrucción consistía en enseñarles a los niños a partir de los seis o siete años a leer, escribir y nociones elementales de matemáticas, y para ello se recurría especialmente al sentido de la audición, ya que lo primero que aprendían los pequeños era la recitación del Corán. El educador debía adiestrarlos en una dicción amorosa, entonando correctamente con arreglo a las normas prosódicas y sintácticas de la gramática árabe y siguiendo el peculiar estilo declamatorio del Libro Sagrado

“A los maestros de escuela incumbe proporcionar a los alumnos una bella letra, una buena dicción, una hermosa recitación del texto alcoránico y el conocimiento de las pausas y acentos al recitar. Nada hay en el mundo más útil que este último conocimiento para el que escribe y lee, y que el del cálculo para el que compra y vende”⁴⁰.

También era tarea del maestro obligar a los niños a cumplir las oraciones y dirigirlos durante el rezo.⁴¹

En el zoco también se percibían diversos sonidos relativos a las lenguas de las gentes que por él pasaban a comerciar y desarrollar sus actividades. No sólo se escuchaba el idioma árabe y las variantes dialectales norafricanas sino que además era usual que acudieran al mercado los mozárabes que hablaban en “voces aljamiadas”, como los musulmanes denominaban al habla de los cristianos, lo que precisaba de la intervención de un traductor.⁴²

³⁹ Tratado de Ibn 'Abdūn, apartado 51, pp. 92-93.

⁴⁰ *Ibidem*, apartado 50, p. 92.

⁴¹ Tratado de al-Saqāṭī, apartado 160, p. 412.

⁴² Tratado de Ibn 'Abdūn, apartado 120, p. 385.

Más cadenciosos eran los sonidos relacionados con la música. A este tema le dedican varios apartados los tratados de *ḥisba*. Se especifica muy minuciosamente quiénes podían ejecutar canciones, qué tipo de melodías se podían interpretar, en qué lugares se permitía hacerlo y en cuáles estaba prohibido. El de ‘Umar es el que más se extiende sobre esta cuestión. En su tratado se detallan los distintos tipos de instrumentos musicales que se usaban en el siglo IX: el albogue,⁴³ el *kabar*,⁴⁴ el *mizhar*,⁴⁵ el laúd, el *tunbūr*⁴⁶ y el *gīrbāl*.⁴⁷ El empleo de cada uno de ellos era aceptado o prohibido según el tipo de reunión en la que se tocaban y el tipo de bebidas que se servía en ellas. Si en una boda, una fiesta o una circuncisión se tocaban algunos de los instrumentos mencionados arriba y se sabía que había bebidas que provocaban ebriedad había que evitar participar de ellas. Por las respuestas que da ‘Umar a las consultas que le planteaban, descubrimos que algunos de esos instrumentos como el *gīrbāl* o el *kabar* eran tañidos por las mujeres para dar publicidad de una boda o durante su desarrollo. De hecho su uso estaba aprobado por una sentencia de Mahoma. Según la relata tradición, cierto día se hallaba Mahoma con sus compañeros y escuchan cantar y tocar música. Les pregunta qué sucede y responden que se trata de una boda. El Profeta exclama “Bien saben cumplir con su religión: esto es matrimonio y no libertinaje, pues no hay matrimonio mientras no se oye el adufe o se ve el humo de una cocina”⁴⁸ Teniendo en cuenta esta manifestación de Mahoma, posteriormente el califa ‘Umar mandó a sus subordinados que tocaran el adufe en las bodas pero que prohibieran actuar a los que tocaban otros instrumentos como laúdes o *ṭunbūres* y que destruyeran todos los instrumentos con la sola excepción del *gīrbāl* en las bodas.⁴⁹ Si estos aparatos se tocaban sin que hubiera casamiento, debían ser prohibidos.

En contrapartida, el canto no es lícito en ningún caso, ni siquiera en las bodas. Al parecer la música era concebida como algo pernicioso puesto que más

⁴³ Se denomina así a una trompa (tubo cónico) o a una trompeta (tubo cilíndrico) que puede estar elaborada con distintos materiales aunque la mayoría de las veces es de metal.

⁴⁴ Se lo define como una especie de atabal.

⁴⁵ Se trata de un adufe redondo.

⁴⁶ Se trata de un instrumento de cuerda parecido al laúd con caja más pequeña y cuello más largo, también llamada pandora.

⁴⁷ Se trata de un adufe redondo con cuerdas de tensión.

⁴⁸ *Ibidem*, apartado 29, p. 287.

⁴⁹ *Kitāb Aḥkām al-sūq*, apartado 29, p. 286

adelante se cita una frase del jurista Mālik al que le preguntan qué debe hacer un hombre si va por un camino y se encuentra con músicos, ¿seguir adelante o volverse?, a lo que él responde “Si no teme que a su corazón le apetezca la música, puede seguir adelante, si no que se vuelva”⁵⁰.

En el tratado de Ibn ‘Abdūn, se dispone que deben suprimirse los músicos y si no podía hacerse esto, al menos vigilar que no salieran a la campiña sin el permiso del cadí, que los haría acompañar por algunos alguaciles para evitar que las fiestas degeneraran en pendencias “pues entre los mozos de mala vida los hay libertinos, calaveras, ladrones y criminales, y además los padres no se ocupan de impedir las fechorías que hacen sus hijos”⁵¹.

Sabemos por muchos documentos que en las cortes califales y en general en toda la sociedad islámica el canto, la música y la danza eran expresiones habituales. Sin duda que el tema de la música en el islam merece un análisis más profundo y detenido que excede el espacio de este trabajo y esperamos realizar en el futuro. De hecho en el mismo tratado de al-Saqāṭī se observa una gran contradicción con lo expuesto en los manuales anteriores al de él cuando enumera los atributos por los que sobresalen las mujeres esclavas que se venden en el mercado, y subraya a las oriundas de la Meca por sus excelentes cualidades para el canto.⁵²

Por otro lado, hay dos disposiciones referidas específicamente a las mujeres que denotan la naturaleza femenina y la concepción que de ellas se tenía en la cultura islámica. La primera se refiere al uso de zapatos que al caminar llamaban la atención por el ruido que hacían y que sus dueñas usaban con la deliberada intención de atraer las miradas masculinas a su paso, lo cual debía evitarse y de diversas formas. Del mismo modo, había que prohibir a los zapateros que confeccionaran ese calzado chirriante y si lo fabricaban correspondía incautar el producto y castigarlos. Además debía impedirse a las mujeres que lo usasen y “si se las ponen después de la prohibición, rájenseles las costuras a las chinelas y devuélvanseles así, a más de escarmentarlas por no respetar la prohibición”⁵³.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Tratado de Ibn ‘Abdūn, apartado 190, pp. 164-165.

⁵² Tratado de al-Saqāṭī, apartado 111, p. 374.

⁵³ *Kitāb Aḥkām al-sūq*, apartado 34, p. 290.

La segunda disposición vinculada específicamente con el comportamiento de las mujeres se refiere a los entierros. Era bastante usual que expresaran su dolor por la muerte de un ser querido dando gritos en estas ceremonias. Esta conducta es condenada abiertamente en distintos textos porque va en contra del concepto filosófico-religioso que el islam tiene de la muerte. De ello nos hablan los tres textos jurídicos más difundidos en al-Andalus y también en Oriente: el *Muwatta'* de Mālik Ibn Anās, la *Risāla* de Ibn Abī Zayd al-Qayrawānī y el *Sahih* de Muslim. En los tres se dedica un capítulo específico a la muerte bajo el título “Libro de los funerales”. Allí se establecen distintos aspectos de la liturgia, las actitudes apropiadas y las desaconsejadas frente a la muerte, el desarrollo de la ceremonia fúnebre, sus participantes y la conclusión del rito con el entierro.

En primer lugar, hay que señalar que se insiste en varios tramos sobre la conveniencia de adoptar una actitud de resignación ante la muerte. En cuanto a la conducta a seguir en las ceremonias, se insiste repetidamente en la prohibición de llorar durante ellas. Los motivos son dos: por un lado, se cree que cuando la familia llora por el muerto éste es castigado, ya que el llanto es señal de rebeldía contra la voluntad divina; por otro lado, el lamento por los muertos es considerado propio de las conductas paganas pre-islámicas y por ello reprobable, ya que remite a los tiempos de la infidelidad.⁵⁴

Sin embargo, el derramamiento de lágrimas es admitido en otras ocasiones, como por ejemplo durante la enfermedad de una persona y hasta antes del momento mismo de la muerte porque son expresión de la angustia por la situación dolorosa del enfermo. Otro punto de vista sobre el tema lo aportan los tratados de consolación que brindan distintos argumentos a la luz de la concepción religiosa islámica y la creencia en una vida sobrenatural. Estos tratados fueron tan difundidos que dieron lugar a la creación de un género literario conocido como *ta'āzī* (consolación)⁵⁵. Allí se muestran dos modelos de reacciones frente a la muerte: una, más espontánea y cercana a la manifestación

⁵⁴ Confrontar en *Al-Muwatta'*, p. 130 y 131; *Sahih* de Muslim, *Libro de los funerales*, capítulo VIII.

⁵⁵ Los primeros fueron elaborados en el siglo IX: el *Kitāb al-ta'āzī* redactado en 843 por al-Madā'inī y el *Kitāb al-ta'āzī wa-l-marāthī* compuesto por al-Mubarrad en 896 aunque la mayor profusión se dio entre los siglos XIII a XVI. Entre los autores que brillaron en este período se hallan al-Qalqašandī, 'Abd al-Bāsīt, al-Sajāwī y el célebre jurista al-Suyūtī.

de dolor y tristeza y otra basada en las normas jurídico-religiosas, más controlada y pautada.

Las expresiones más vehementes de pesar eran los gritos, alaridos, gemidos y lamentos por la muerte, actos como romper vasos, collares, ropas, rasguñarse o golpearse la cara. En contraposición se presentaba como conducta ideal aquella basada en dos conceptos: *sabr* e *ih̄tisāb* que se refieren a la paciencia, la contención de las emociones, la inmutabilidad, el sometimiento y la aceptación de la voluntad divina.

Esta concepción también se reflejaba en los tratados de *hisba* donde se aconsejaba expresar el dolor a través del llanto contenido. Junto con ello se observan una buena cantidad de disposiciones de los almotacenes sobre la participación femenina en los entierros y en general en sus salidas fuera del hogar. Era un tema que evidentemente preocupaba mucho a la sociedad islámica.

En el tratado de ‘Umar se reflexiona sobre cuál debería ser la participación en los rituales posteriores al fallecimiento de las mujeres a las que se les ha muerto un marido, un hijo o algún pariente. Se habla de las vecinas que las acompañan a visitar sus tumbas y todas juntas lloran a gritos y dan voces. El almotacén asevera que las mujeres no deben salir al cementerio para llorar a sus hijos o maridos.⁵⁶

Sin embargo, tres siglos después, en el tratado de Ibn ‘Abdūn se considera habitual que las mujeres concurren a visitar las tumbas de sus parientes y las prohibiciones están centradas en que los hombres jóvenes no las acechen para seducirlas ni que se instalen vendedores para contemplar los rostros descubiertos de las mujeres enlutadas. Tampoco deben acercarse a hablarles los que dicen la buena ventura o cuentan cuentos ya que suele ser un ardid para robarles o forzarlas.⁵⁷

Esto último también consta, un siglo después, en el tratado de al-Saqāṭī⁵⁸ a la vez que se establece que las mujeres sólo podían asistir a los funerales de otras mujeres y que su concurso debía ajustarse a salmodiar suras del Corán. Siempre debían ubicarse separadas de los hombres, al igual que sucedía en la

⁵⁶ *Kitāb Aḥkām al-sūq*, apartado 33, p. 290.

⁵⁷ Tratado de Ibn ‘Abdūn, apartados 53, 54 y 55, pp. 97-98.

⁵⁸ Tratado de al-Saqāṭī, apartado 159, p. 411.

oración en las mezquitas. Únicamente puede permitirse su proximidad con los varones en los casos en los que éstos fuesen ciegos, aunque aún en esta situación debían estar distanciados por una cortina que sólo les consintiera oírlos.⁵⁹ Advertimos entonces, que hay un relajamiento en las costumbres con respecto a este tema en la época taifa que luego se revertirá en la época almorávide y almohade como se refleja en los tratados de Ibn ‘Abdūn y al-Saqatī respectivamente.

En una categoría diferente aparece citada en estos textos la figura de la plañidera, es decir, aquella mujer que asiste a los funerales para llorar por el difunto y recibe una paga de los familiares por ejercer su oficio. Las expresiones de dolor están muy bien retratadas en las ordenanzas de ‘Umar cuando se le pregunta si es admisible que griten a voz en cuello, se golpeen las mejillas, lloren a los gritos, todas ellas muestras sonoras de consternación. Su respuesta es:

“tocante a los altos gritos y a juntarse para darlos, la prohibición está en pie haya o no plañidos (...) pero tocante al llanto no acompañado de nada de lo dicho, no ha de impedirse (...) acá se trata solamente de las lágrimas que se escapan sin ir juntas con lo demás que se reprueba”⁶⁰.

Más adelante afirma que cuando las mujeres lloran a un muerto a grandes voces, “se les ha de prohibir con suavidad y dulzura la primera vez; pero, si reinciden, se les castigará conforme se vea”⁶¹. Mientras que los tratados de *hisba* admiten dentro de ciertas pautas la figura de la plañidera, en los textos jurídicos citados antes, la oposición es rotunda: se censura el pago a personas para que asistan al funeral y actúen como plañideras.

A pesar de las restricciones, debían ser bastante frecuentes estas demostraciones de dolor en el mundo hispano-árabe puesto que en las *Siete Partidas* de Alfonso X se identifica a los musulmanes con estas maneras de veneración a los muertos y expresamente se dice que es mejor no imitarlas para diferenciarse de ellos. No obstante sabemos por muchas fuentes, como los

⁵⁹ *Ibidem*, apartado 161, p. 413.

⁶⁰ *Kitāb Aḥkām al-sūq*, apartado 32, p. 289.

⁶¹ *Ibidem*, apartado 55, p. 308.

ordenamientos bajomedievales dados en Sevilla por ejemplo, que las plañideras musulmanas y judías participaban en los funerales cristianos.⁶²

d. A modo de conclusión

El análisis de los tres tratados de *hisba* considerados refleja en primer lugar distintas pinceladas acerca de la sociedad andalusí que otro tipo de fuentes no aportan. En todas ellas se advierte una característica propia del mundo árabe e islámico que es la transmisión oral de sus creencias, pensamientos, normas. Para la sociedad árabe, incluso antes del mensaje de Mahoma, siempre tuvo un gran peso el sentido de la audición, las gentes conocían su pasado escuchando a los poetas que hacían las veces de historiadores y mezclaban el mito y la realidad para exaltar a sus tribus. El relato histórico estuvo ligado desde el inicio al carácter nómada de los árabes y construyó una cultura de composición y transmisión verbal. Con el advenimiento del islam, esto se reforzó ya que su religión les fue revelada a través de la palabra y la recepción de la misma a través del sentido auditivo.

Esta misma característica se repite en la manera en que se conforman y transmiten las normas. Se apela frecuentemente al criterio de autoridad basado en lo que dijo su profeta, sus primeros compañeros, los hombres sabios que vinieron después de ellos y las autoridades jurídico-religiosas, por ello es habitual que en los tratados se comente que se toma tal o cual decisión sustentándose en lo que “se oyó decir” a uno de estos personajes relevantes de la comunidad. Las ordenanzas del zoco de ‘Umar lo muestran claramente en su formato de preguntas y respuestas sobre distintos temas. En ella se reproducen las frases o sentencias de estas figuras que dan legitimidad a las decisiones del almotacén.

Los medios a los que recurre este funcionario para desentrañar los engaños ubican al sentido auditivo en un lugar central. El mismo al-Saqatī lo declara al principio de su tratado al decir que es una verdadera memoria de lo que ha visto, oído y aprendido en el ejercicio de su cargo. Los sonidos son

⁶² *Libro de los Ordenamientos que fizieron los señores reyes don Alfonso et don Enrique et don Johan... en fecho del regimiento de la muy noble cibdat de Sevilla... Capítulo XXXI: “Otro sí cuando algún rico-hombre, o caballero, o ciudadano o alguna de sus mujeres finare u otro cualquier que non fagan llanto por el más quanto el cuerpo sea encomendado et después que lo non fagan, nin traigan, y, moras nin judías para facer llanto al enterramiento, nin a los nueve días, nin al cabo de año”.*

asimismo usados por el almotacén para inferir castigos como es el caso del paseo infamante o la reprensión pública.

Por otro lado, en cuanto a las tipologías de sonidos que se dejaban oír en el zoco andalusí podemos observar la polivalencia de algunos de ellos. Así los gritos o “grandes voces” son permitidos para avisar de un peligro que puede sobrevenir a la comunidad o cuando se quiere advertir del paso por la calle de un trabajador que la atraviesa con objetos impuros; en cambio son censurados cuando entorpecen una ceremonia religiosa, cuando se escuchan en un funeral, son producto de los juegos entre los niños y de las discusiones entre los vecinos.

Habrán sonidos de fuerte intensidad que serán permitidos porque están en orden a un cumplido ejercicio de una actividad religiosa (llamar a la oración), política (difundir una orden de la autoridad) o comercial (dar a conocer la venta de productos). En cambio, habrá otros censurados por considerarlos impropios o contrapuestos a su cultura como el repiquetear de las campanas de las iglesias en territorio andalusí, los cantos y músicas fuera del espacio de una boda o los que se daban dentro del ámbito de los hogares relacionados con un delito como el asesinato o la fornicación.

En otros casos se describen sonidos agradables como los de los niños recitando el Corán o las voces aljamiadas de los comerciantes extranjeros que acuden al zoco. En resumen, el zoco constituye un espacio que refleja de manera incomparable en todas sus variedades los sonidos de la cultura islámica: los naturales, los sociales, los artificiales, todos ellos resultado de su nutrida actividad diaria y de la convivencia de sus habitantes.

TUBAS Y DESASTRES NATURALES. PAISAJES SONOROS APOCALÍPTICOS
EN EL BEATO DEL BURGO DE OSMA Y EL BEATO DE SILOS (SIGLOS XI-
XII)

TUBAS AND NATURAL DISASTERS. APOCALYPTIC SOUNDSCAPES IN THE
OSMA AND SILOS BEATUS (XITH- XIITH CENTURIES)

Nadia Mariana **Consiglieri**

Universidad Nacional de Mar del Plata UNMDP

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (Argentina)

nahathor@yahoo.com.ar

Resumen

En el presente trabajo realizaremos un análisis textual e iconográfico de las escenas apocalípticas correspondientes al toque de las siete tubas representadas en el Beato de Osma (1086) y en el Beato de Silos (escritura terminada en 1091; miniaturas finalizadas en 1109). En ellas, se despliegan notorias descripciones sonoras: instrumentos musicales (tubas), cataclismos naturales, voces, ruidos y silencios. Explicados por los *Comentarios del Beato de Liébana*, estos paisajes sonoros colaboran para la construcción de un *climax apocalíptico* que a su vez es transpuesto al lenguaje plástico en miniaturas que acusan un románico consolidado y en otras que procuran volver a resoluciones más tradicionales.

Palabras clave: Paisaje sonoro – Sentidos – Beatos – Apocalipsis - Transposición discursiva

Abstract

In this article, we will make a textual and iconographical analysis of the apocalyptic scenes relating to the playing of the seven tubas represented in the Osma Beatus (1086) and in the Silos Beatus (writing finished in 1091; miniatures finished in 1109). They have important sound descriptions: musical instruments (tubas), natural disasters, voices, noise and silence. Explained in the *Commentary on the Apocalypse* written by the Beatus of Liébana, these soundscapes cooperate for the construction of an *apocalyptic climax* which is at the same time transposed to the visual language in miniatures with a consolidated Romanesque or in others that try to return to more traditional resolutions.

Key Words: Soundscape – Senses – Beatus – Apocalypse - Discursive transposition

1. Acerca de los estudios sensoriales, los sonidos y la noción de paisaje sonoro

El desarrollo socio-cultural e histórico humano ha estado siempre ligado al simultáneo accionar de la totalidad de sus *sentidos* en relación al mundo externo. El hombre se contacta con el ambiente en una primera instancia a través de su corporalidad y de su aparato sensorial, siendo éstos herramientas nodales para la comprensión del mundo¹ y para la construcción de las categorías de un “fuera” y “dentro”, a partir de sus experiencias en especial visibles y hápticas.² Tales *médiums* físicos resultan, no obstante, atravesados por el lenguaje:³ clave fundamental para aprehender el universo externo a partir de diversos esquemas y procesos simbólicos contextuales.⁴ Las sensaciones son tamizadas por la percepción;⁵ operatoria que le posibilita al hombre autoconcebirse no como un mero organismo biológico sino como un ser viviente inmerso en complejas constelaciones culturales de sentido. Como sostiene David Le Breton, “frente al mundo, el hombre nunca es un ojo, una oreja, una mano, una boca o una nariz, sino una mirada, una escucha, un tacto, una gustación o una olfacción, es decir, una actividad (...). Lo que los hombres perciben no es lo real, sino ya un mundo de significados”⁶.

La actividad sensorial humana ha sido objeto de variadas disquisiciones teóricas y filosóficas desde la Antigüedad. Ya en el sistema platónico, la instancia inteligible de las Ideas que se revela suprema, perfecta, verdadera y ligada al Bien en sí, demarca una notoria brecha respecto al mundo sensible:

¹ Cfr. desde la Fenomenología: Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenología de la percepción*, Madrid, Editora Nacional Madrid, 2002; desde enfoques antropológicos: Michael JACKSON, “Knowledge of the body”, *Man* 18, (1982), pp. 327-345; Thomas, CSORDAS, “Embodiment as a paradigm for Anthropology”, *Ethos* 18, 1, (1990), pp. 5-47.

² Cfr. Maurice MERLEAU-PONTY, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970.

³ Cfr. Claude LÉVI-STRAUSS, *Antropología Estructural*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1977; Claude LÉVI-STRAUSS, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000 [1962].

⁴ Existen diferentes corrientes antropológicas que explican la construcción de lo simbólico, dependiendo de la determinación de las fuentes de producción de símbolos; desde un enfoque semiótico: Roman JAKOBSON, “En busca de la esencia del lenguaje”, *Diógenes* 51 (1965), pp. 21-25; desde una perspectiva genética: Christopher Robert HALLPIKE, “Simbolismo”, en *Los fundamentos del pensamiento primitivo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986; desde un enfoque semántico: Ernst CASSIRER, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, T.1, 1979 [1923].

⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, “De la percepción”, *Artinf*, otoño, 97 (1997), pp. 8-9.

⁶ David LE BRETON, *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, p. 22.

imperfecto, mutable, cambiante, diverso y fundamentado en copias imperfectas de la realidad suprema. La *Alegoría de la Caverna* delimita esta dicotomía: los prisioneros que encarnan a la humanidad ignorante por actuar mediante prejuicios sensibles, consideran verdaderas a las sombras de objetos artificiales, percibiendo además sólo ecos de voces alejados de las genuinas esencias.⁷

Aristóteles en *De Anima*, describe la existencia de los cinco sentidos en los seres vivos, en tanto facultades destinadas a recibir las formas sensibles sin la materia. Distingue las relaciones sensoriales y los objetos sensibles en sí y por accidente, identificando con qué percibe la vista (el color y la luz), el oído (los sonidos), el gusto (el sabor), siendo más confusos los objetos del olfato y el tacto.⁸

En la Edad Media, muchas de estas posturas son reelaboradas por teóricos y Padres de la Iglesia, atravesándolas por fundamentos exegéticos. Como afirma Umberto Eco, “la Edad Media está llena de interjecciones admirativas que garantizan la adhesión de la sensibilidad al discurso doctrinal”⁹ y “no hay autor medieval que no vuelva sobre el tema de una polifonía del mundo”¹⁰. Aunque encontramos enfoques opuestos en torno a las problemáticas vinculadas a la belleza, las materialidades, su utilidad, su contemplación, su trascendencia y al conjunto de los sentidos en sí mismo,¹¹ se plantean

⁷ Cfr. PLATÓN, *República*, Libro VII, Madrid, Gredos, 1992.

⁸ Cfr. ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, Libro II, Madrid, Gredos, 2003.

⁹ Umberto ECO, *Arte y belleza en la estética medieval*, Buenos Aires, Debolsillo, 2012, p. 30.

¹⁰ *Ibidem*, p. 40.

¹¹ Según Ludwing Schrader, la aparición bajomedieval de específicos *Tratados sobre los sentidos* y de escritos que los mencionen, consiente una actitud de reserva ante sus efectos “peligrosos” en las disposiciones del espíritu humano. Por ejemplo, Jacopone da Todi (1236-1306), en *Los Detti*, describe los cinco sentidos personificándolos como hermanos de una doncella, los cuales quieren arrebatarle, tentándola, una piedra preciosa. Catalina de Siena (1347-1380), en su *Libro della divina dottrina*, condena a los sentidos corporales, utilizando la alegoría de la *cittá dell’anima*, en la cual ante el estado del amor imperfecto, la puerta de la voluntad se libera y se abre a los sentidos. En el ámbito castellano, Gonzalo de Berceo (1190-1264), en su obra *Milagros de Nuestra Señora*, compara sinestéticamente el paraíso y la actuación de los sentidos, mientras que en el IV Milagro, *El premio de la Virgen*, refiere a los peligros de los mismos. Esta ambigüedad entre devoción y placer o tentación espiritual, también es puesta de manifiesto en la obra catalana *Libre d’Evast a d’Aloma e de Blanquerna* de Ramon Llull (1235-1315), para quien el oído en particular promueve la lectura de libros edificantes y piadosos. En la esfera de producción literaria-cortesana francesa, el poema didáctico *Les cinq senses* de Olivier de la Marche (1425-1502), también muestra hostilidad hacia los sentidos conducentes al pecado, idea que se extenderá avanzado el Renacimiento. Cfr. Ludwig SCHRADER, “Los sentidos pecadores”, en *Sensación y Sinestesia. Estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la*

importantes debates en torno al oído, a los sonidos en general y sus relaciones con el canto y el lenguaje musical.

Pervive la tradición filosófico-pitagórica que postula que las cosas existentes residen ordenadas gracias a leyes matemáticas, reguladoras también de los sonidos musicales, de las proporciones de los intervalos, de las relaciones entre la longitud de una cuerda y la altura de un sonido. Esta idea de armonía bella y proporción musical es expresada por Boeccio (ca. 480 –525), para quien los modos musicales influyen en la psicología humana; por Juan Escoto (ca. 810- 877), quien reivindica la existencia de una música de los planetas e inclusive por Honorio de Autun (ca. 1080 - 1153), para quien el cosmos podría representarse como una cítara cuyas cuerdas suenan armoniosamente.¹² De hecho, la inclusión de la música dentro del *Quadrivium* responde, en un principio, a la sistematizada obra *Institutiones saecularium litterarum* escrita por Casiodoro hacia fines del siglo VI, “[la cual] convenía como introducción para el estudio de las Escrituras y subsidiariamente de las artes liberales”¹³, generalizándose su enseñanza monástica y catedralicia gracias a Alcuino de York.¹⁴

San Agustín concibe a los sonidos como agentes peligrosos y sensuales:

“Porque, cuando estoy en silencio y en tinieblas, representóme, si quiero, los colores, y distingo el blanco del negro (...) sin que me salgan al encuentro los sonidos, ni me perturben lo que, extraído por los ojos, entonces considero, no obstante que ellos [los sonidos] estén allí, y como colocados aparte, permanezcan latentes. Porque también a ellos les llamo, (...) y con la lengua queda y callada la garganta canto cuanto quiero, sin que las imágenes de los colores que se hallan allí se interpongan ni interrumpen mientras se revisa el tesoro que entró por los oídos”¹⁵.

valoración de los sentidos en las literaturas italiana, española y francesa, Madrid, Gredos, 1975, pp. 104-142.

¹² Cfr. Umberto ECO, “La belleza como proporción y armonía”, en *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2004, pp. 60-85.

¹³ Alejandro MASOLIVER, *Historia del monacato cristiano. I. Desde los orígenes hasta San Benito*, Madrid, Ediciones Encuentro S.A., 1994, p. 110.

¹⁴ Cfr. Miranda LUNDY, Anthony ASHTON, Jason MARTINEAU, Daud SUTTON, *Quadrivium: The Four Classical Liberal Arts of Number, Geometry, Music, & Cosmology*, New York, Wooden Books, 2010.

¹⁵ SAN AGUSTÍN DE HIPONA, *Las Confesiones*, Libro X, Capítulo VIII, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1974, p. 401.

Del capítulo 31 al 34 explicita las tentaciones producidas por los sentidos refiriendo a la gula, los perfumes, los cantos, y la visión de formas bellas. En el capítulo 33 determina que el canto en la música sagrada tiende a encender la religiosidad en el alma, aunque reconociendo ciertos riesgos, “(...) a fin de que el espíritu flaco se despierte a piedad con el deleite del oído. Sin embargo, cuando me siento más movido por el canto que por lo que se canta, confieso que pecho en ello y merezco castigo, y entonces quisiera más no oír cantar”¹⁶.

Por su parte, Isidoro de Sevilla postula el desarrollo de los cinco sentidos alegando que se denominan así puesto que “gracias a ellos el alma gobierna sutilísimamente al cuerpo entero con la energía del sentir”¹⁷. Distingue la vista como el más importante, mientras que “al oído (*auditus*) se le llama así porque recoge (...) las voces; es decir, al vibrar el aire capta los sonidos”¹⁸.

Santo Tomás en el Tratado del Hombre de su *Summa Theologiae* refiere a potencias cognoscitivas a partir de sentidos internos y externos. En la cuestión 77, artículo 3, se pregunta si es o no correcta la distinción de los cinco sentidos exteriores. En una de las objeciones, especifica que: “Por parte del objeto se da la transformación física, por cambio local, en el sonido, que es el objeto del oído, pues el sonido es causado por una percusión y vibración del aire”¹⁹. En las respuestas, establece diferentes postulados, entre ellos, que no todos los accidentes tienen poder de alteración, sino sólo la tercera especie y que los sensibles comunes (dimensión, figura, entre otros), son instancias intermedias entre las realidades sensibles percibidas accidentalmente y los sensibles propios, objeto de los sentidos, que son cualidades alteradas.²⁰ Asimismo, defiende la necesidad y utilidad de la alabanza vocal para elevar los afectos del hombre hacia Dios. Retomando nociones de Aristóteles del Libro 8 *Políticos* y de Boecio en su prólogo sobre *La Música*, admite que dependiendo de la diversidad de melodías, éstas pueden provocar diversas disposiciones en el

¹⁶ *Ibidem*, Libro X, Capítulo XXXIII, p. 435.

¹⁷ SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Libro XI, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, p. 849.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma de Teología. I*, Parte I, c.78 a3, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, p. 716.

²⁰ *Ibidem*, p. 717.

espíritu, coincidiendo con san Agustín en la afinidad con la voz y el canto.²¹ Privilegia el canto por sobre la música instrumental en la liturgia, ya que “los instrumentos musicales mueven el ánimo más al deleite que a la buena disposición interior”²².

Más allá de este breve bosquejo de algunas posiciones antiguas y medievales respecto al universo sensorial y sonoro, lo cierto es que en las últimas décadas diferentes perspectivas historiográficas y disciplinares se han encargado de su estudio. Considerando el privilegio de lo visual²³ en nuestra cultura occidental de la imagen y el predominio de lo icónico en la carrera de la mimesis al simulacro,²⁴ gran cantidad de estudios visuales se han desplegado de la mano de la Historia del Arte y la Psicología de la visión.²⁵ No obstante, corrientes antropológicas, interdisciplinares e históricas sobre la diversidad sensorial y el campo sonoro, logran afianzarse en la segunda mitad del siglo XX.

²¹ Cfr. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma de Teología*. III, Parte II-II (a), c.91, a.2, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1990.

²² Umberto ECO, *Arte y belleza en la estética medieval*, op. cit., pp. 26-27.

²³ José Luis CARLÉS, “El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía con el sonido”, en *I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros*, Madrid, 2007. [Consultado en línea el 26/08/2016: http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/aracil/aracil_01.htm]

²⁴ Los simulacros visuales son artefactos visuales, sustentados en efectos de hiperrealidad. El considerable peso de iconicidad que ostentan ha generado la trascendencia de la representación mimética, consolidada en el Renacimiento, hasta expandir sus límites a un modo de vida posmoderno, sustituyendo la realidad por la *apariencia de lo real* en las actuales sociedades de realidad virtual y simulación digital. Cfr. Jean BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, París, Gallimard, 1976; Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et Simulation*, París, Galilée, 1981; Victor STOICHITA, *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006.

²⁵ Desde la Historiografía del Arte, encontramos variadas estudios sobre la Psicología de la Visión y la Percepción Visual. Considerando la trascendencia de la teoría gestáltica a inicios del siglo XX, se esgrimirán en las décadas posteriores, diversas teorías perceptuales fundamentadas en que la mente humana configura las formas obtenidas a través de los canales sensoriales mediante determinadas leyes, interviniendo aspectos inteligibles y mnemónicos. Las formulaciones en torno a la psicología de la percepción estarán fusionadas con las modalidades de representación y lectura pictóricas, los diferentes tipos y funciones de las imágenes, los conceptos de estructuras mentales de percepción, y los vínculos entre arte, visión, ciencia e historia. Cfr. Rudolf ARNHEIM, *Arte y percepción visual: psicología de la visión creadora*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962; Ernst GOMBRICH, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1978; Ernst GOMBRICH; Max Black HOCHBERG; Maurice, MENDELBAUM, prol., *Arte, percepción y realidad: conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer*, Buenos Aires, Paidós, 1983; Norman BRYSON, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

La *Antropología cultural de los sentidos* se consolida hacia finales de la década de los ochenta, gracias a los trabajos de Roy Porter y Alain Corbin.²⁶ Asimismo, Mark Smith ha planteado la diferencia entre Historia de los sentidos e Historia sensorial: mientras que la primera estudia la evolución histórica de un determinado sentido y sus propias particularidades, la segunda presenta un enfoque más amplio, ya que además, indaga su construcción social y cultural y sus diferentes roles en el pasado.²⁷ Tales perspectivas fueron promovidas posteriormente por Paul Stoller, David Howes, Anthony Synnott, Ian Ritchie, Constance Classen y David Le Breton entre otros, atendiendo al estudio antropológico, cultural e histórico de la pluralidad de experiencias y prácticas sensoriales en distintas épocas, sociedades y culturas.²⁸

Asimismo, los aspectos sensoriales y sonoros que atraviesan al hombre han sido abordados por variadas corrientes de estudio (musicología, etnomusicología, ecología acústica, antropología del sonido, etc.). Éstas han procurado sondear en las fronteras y relaciones entre sonido, música, ruido, voz y lenguaje.²⁹ Un amplio espectro disciplinar, además de los mencionados enfoques históricos y antropológicos, sociológicos,³⁰ literarios,³¹ estudios

²⁶ Roy PORTER, "Prologue", en Alain CORBIN, *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1986; Alain CORBIN, "Histoire et anthropologie sensorielle", *Anthropologie et Sociétés*, 14, 2, (1990), pp. 13-24.

²⁷ Mark M. SMITH, "History of the senses. Producing sense, consuming sense, making sense: perils and prospects for Sensory History", *Journal of social history*, 40 (summer 2007) p. 842.

²⁸ Cfr. Paul STOLLER, *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1989; David HOWES (comp.), *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Toronto, University of Toronto Press, 1991; Anthony SYNNOTT, "Puzzling over the Senses from Plato to Marx", en David HOWES (comp.), *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Toronto, University of Toronto Press, 1991; Ian RITCHIE, "Fusion of the Faculties: A Study of the Language of the Senses in Hausaland", en David HOWES (comp.), *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Toronto, University of Toronto Press, 1991; Constance CLASSEN, *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*, Nueva York, Routledge, 1993; Constance CLASSEN, *The book of touch*, New York and London, Berg, 2005; Constance CLASSEN, *The deepest sense. A cultural History of Touch*, University of Illinois Press, 2012; David LE BRETON, op. cit.

²⁹ Jean François AUGOYARD y Henry TORGUE, *Sonic Experience. A guide to Everyday Sounds*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2006.

³⁰ Jacques ATTALI, *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.

³¹ Bruce R. SMITH, *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

tecnológicos,³² visuales y performáticos³³ dieron como resultado interesantes modelos epistemológicos.³⁴ También han sido notorios los estudios sobre la incidencia sonora en los sistemas comunicacionales, a partir de enfoques antropológicos y desde la lingüística funcional, atendiendo a la variabilidad de significados y a la problemática de la iconicidad del sonido.³⁵

2-El Paisaje sonoro en el texto y en la imagen: transposición de lenguajes

Considerando estas corrientes investigativas previas, emprenderemos no obstante nuestro trabajo, fundamentándonos en dos categorías esenciales. En primer lugar, resulta crucial la noción de *paisaje sonoro (soundscape)*, establecida en 1977 por Raymond Murray Schafer,³⁶ quien la teorizó a partir de estudios previos sobre la dinámica del sonido en los diversos espacios.³⁷ Ésta refiere al medio ambiente acústico total que envuelve un lugar y que lo determina en sus aspectos significativos, pues los nuevos sonidos difieren en cualidad e intensidad de aquellos del pasado,³⁸ asumiendo un *carácter histórico* a través de su registro (descripción escrita, gráfica o grabación)³⁹. La mixtura de sonidos interactuantes da cuenta de un cierto escenario económico, político, cultural, tecnológico, ecológico de una sociedad.⁴⁰ Considerando tanto los sonidos de la naturaleza como aquellos producidos por el hombre (música,

³² Jonathan STERNE, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003; Jonathan STERNE (ed.), *The sound Studies Reader*, USA and Canada, Routledge, 2012.

³³ Douglas KAHN, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MA, MIT Press, 1999; Michel CHION, *Le son*, Paris: Nathan, 2002; Veit ERLMANN (ed.), *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, London, Berg, 2004.

³⁴ Steven FELD y Don BRENNEIS, "Doing Anthropology in Sound", *American Ethnologist* 31, 4, (2004), p. 461.

³⁵ Cfr. Franz BOAS, *Race, Language and Culture*, New York, Free Press, 1940; David G. MANDELBAUM (ed.), *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*, Berkeley, University of California Press, 1949; Roman JAKOBSON, *Language in Literature*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987.

³⁶ Raymond Murray SCHAFER, *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester, Destiny Books, 1999 [1977].

³⁷ Raymond Murray SCHAFER, *The Music of the Environment*, Universal Edition, 1973.

³⁸ Cfr. Raymond Murray SCHAFER, *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, op. cit., p. 3.

³⁹ Julian WOODSIDE, "La historicidad del paisaje sonoro y la música popular", en *Trans: Transcultural Music Review, Revista Transcultural de Música*, 12, julio (2008), Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, España.

⁴⁰ Hildegard WESTERKAMP, "Soundwalking", *Sound Heritage*, 3, 4, (1974).

voces)⁴¹, ruidos y silencios, Schafer ha producido verdaderas unidades estéticas en sus composiciones musicales.⁴²

Dicho autor distingue entre *keynote sounds*, *signals* y *soundmarks*, en relación a lo que “los psicólogos de la percepción visual llaman ‘figura’ y ‘fondo’”⁴³. Los sonidos clave (*keynote sounds*), no necesariamente escuchados de manera consiente, contribuyen a comprender el ambiente influyendo en el comportamiento del hombre y muchas veces incorporando significados arquetípicos (en un paisaje natural, los sonidos condicionados por las características geográficas y climáticas —agua, viento, pájaros, insectos, etc.—). Las señales (*signals*) son sonidos protagonistas, por lo general producidos por el hombre y escuchados conscientemente; son “figura” en el marco de los diversos códigos culturales (las señales de aviso como campanas, silbidos, trompetas o sirenas). Finalmente, las marcas de sonido (*soundmarks*), refieren a los sonidos propios y particulares de una comunidad.⁴⁴

Estas ideas son retomadas por el etnomusicólogo Steven Feld en sus concepciones de “mundos sonoros” (*Sound worlds*), “mundos de sonido” (*Worlds of sound*) y “Sonidos del mundo” (*Sounds of the world*), aludiendo a la multiplicidad sonora que “mapea” nuestro cuerpo y medio,⁴⁵ pues como afirma David Le Breton: “el hombre se abre camino en la infatigable sonoridad del mundo”⁴⁶.

En segundo lugar, será indispensable la noción de *transposición* de dispositivos y la de *transtextualidad*, términos provenientes del ámbito de la

⁴¹ Paul ZUMTHOR, “La permanencia de la voz”, *El Correo Unesco*, París, 8, agosto, (1985).

⁴² Schafer especifica que esta concepción de una estética total, que incluya las diferentes experiencias sensibles, su interacción y sus relaciones interdisciplinarias, deviene ya de las primeras experiencias proyectuales, productivas y pedagógicas de Escuela de la Bauhaus, además de considerar en la década de los sesenta los trabajos de John Cage, quien en el marco de las nuevas tendencias performáticas, consideraba a los propios sonidos como música, incluyendo también los silencios. Raymond Murray SCHAFER, *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, op. cit., pp. 4-5. Además, hay que considerar, por la misma época, los postulados vinculados a la música concreta de Pierre Schafer, quien hablará de *objetos sonoros* y de *hechos sonoros* extraídos de la realidad cotidiana (voces, ruidos, etc.) Cfr. Pierre SCHAFER, *Traité des objets musicaux*, París, Seuil, 1966.

⁴³ Traducción propia del inglés original: “The psychologist of visual perception speaks of ‘figure’ and ‘ground’ (...)”. Raymond Murray SCHAFER, *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, op. cit., p. 9

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 9-10.

⁴⁵ Steven FELD, “Sound worlds”, en Patricia KRUTH and Henry STOBART (eds.), *Sound*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 173.

⁴⁶ David LE BRETON, op. cit., p. 93.

lingüística, la literatura y la semiótica. Todo dispositivo puede vincularse a la idea de herramienta tangible, así como a una serie de fenómenos configuracionales de los diversos lenguajes. Como afirma Jacques Aumont sobre las imágenes, las “determinaciones sociales, en especial, los medios y técnicas de producción (...), su modo de circulación y de reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas. El conjunto de estos datos, materiales y organizacionales, es lo que entendemos por dispositivo”⁴⁷. Ciertamente, los dispositivos siempre refirieren a determinados medios y manifestaciones materiales avocados a la producción de sentidos,⁴⁸ resultando eficaces “máquinas para hacer ver y hacer hablar”⁴⁹, en su carácter dinámico y constructivo de comunicación, expresión e ideologías.

En nuestro caso, reconoceremos paisajes sonoros a través de dos tipologías de dispositivos distintos: texto e imagen. Pese a que comparten modos de producción y circulación similares (ambos están ubicados dentro de un mismo código), sus características mediales difieren, puesto que en el primero, el discurso es construido a partir de las palabras y del lenguaje escrito, mientras que el discurso pictórico es edificado bajo los componentes plásticos (color, punto, línea, plano, valor) y bajo una materialidad particular, sostenida por la especificidad del lenguaje visual.

Por otra parte, debemos considerar el concepto esgrimido por Gérard Genette de “*transtextualidad* o trascendencia textual del texto (...) como todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”⁵⁰. De por sí, la palabra “texto” deviene del latín *textus*, involucrando la idea de trama o tejido,⁵¹ lo que revela la compleja urdimbre que supone la multiplicidad de discursos.

⁴⁷ Jacques AUMONT, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 143.

⁴⁸ Eliseo VERÓN, *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 126; Oscar TRAVERSA, “Aproximaciones a la noción de dispositivo”, *Signo y seña* (Ejemplar dedicado a: Discurso de los medios), 12, (2001), p. 234.

⁴⁹ Gilles DELEUZE, “¿Qué es un dispositivo?”, en AA.VV., *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 155.

⁵⁰ Gérard GENETTE, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-10.

⁵¹ *Diccionario de la lengua española*, 23.ª edición, Edición del Tricentenario, Madrid, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), octubre de 2014, [Consultado en línea el 24/07/2016: <http://dle.rae.es/?id=ZhUj9UQ>]

En el caso de los Beatos a analizar hallamos una compleja urdimbre discursiva (Lámina 1). En principio, diversos sonidos son representados tanto desde el texto como desde las miniaturas. Además de ello, encontramos dos desdoblamientos transtextuales: el texto del Apocalipsis de Juan (texto fuente) explicado por los *Comentarios del Beato de Liébana* y éstos a su vez, plasmados en imágenes. La trascendencia entre ambos textos escritos es de tipo *intertextual*, pues refiere a “una

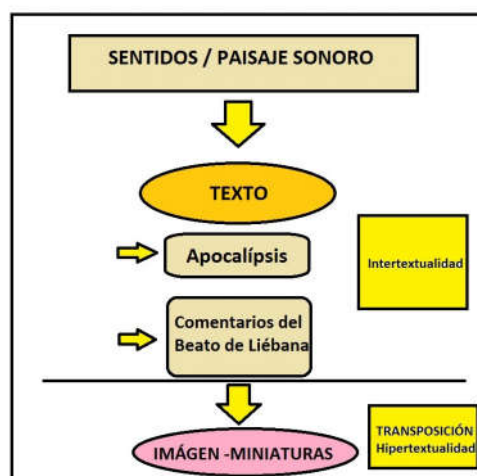


Lámina 1: Esquema de transposición discursiva

relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, (...) la presencia efectiva de un texto en otro”⁵², puesto que se sustenta en la cita y la alusión, “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones”⁵³. La segunda trascendencia de lo textual a la imagen es una hipertextualidad, puesto que implica según Genette, la “(...) relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”⁵⁴, involucrando una operación transformadora “(...) que consiste en trasponer (...)”. Aquí, opera una transposición de dispositivos, puesto que un discurso se traslada de un medio y un lenguaje específico (texto escrito) a otro (lenguaje plástico), comportando un amplio margen de variabilidad respecto del texto fuente. Sin embargo, debe perpetuarse algún tipo de invariante para no romper con la verosimilitud y posibilitar la identificación del texto primario. “La transposición se juega en ese

⁵² Gérard GENETTE, op. cit., p. 10.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem, p. 14.

lugar inestable de similitudes y diferencias (...) Es esa transitividad lo que ‘hace problema’ semiológico, y no la correspondencia”⁵⁵.

Por todo ello, nos proponemos rastrear paisajes sonoros apocalípticos en dos Beatos, surcando este complejo entretejido discursivo, para dar cuenta de los aspectos sonoros propios del relato, además del anclaje histórico, contextual y temporal de sus representaciones.

3- Dos Beatos: dos tradiciones representacionales apocalípticas diferentes

El pasaje de las últimas décadas del siglo XI a las primeras del XII, implicará para los reinos cristianos peninsulares cambios político-religiosos, además de la consolidación estilística de las expresiones románicas. Durante su regencia, Alfonso VI (1065-1109), continúa con ciertas acciones emprendidas por su padre, Fernando I, para el fortalecimiento y la legitimación de su reino. Se habían destacado las incursiones militares fernandinas contra el dominio musulmán y la enorme obtención de tributos y *parias*.⁵⁶ Además, sus estrategias políticas ligadas a la religiosidad y el culto, incluyeron el traslado de las reliquias isidorianas a la Iglesia de San Juan Bautista y San Pelayo hacia 1063,⁵⁷ el Concilio de Coyanza de 1055⁵⁸ impulsor de la sustitución del rito visigótico por el romano y de la adopción de la regla benedictina en monasterios hispánicos y el incremento de lazos con Cluny,⁵⁹ determinantes para respaldar las peregrinaciones a Santiago.

⁵⁵ Oscar TRAVERSA, “Carmen, la de las transposiciones” en *La piel de la obra*, Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires, 1995, p. 49.

⁵⁶ Juan MARTOS QUESADA, “Los reinos de taifas en el siglo XI”, en Ana I. CARRASCO MACHADO, Juan MARTOS QUESADA y Juan A. SOUTO LASALA, *Historia de España VI: Al-Andalus*, Madrid, Ediciones Istmo, S.A., 2009, p. 160.

⁵⁷ Antonio VIÑAYO GONZÁLEZ, “Cuestiones histórico-críticas en torno a la traslación del cuerpo de San Isidoro”, en Manuel Cecilio DÍAZ y DÍAZ, *Isidoriana, colección de estudios sobre Isidoro de Sevilla publicados con ocasión del XIV Centenario de su nacimiento*, León, 1961, pp. 285-297.

⁵⁸ Cfr. Rafael SÁNCHEZ DOMINGO, “El rito hispano-visigótico o mozárabe: del ordo tradicional al canon romano”, en *El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana*, Madrid, San Lorenzo del Escorial, 2013, pp. 215-236. Patrimonio inmaterial de la Cultura Cristiana, [Consultado en línea el 26/03/2016:

[file:///C:/Users/nadia/Downloads/Dialnet-ElRitoHispanovisigoticoOMozarabe-4715098%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/nadia/Downloads/Dialnet-ElRitoHispanovisigoticoOMozarabe-4715098%20(2).pdf)

⁵⁹ Etelvina FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Imagen, devoción y suntuosidad en las aportaciones de Fernando I y Sancha al tesoro de San Isidoro de León”, en José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR y Ramón TEJA (coord.), *Monasterios y monarcas: fundación, presencia y memoria regia*

Luego de tediosas contiendas entre sus hijos⁶⁰ a partir de su muerte en 1065, Alfonso VI, hacia la década de 1070, logra afianzar su poder sobre la totalidad de sus principales dominios, en especial los reinos cristianos de Galicia, León y Castilla.⁶¹ En el marco de sus acciones políticas, resulta decisivo el entramado de linajes ultrapirenaicos logrado a través de alianzas matrimoniales con integrantes de la nobleza francesa e italiana⁶² y la edificación de sólidos vínculos con Roma y Francia, mediante acuerdos con el Abad Hugo de Cluny.

La asunción al papado de Gregorio VII en 1073, había dado un potente impulso a la aplicación de la reforma romana en territorio castellano-leonés. Si bien la defensa de la liturgia y la imposición de la disciplina como manifestación de unidad y liderazgo de Roma será un aspecto apoyado por Alfonso VI, la intención de “reconquista cristiana” desde la actuación pontificia entraba en cierta disputa con las motivaciones del *rex Spanie* o *rex Hispaniarum*, de mantener una cierta autonomía política sobre los territorios recuperados.⁶³ Estos objetivos lo llevan a estrechar aún más las redes con Cluny, generándose un comprometido juego político triangular de negociaciones en las que el oro

en monasterios hispanos medievales, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María La Real, 2012, p. 167.

⁶⁰ A mediados de 1071, García es depuesto por la acción política de Alfonso de León y Sancho de Castilla. Este último, se impuso militarmente contra Alfonso hacia 1072 en la batalla de Golpejera, la cual le permitió ascender al trono leonés. La Crónica Najerense explica que Alfonso solo sufrió el exilio a Toledo, gracias a la posible mediación de Urraca y del Abad Hugo de Cluny. Sin embargo, el siguiente asesinato de Sancho en Zamora, a fines de ese mismo año, hizo posible que Alfonso recuperara el poder de la monarquía reunificada. Cfr. Carlos de AYALA MARTÍNEZ, *Sacerdocio y Reino en la España Altomedieval. Iglesia y poder político en el occidente peninsular, siglos VII-XII*, Madrid, Sílex Ediciones, 2008, pp. 302-303.

⁶¹ Bernard F. REILLY, *El reino de León y Castilla bajo el rey Alfonso VI (1065-1109)*, Toledo, Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, 1989; José María MÍNGUEZ, *Alfonso VI*, Hondarribia, Nerea, 2000.

⁶² Debemos considerar los matrimonios de Alfonso VI con Inés de Aquitania, Constanza de Borgoña, Berta (de posible origen itálico), Isabel y Beatriz, estas últimas de proveniencia borgoñona, además de los vínculos con sus concubinas. Asimismo, estas relaciones de linaje se sostienen a través de sus descendientes. En 1087 Urraca contrae nupcias con Raimundo de Amous y luego sus hijas bastardas Elvira y Teresa también lo hacen con nobles franceses. Cfr. Martin GEORGE, “Hilando un reino. Alfonso VI y las mujeres”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales e modernes*, 10, (diciembre 2010), [Consultado en línea el 31/08/2016: <http://e-spania.revues.org/20134> ; DOI : 10.4000/e-spania.20134]

⁶³ Carlos de AYALA MARTÍNEZ, op. cit., pp. 307-308.

musulmán y las tierras reconquistadas resultan intereses pugnados tanto por el abad Hugo como por la Santa Sede.⁶⁴

Las incipientes reformas eclesiásticas se normativizan de manera oficial y legal mediante el Concilio de Burgos de 1080,⁶⁵ que sanciona el cambio ritual de la liturgia hispánica por la gregoriana, aunque su adopción en la práctica será paulatina, involucrando por supuesto, arreglos pero también resistencias. No obstante, esta nueva órbita política será sostenida por preladados reformadores como el arzobispo de Toledo Bernardo de Sédillac y a inicios del siglo XII, por el arzobispo de Compostela Diego Gelmírez y el obispo Pelayo de Oviedo.

El accionar militar de Alfonso VI es impulsado por el afán de proseguir la reconquista de los reinos del sur para reestablecer la “unidad hispano-goda originaria”. Este motivo ideológicamente a favor de afianzar su poder regio, explica las constantes ofensivas a los reinos de taifas, en especial los de Córdoba, Sevilla, Badajoz y también Granada, haciéndolos entrar en crisis mediante esta política de acoso, de asedios y de empleo del régimen de *parias*. En mayo de 1085 ocupa y recupera la ciudad de Toledo, presumiendo un rol imperial, y desplaza a al-Qadir, taifa de Valencia, ciudad que termina por escapar a la influencia de Zaragoza.⁶⁶ Esta expresión local destinada a concretar la guerra santa estaba en órbita con las directivas del reformismo gregoriano y las cruzadas impulsadas desde Roma. El Concilio de Husillos de 1088 demuestra el triunfo del reformismo y el de León de 1090, la adopción de nuevas directivas como ser la aplicación de la regla isidoriana y la letra carolingia en los libros de uso litúrgico.⁶⁷

Sin embargo, pese a los renovados lazos con Cluny, a una monarquía pujante y a la activa figura del obispo Diego Gelmírez de Compostela, la muerte de Alfonso VI en 1109 es precedida por una serie de derrotas militares y problemas sucesorios al trono: principalmente la derrota de Zalaca de 1086 y el

⁶⁴ H. SALVADOR MARTÍNEZ, “Vasallaje castellano-leonés a Cluny: de Fernando I a Alfonso VI”, en Etelvina FERNÁNDEZ GONZÁLEZ y Javier PÉREZ GIL, (dirs.), *Alfonso VI y su época I. Los precedentes del reinado (966-1065)*, Sahagún (León), 4-7 de septiembre de 2006, León, Universidad de León, Secretariado de publicaciones, 2007, p. 152.

⁶⁵ Cfr. Teofilo F. RUÍZ, “Burgos and the Council of 1080”, en Bernard F. REILLY (ed.), *Santiago, Saint-Denis and Saint Peter: The reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*, Nueva York, 1985, pp. 121-130.

⁶⁶ Juan MARTOS QUESADA, op. cit., p. 180.

⁶⁷ Carlos de AYALA MARTÍNEZ, op. cit., p. 341.

crucial desastre de Uclés de 1108 en el que triunfa Alí ibn Yúsuf y muere Sancho, el heredero. En resumen, como sostiene Carlos Martínez de Ayala: “restauración, reconquista y reforma serían, pues, los tres argumentos sobre los que discurre la política eclesiástica de la ‘era alfonsina’ (...)”⁶⁸.

Ahora bien, estas operatorias político- ideológicas de Alfonso VI, consentirán como móvil propagandístico y legitimador, el patrocinio de un notorio conjunto de iglesias hispánicas en plena relación con los focos activos y las modas estilísticas cluniacenses.⁶⁹ Las iniciativas de patronazgo gestadas durante su reinado tanto en las esferas religiosas como palaciegas, resultan inherentes tanto a sus vínculos con Cluny como a su historia matrimonial con cuatro nobles francesas y una italiana, además de la tradición de patronazgo femenino institucionalizado en el infantazgo, en sus esposas, hermanas e hijas, quienes beneficiarán artística y materialmente a estos establecimientos, en particular al centro de San Isidoro de León.⁷⁰ Por lo tanto, esta trama de relaciones políticas, religiosas, ideológicas y de linaje será un agente activo para la lenta incorporación del Románico en territorio hispano.

Así, los diseños pictóricos de los Beatos que atraviesan esta época experimentan, como sostiene John Williams, un marcado *estilo heterogéneo*. El versátil y rico periodo de regencia de Alfonso VI, implica desde el ámbito estilístico cambios radicales en la cultura peninsular, pues avanza con potencia el Románico, aunque dichos manuscritos apocalípticos “(...) no muestran uniformemente aquel instinto por enérgicos y dinámicos modelos combinados con una concepción escultural de la representación figurativa, la cual es la marca distintiva del estilo románico”⁷¹. Se produce un fenómeno representacional mixto, que prolifera entre innovación y conservadurismo,

⁶⁸ *Ibidem*, p. 296.

⁶⁹ Cfr. Gloria FERNÁNDEZ SOMOZA, “Cluny y el arte de la pintura en tiempos del románico. La imagen pictórica del edificio medieval”, en Etelvina FERNÁNDEZ GONZÁLEZ y Javier PÉREZ GIL, (coords.), *Alfonso VI y su época II. Los horizontes de Europa (1065-1109)*, León, Diputación de León, 2008, pp. 57-72.

⁷⁰ John WILLIAMS, “Fernando I and Alfonso VI as Patrons of the Arts”, *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, Volumen Extraordinario, 2, (2011), p. 427.

⁷¹ Traducción propia del texto original en inglés: “(...) they do not uniformly display that instinct for energetic, dynamic patterns combined with a sculptural conception of figural representation that is the hallmark of the Romanesque style”. John WILLIAMS, *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse. 4, The Eleventh and Twelfth centuries*, Londres, Harvey Miller Publishers, 2002, p. 9.

según la aceptación o reticencia a la reforma y también a los cambios que implican los lazos con Cluny.

El Beato de Osma,⁷² comenzado en 1086, con la mayor intervención de Petrus y con aportes ilustrados de Martinus en el contexto del monasterio y la Abadía de Sahagún al sur de León, revela el camino hacia el estilo románico. Sahagún⁷³ fue uno de los centros receptores más destacados en territorio ibérico de las influencias de Cluny. Alrededor del monasterio de los santos Facundo y Primitivo, crecía la villa dotada de fueros desde 1085; sitio en el cual la monarquía y la nobleza, construían sus palacios.⁷⁴ Además, “las estructuras prerrománicas empezaron a quedar obsoletas a finales del siglo XI, cuando la abadía se convirtió en foco de la reforma cluniacense y en mausoleo de su más insigne valedor, Alfonso VI”⁷⁵. Esto dio lugar a modificaciones en la planta de la cabecera abacial, la cual presenta características comunes a iglesias pertenecientes a monasterios benedictinos establecidas entre 1080 y 1120 (Carrión de los Condes, San Isidoro de Dueñas, San Pedro de Cardeña), pues el románico, floreciente en el ámbito castellano-leonés, se enlaza con la reforma litúrgica impulsada por la monarquía y apoyada por los monjes cluniacenses.⁷⁶ Alfonso era consciente de que Europa podía penetrar en sus estados mediante la intervención y acción de los cluniacenses.⁷⁷

Dicho Beato perteneciente a la Familia I, fue confeccionado a pocos años de realizarse el Concilio de Burgos y acentúa, desde la iconografía de su Mappa Mundi,⁷⁸ la vía jacobea de peregrinación a Santiago.⁷⁹ Su culto es impulsado por

⁷² Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Cod.1.

⁷³ Resulta importante considerar que ya durante la regencia de Fernando I y Sancha, la pareja real había entretejido vínculos de patronazgo con una importante red de monasterios incluyendo el de Santo Domingo de Silos, San Millán de la Cogolla e inclusive el de Sahagún; lazos que son continuados por Alfonso VI. Se piensa que posiblemente el Beato Facundo habría sido traído a la capilla palatina leonesa desde Sahagún. Para adentrarse en un estudio profundo sobre estas relaciones particulares, véase: Javier PÉREZ GIL y Juan José SÁNCHEZ BADIOLA, *Monarquía y monacato en la Edad Media peninsular: Alfonso VI y Sahagún*, León, Universidad de León, 2002.

⁷⁴ Concepción COSMEN ALONSO; M^a Victoria HERRÁEZ ORTEGA y Manuel VALDÉS FERNÁNDEZ, “Alfonso VI y el monasterio de Sahagún. Nuevos testimonios sobre la construcción del templo monástico”, *De Arte*, 5 (2006), p. 30.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 33.

⁷⁷ Juan Pablo RUBIO SADIA, OSB, *Las órdenes religiosas y la introducción del Rito Romano en la Iglesia de Toledo. Una aportación desde las fuentes litúrgicas*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, Instituto de Estudios Visigóticos-Mozárabes San Eugenio, 2004, p. 50.

⁷⁸ ff.34v-35r

Alfonso VI por motivaciones ideológicas como materiales en lo tocante a las villas próximas al camino; áreas de acción de diversas cofradías relacionadas con Cluny, de implantación de los monjes negros en tierras ibéricas y de influencia devocional a santos ultrapirenaicos: factores pujantes para la incorporación de novedades estilísticas en el marco de las corrientes tradicionales.⁸⁰

Asimismo, el linaje de origen lebaniego, que desde el siglo X se instala en Sahagún, corresponde al de los Alfonso, cuyos descendientes de fines del siglo XI son asiduos mentores y benefactores del monasterio de Facundo y Primitivo. Así, “con los Alfonso pueden apreciarse en ocasiones resistencias de un linaje (...) a desprenderse de algunos de sus monasterios familiares en el contexto de integración gregoriana y al mismo tiempo la apertura de frentes de litigios territoriales”⁸¹. Se destacan las figuras nobiliarias del conde Martín Alfonso (ob. ca. 1093), muy estrechamente relacionado al *Palatium* de Alfonso VI, cuyo mausoleo se encuentra en el monasterio de Sahagún, cercano al de su sobrino, Alfonso Pérez, cuyo sepulcro labrado en mármol contiene la iconografía del Libro de la Vida, propia del rito funerario cluniacense seguido en el Sahagún en esa época.⁸²

En 1081, Bernardo de Sédillac (monje cluniacense que había estado en el monasterio de Saint-Orens de Auch y luego en la misma abadía de Cluny), es enviado al monasterio de Sahagún siendo nombrado como abad en pos de solucionar la crisis institucional acontecida tras la destitución del abad Roberto por Hugo de Cluny a causa de divergencias con el papa Gregorio VII, pues el Roberto pretendía seguir practicando la liturgia tradicional. Así, el Abad

⁷⁹ Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, “El mundo y el tiempo en el mapa del Beato de Osma”, en José ARRANZ, John WILLIAMS, Bárbara A. SHAILOR, Eugénio ROMERO-POSE y Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, *El Beato de Osma. Estudios*, Valencia, Vincent García Editores S.A., 1992, p. 153.

⁸⁰ Emmanuelle KLINKA, “El Mappa Mundi del Beato de Osma: un testimonio de las tensiones de su tiempo”, en Carlos ESTEPA DÍEZ, Etelvina FERNÁNDEZ GONZÁLEZ y Javier RIVERA BLANCO (dirs. Congr.), *Alfonso VI y su legado: Actas del Congreso Internacional, Sahagún, 29 de octubre al 1 de noviembre de 2009; IX Centenario de Alfonso VI (1109-2009)*, León, Diputación Provincial de León. Instituto Leonés de Cultura, 2012, pp. 156-158.

⁸¹ José Luis SENRA GABRIEL y GALÁN, “El mecenazgo artístico de la nobleza en los monasterios románicos benedictinos de Castilla y León” en José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR y Ramón TEJA (coords.), *Monasterios y nobles en la España del románico: entre la devoción y la estrategia*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2014, p. 83.

⁸² *Ibidem*, p. 84.

Bernardo se encarga de Sahagún hasta ser nombrado arzobispo de Toledo en 1086.⁸³

Por lo tanto, la ejecución material del Beato de Osma es emprendida en coincidencia con el último periodo de Bernardo en el cargo de abad de Sahagún. Su estilo responde a estos momentos de cambio expresados en las nuevas tendencias románicas. Si bien la paleta cromática encuentra lazos con la tradición local mozárabe, en el uso estridente de violetas, azules, rojos, amarillos y verdes plenos, “el estilo de las figuras del Beato de Osma es decididamente románico”⁸⁴. Pese a que Petrus era uno de los iconógrafos más conservadores, aquí irrumpe en su inventiva, especialmente en el mencionado motivo del mapa. En la mayoría de las miniaturas las figuras se ubican sobre enteros planos de fondo y no están dispuestas en bandas de color como es común en la rama II de los Beatos.⁸⁵ Entonces, Sahagún también resulta un significativo centro de introducción del vocabulario pictórico gálico, promovido principalmente por los intercambios con Cluny. Así, “Aunque su escritura es visigótica, el estilo pictórico empleado en este manuscrito de Sahagún, bajo la responsabilidad de Petrus, es de un remarcable y maduro Románico, con pocos paralelos en ese momento inclusive en Francia”⁸⁶.

El Beato de Silos⁸⁷ se confecciona en el *scriptorium* del monasterio de Santo Domingo de Silos (en un principio denominado San Sebastián de Silos), en dos etapas: en 1091, Domingo y Munnio terminan su escritura y recién las miniaturas son concluidas por Munnio y Petrus el 30 de junio de 1109, bajo el mandato del abad Juan; fecha que coincide con la defunción de Alfonso VI, gran benefactor del establecimiento. Luego de la muerte de santo Domingo en 1073, el monasterio se había transformado en un núcleo nodal de peregrinación y una

⁸³ Carlos de AYALA MARTÍNEZ, op. cit., pp. 317-327.

⁸⁴ Traducción propia del original en inglés: “(...) the figure style of the Osma Beatus is decidedly Romanesque”. John WILLIAMS, *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse. 4, The Eleventh and Twelfth centuries*, op. cit., p. 20.

⁸⁵ John WILLIAMS, “Introducción” en José ARRANZ, John WILLIAMS, Bárbara A. SHAILOR, Eugénio ROMERO-POSE y Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, op. cit., p. 20.

⁸⁶ Traducción propia del original en inglés: “Although its script is Visigothic, the pictorial style employed in this Sahagún manuscript, the responsibility of one Petrus, is a remarkably mature Romanesque manuscript, with few parallels at this date even in France”. John WILLIAMS, *The Illustrated Beatus...* op. cit, p. 10.

⁸⁷ Londres, British Library, Add. MS. 11695.

institución avalada por las mercedes reales.⁸⁸ Además, la iglesia resulta consagrada por el abad Fortunio ya en 1088 bajo la presencia de preladados hispanos y franceses, comenzándose poco después la construcción del claustro.⁸⁹ Entre fines del siglo XI e inicios del XII, la familia de los Hinojosa establece una estrecha relación de donaciones y aportes a ese foco benedictino.⁹⁰ También Munio Sánchez (ob.ca. 1080) y su hijo Fernando Muñoz, éste último mayordomo de Alfonso VI entre 1096 y 1101, se hallan enterrados en el monasterio;⁹¹ aspectos que develan los complejos lazos nobiliarios que están interviniendo en tales centros religiosos de la época.

Meyer Schapiro considera como una actitud de resistencia al cambio litúrgico la persistencia en la utilización de un estilo mozárabe y en la escritura visigótica de este Beato; posiblemente un sector de monjes aún se mostraría contrario a las pautas de la reforma y a la ardua defensa de Cluny por parte de Alfonso VI.⁹² En tanto ejemplar perteneciente a la Familia IIa de la rama leonesa, estos aspectos, sumados al uso de una paleta de tintas fuertes y contrastantes, según John Williams recalcan su signo de lealtad a la antigua cultura hispánica abandonada: características conservadoras del Beato de Silos que muestran una gran dependencia con los modelos del siglo X.⁹³ Las ilustraciones del *Comentario* de Daniel, quizá se basaron en modelos ejecutados por Florencio, el escriba castellano proveniente de Valeránica; quizás también el responsable de la copia que fue usada como guía por Petrus para ilustrar el Beato. Más allá de las relaciones con los talleres de esmaltado de Limoges hacia inicios del siglo XII expresadas en los usos iconográficos, este estilo conservador

⁸⁸ *Silos y su época, [Catálogo de exposición], Monasterio de Silos, julio-agosto-septiembre 1973, Palacio de Velázquez, Madrid, noviembre-diciembre, 1973, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, D.L. 1973, p. 6.*

⁸⁹ Mariano PALACIOS, Joaquín YARZA LUACES y Rafael TORRES, *El Monasterio de Santo Domingo de Silos*, Madrid, Editorial Everest S.A., 1977, p. 17.

⁹⁰ José Luis SENRA GABRIEL y GALÁN, op. cit., p. 88.

⁹¹ *Ibidem*, p. 91.

⁹² Meyer SCHAPIRO, "Del mozárabe al románico en Silos" en *Estudios sobre el Románico*, Madrid, Alianza Forma, 1984, pp. 81-84.

⁹³ Texto original en inglés: "(...) the retention of these properties to an effort to make the style of the Commentary function ideologically as a sign of allegiance to an abandoned ancient Hispanic culture; the conservative characteristics of the Silos Beatus actually seems to involve an extraordinary dependence in a newly founded scriptorium on a tenth century model". John WILLIAMS, *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse. 4, The Eleventh and Twelfth centuries*, op. cit, p. 9.

resulta propio de un *scriptorium* provincial y contrasta con el de Osma,⁹⁴ de un estilo románico fuerte y afianzado.

4- Desastres naturales, voces y sonidos musicales a través de las imágenes apocalípticas

Al margen de que estos ejemplares involucren modos representacionales y estilísticos diversos, un aspecto interesante a examinar es de qué manera los miniaturistas han hecho uso de determinadas estrategias plásticas para ilustrar los inhóspitos ambientes apocalípticos sonoros. A continuación, examinaremos las escenas que representan el *Toque de las siete tubas*, retomando el concepto de *paisaje sonoro* planteado por Raymond Murray Schafer, según el cual la multiplicidad de sonidos diversos permite referirnos a verdaderos ambientes acústicos totales, contextuales, situacionales y específicos.⁹⁵

En el marco del relato apocalíptico bíblico y de su transposición textual al lenguaje visual de las miniaturas, la construcción retórica de un *clímax* sensorial resulta indispensable a los fines expositivos de la revelación experimentada por Juan. ¿Cómo traducir entonces desde la palabra escrita y desde la imagen los ambientes sonoros apocalípticos? Tanto el universo textual, que refiere a sonidos singulares o múltiples que irrumpen con fuerza, como la organización del espacio pictórico a través de bandas o planos plenos de colores altamente saturados y pregnantes, posibilitan al receptor componer el crudo paisaje apocalíptico: un mundo extra-humano de desorden, caos, intemporalidad, violencia, mutación y turbación.⁹⁶

Dentro de estos paisajes sonoros, se despliegan diversas manifestaciones de sonidos que podemos clasificar en:

1-Sonidos vinculados a los desastres naturales

⁹⁴ Texto original en inglés: "The contrast between the tentative Romanesque advances of its scriptorium and the progressive strides made at other monastic sites confirm that the Silos scriptorium was a provincial one. The conservative nature of the Beatus is set in relief by a comparison with the Osma Beatus, of 1086, a product of the royally favoured Leonese monastery of Sahagún". *Ibidem*, p. 37.

⁹⁵ Raymond Murray SCHAFER, *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, op. cit., p. 3.

⁹⁶ Cfr. Mirelle MENTRÉ, "Espace et couleurs dans les Beatus du Xe siècle", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 14, (1983), pp. 7-23; Astrid de SAS VAN DAMME, "El amarillo en la Baja Edad Media. Color de traidores, herejes y repudiados", *Estudios Medievales Hispánicos*, 2, (2013), pp. 250-251.

2-Voces (humanas y divinas)

3-Sonidos producidos por instrumentos musicales

Considerando una cuestión metodológica, analizaremos dichas manifestaciones sonoras, así como también los ruidos y silencios, en relación directa al argumento de cada escena, especificando sus sentidos particulares.

El *Toque de las siete tubas* se desarrolla en el Apocalipsis de Juan luego de la apertura de los siete sellos y es comentado por el Beato de Liébana en el Libro Quinto de su obra exegética. Éste comienza explicando que al abrirse el séptimo sello se produjo un silencio de media hora en el cielo.⁹⁷ Resulta interesante considerar el rol significativo que cumple el silencio, pues como sostiene David Le Breton, éste genera una intranquilidad espiritual: “el silencio afloja el imperio del sentido (...) y pone al hombre frente a sí mismo, lo enfrenta con dolores ocultos, con los fracasos, con los arrepentimientos. Le quita todo control sobre el acontecimiento y suscita miedo. El derrumbe de las referencias”⁹⁸. Ante este suspenso de significado, deviene el desastre.

El extracto del texto apocalíptico presente en los códices explicita que Juan vio a los siete ángeles en pie delante de Dios a quienes les fueron entregadas las siete trompetas⁹⁹ y que posteriormente a que uno de ellos tomara el badil y lo llenara con brasas del altar, arrojando éstas sobre la tierra, se suscitó un fragor de truenos, relámpagos y terremotos.¹⁰⁰ Así, el ruido traducido en desastres naturales, llama al orden del sentido: el acontecimiento existe por la intrusión de su ruido; recorta un silencio sin defectos, sin historia, que llena de inseguridad y angustia por su ausencia de límite y polisemia.¹⁰¹

⁹⁷ Apocalipsis VIII, 1.

⁹⁸ David LE BRETON, “Oír, oírse: de la buena armonía al malentendido”, en: op. cit., p. 114.

⁹⁹ “*Et vidi septem angelos, qui stabant in conspectu Dei, qui acceperunt septem tubas*”. BEATO DE LIÉBANA, *Obras Completas y Complementarias I, Comentario al Apocalipsis Himno O Dei Verbum Apologético*, Libro V, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, p. 406. Se hace mención al texto original en latín puesto que éste refiere a la palabra *tuba* para nombrar al instrumento que tocan los ángeles.

¹⁰⁰ Apocalipsis VIII, 2-5.

¹⁰¹ David LE BRETON, “Oír, oírse: de la buena armonía al malentendido”, en: op. cit., p. 114.

El Beato de Liébana explica el significado escatológico de este conjunto de cataclismos naturales, especificando que “las voces, truenos, relámpagos y



Lámina 2: “Aparición de los siete ángeles con trompetas”. Beato de Osma. Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Cod.1, f.102r (detalle).

terremotos de la Iglesia son las predicaciones; en cambio los terremotos son las persecuciones que sufre por doquier la Iglesia, porque siempre padece tribulación donde predica”¹⁰². Entonces, los siete ángeles se dispusieron a tocar las tubas ante el trono de Dios,¹⁰³ imagen presente en el códice de Osma (Lámina 2)¹⁰⁴. Dispuestos en dos filas, sobre un plano pleno de fondo amarillo que irrumpe con violencia, los ángeles ladean sus cabezas hacia arriba, en posición de soplar los instrumentos musicales. En un

rectángulo superior, gran cantidad de líneas rojas de puntas de flecha entrecruzadas con puntos azules, parecen aludir a la manifestación de los estrepitosos sonidos. Los drapeados de las figuras que replican las formas corporales, los rasgos rotundos en los rostros y la evidente intención de detallar linealmente las partes anatómicas, sustentan la mencionada postura de John Williams basada en el sólido protagonismo de características románicas en este Beato.

¹⁰² BEATO DE LIÉBANA, op. cit., p. 409.

¹⁰³ Apocalipsis VIII, 6.

¹⁰⁴ f.102r.

Al toque de la primera tuba, se desata una lluvia de granizo, fuego y sangre, abrasando la tercera parte de la tierra, de los árboles y la hierba verde.¹⁰⁵



Lámina 3: “El toque de la primera tuba”. Beato de Osma. Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Cod.1, f.103v, (detalle).

(Lámina 3)¹⁰⁸, se sigue insistiendo en un uso rotundo y despojado del plano de fondo amarillo sobre el cual el ángel, caminando, sopla la tuba hacia arriba, la versión del códice de Silos (Lámina 4)¹⁰⁹ traduce al lenguaje plástico una visión más completa de este paisaje sonoro. Sobre una franja superior de un marrón oscuro, el ángel vuela y parece emitir hacia abajo el sonido de la tuba, de la cual surge un diluvio de granizo representado mediante círculos blanco-amarillentos que caen y contrastan con la siguiente banda de color rojo, en directa relación con el fuego

Beato revela que tierra, árboles y hierba son lo mismo; son tres partes: la Iglesia que lucha contra los falsos hermanos y los infieles y éstos que luchan contra ésta.¹⁰⁶ Luego, menciona el juicio divino y especifica que *oyen* las palabras del juez los que al menos de palabra poseen la fe, mientras que los que ni siquiera la consideran, en su condena, *ni escuchan* las palabras del juez eterno.¹⁰⁷ Mientras que en el

Beato
de
Osma



Lámina 4: “El toque de la primera tuba”. Beato de Silos. Londres, British Library, Add. MS. 11695, f. 127r, (detalle).

¹⁰⁵ Apocalipsis VIII, 7.

¹⁰⁶ BEATO DE LIÉBANA, op. cit., p. 409.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 411.

¹⁰⁸ f.103v.

¹⁰⁹ f.127r.

y la sangre. Es interesante observar la inversión cromática y retórica utilizada en este sector, ya que ese mismo tono rojizo se replica en los círculos de la banda contigua amarilla. Así, se connota desde la expresividad del color que granizo, fuego y sangre son equivalentes consecuencias negativas provocadas en simultáneo.

La irrupción de estas calamidades naturales (granizo, relámpagos, truenos, terremotos, etc.), funciona según la clasificación sonora de Raymond Murray Schafer, como *keynote sounds*¹¹⁰ es decir, sonidos clave que ayudan a vislumbrar el carácter general del ambiente natural representado, a través de sonidos determinados por características geográficas y climáticas contextuales. Sin embargo, este caos natural es desatado por determinados sonidos-señales o *signals*¹¹¹ emitidos por las tubas de los ángeles: éstos avisan, alertan o llaman la atención hacia una escucha consciente indicadora de que algo próximo va a ocurrir. Las tubas apocalípticas presentes en los Beatos, aluden alegóricamente a las herramientas con las cuales se vale la Divinidad para vindicar su justicia, siendo sus brazos ejecutores para reestablecer el triunfo del Bien, no sin antes desatar el castigo del Mal.¹¹² Mientras que en otras escenas, diferentes instrumentos de la familia de los cordófonos,¹¹³ incluyendo la cítaras y laúdes, se asocian a la beatitud celestial al ser ejecutados por los veinticuatro ancianos en la corte, contrariamente, las tubas denotan un fuerte carácter patético.

Aunque las ilustraciones de los Beatos resultan valiosas para el conocimiento de los instrumentos musicales altomedievales, su identificación es una labor compleja, pues mientras algunos resultan reconocibles, otros presentan rasgos extraños (quizás por las propias decisiones representacionales de los miniaturistas). También, al realizarse copias de copias de ejemplares, muchas veces los instrumentos representados no implican que sean coetáneos a la época de ejecución de cada códice. No obstante, en el *corpus* general,

¹¹⁰ Raymond Murray SCHAFFER, *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, op. cit., p. 90

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Carlos ROMERO DE LECEA, *Trompetas y cítaras en los códices de Beato de Liébana*, Discurso leído por el Excmo. Sr. D. Carlos Romero de Lecea el día 1 de mayo de 1977, con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. D. Federico Sopeña Ibañez, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1977, p. 63.

¹¹³ Cfr. María del Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los Cordófonos*, Colección Tesis Doctorales, 101/82, Madrid, Universidad Complutense, 1982.

podemos detectar cuatro categorías: cordófonos, aerófonos, membranófonos e idiófonos.¹¹⁴

El sonido estridente de la tuba es acompañado por los ruidos de cataclismos naturales, ya que “cuando resuena, produce no solamente el sonido del trueno, sino que también por su abertura externa arroja el rayo, el granizo, el fuego, la sangre... Las trompetas bíblicas apocalípticas, horadan las montañas, rompen los mares, anegan la tierra, escinden las aguas, apagan el sol y la luna, abaten las estrellas”¹¹⁵. Asimismo, el término latino que aparece mencionado en el texto apocalíptico de los Beatos es el de *tuba*. Carlos Romero de Lecea ha postulado que pese a que la labor de copia de los Beatos consentía la pervivencia de determinados modelos iconográficos, cierta variabilidad en la representación de algunos instrumentos entre los siglos X a XIII, podría contemplar influencias de las innovaciones y transformaciones instrumentales coetáneas a cada época, especialmente a partir de la introducción de los de procedencia islámica. Piezas existentes en ese periodo, serán la trompeta sarracina, el añafil hispano, el *shofar* judío, el lituo, la bucina o tuba curva o el cuerno del guerrero, sin embargo, lo más certero es pensar que los miniaturistas de los Beatos al figurar la tuba, “(...) quiere[n] representar un instrumento de viento, de sonido amenazante, terrorífico, imperioso”¹¹⁶. En el manuscrito de Silos y el de Osma, “se prefiere utilizar un aerófono de uso práctico muy extendido en su época como instrumento de señales, cinegético y militar, para describir pictóricamente la tuba y excluye (...) modelos de la Antigüedad romana”¹¹⁷.

Los debates musicológicos para reconocer instrumentos específicos en este periodo son múltiples. En primera instancia, debemos considerar que los modos de representación medieval —especialmente en la Alta Edad Media—, están más ligados a convenciones simbólicas que a un afán descriptivo mimético. Por otro lado, no contamos con descripciones técnicas del *corpus*

¹¹⁴ María del Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, “Aportaciones para un estudio organográfico en la Plena Edad Media. Los instrumentos musicales en los Beatos”, en Alfonso TRUJILLO RODRÍGUEZ y Adrián ALEMÁN DE ARMAS (eds.), *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Tenerife, Aula de cultura, 1982, p. 49.

¹¹⁵ Carlos ROMERO DE LECEA, op. cit., p. 41.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 80.

¹¹⁷ María del Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, “La iconografía musical de Medioevo en el monasterio de Santo Domingo de Silos”, *Revista de Musicología*, 15 (1992), p. 603.

instrumental porque no existían al momento tratados organológicos graficados.¹¹⁸ Recién avanzado el siglo XII, hallamos un incremento de la circulación de tratados teóricos musicales árabes, traducidos al latín en los *scriptoria* de Córdoba y Toledo.

En las miniaturas de nuestros códices, las tubas de los ángeles responden a la tipología formal de un cuerno de animal, utilizado también antiguamente para la emisión de sonidos similares.¹¹⁹ Ambos presentan, al igual que la trompeta, características organológicas parecidas por ser instrumentos de viento que se operan por medio de la insuflación directa de los labios. Dichas tubas presentan profusas decoraciones geométricas lineales, lo cual nos habla de que eran instrumentos preciados. Plasmadas a través de un notorio esquematismo y bajo la aplicación de la ley de frontalidad, a la manera de cuernos en el Beato de Silos (de proporciones más cortas) y en el de Osmá, parecen estar inspiradas en instrumentos coetáneos a los miniaturistas por sus diferentes usos para dar diversas señales de alerta.¹²⁰

Romero de Lecea argumenta que la antigua tuba hebrea recta y muy larga resulta representativa de la tuba apocalíptica y que inclusive en algunos códices de los Beatos, las tubas presentan casi la misma altura que los ángeles.¹²¹ Rosario Álvarez Martínez apunta que para generar la sensación de un sonido aterrador y enérgico, los miniaturistas hispanos acudieron a ciertos *topoi* iconográficos sustentados en la trompeta romana y los cuernos, tanto naturales como artificiales. El Beato de Silos grafica las tubas como grandes cuernos de tubo ancho, decorados con un anillo superior y otro medio, al igual que los del

¹¹⁸ Ya Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* refiere a una segunda división de la música, denominada orgánica, producida por instrumentos que emiten un sonido al hacer pasar el aire a través de ellos, como son la trompeta, el caramillo, la flauta, el órgano, la pandora y otros instrumentos similares (“Secunda est divisio organica in his, quae spiritu reflante completa in sonum vocis animatur, ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandoria, et his similia instrumentia”). Agrega que la trompeta se utilizaba en las batallas, aunque también en las fiestas. ISIDORO DE SEVILLA, op. cit., Libro III, pp. 438-439.

¹¹⁹ Cabe destacar que en otros ejemplares de Beatos, las tipologías de tubas resultan tanto rectas, como semicurvadas y curvadas; datos formales que permiten a los musicólogos postular si estos modelos fueron tomados de la realidad o si eran mera fantasía de los miniaturistas. Cfr. María del Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, “La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, 5 (1993), p. 206.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 208.

¹²¹ Carlos ROMERO de LECEA, op. cit., pp. 42-45.

Beato de Burgo de Osma, lo que demuestra que eran de bronce o madera.¹²² Coincide con Romero de Lecea en considerar que la notable representación pictórica de cuernos en estos ejemplares, podría ser una ilustración alegórica del cuerno de los hebreos denominado *shofar* del Antiguo Testamento, el cual san Jerónimo lo traduce en la Vulgata como tuba.¹²³ De hecho, se puede establecer una relación simbólica entre las siete *tubae* apocalípticas, originadoras de los signos precursores a la caída de Babilonia y los siete *shofarin* que los sacerdotes judíos hicieron sonar para derribar las murallas de Jericó: en ambos casos lo importante es el gran poder de un sonido con timbre bronco y grave a través del cual se manifiesta Dios y es el desencadenante de acontecimientos desastrosos, para la restitución final del Bien.¹²⁴

Al tocar la tuba, el segundo ángel hace que sea arrojado al mar algo como una enorme montaña ardiendo, convirtiéndose su tercera parte en sangre, pereciendo la tercera parte de sus criaturas y causando la destrucción de la tercera parte de las naves.¹²⁵ Según Beato, la montaña ardiendo es el diablo y el mar se refiere a este mundo, y se tiñen sus aguas de sangre por el entendimiento errado de la doctrina por los hombres impíos.¹²⁶

¹²² María del Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, "La iconografía musical de Medioevo en el monasterio de Santo Domingo de Silos", op. cit., p. 603.

¹²³ María del Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, "Aportaciones para un estudio organográfico en la Plena Edad Media. Los instrumentos musicales en los Beatos", op. cit., p. 70.

¹²⁴ María del Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, "La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia", op. cit., p. 204.

¹²⁵ Apocalipsis VIII, 8-9.

¹²⁶ BEATO DE LÍEBANA, op. cit., p. 415.

El sonido de las tubas vuelve a demarcar un límite, un umbral de sentido,



Lámina 5: “El toque de la segunda tuba”.
Beato de Silos. Londres, British Library, Add.
MS. 11695, f. 128v, (detalle)

sensación de ruido expulsa al individuo de sí mismo y atormenta al instante (...) irrita, moviliza una vigilancia, un penoso estado de alerta. En tanto forma insistente de un *stress*, suscita el malestar, la molestia”¹²⁹. En la miniatura correspondiente al Beato de Silos (Lámina 5)¹³⁰ observamos que el fragoso sonido de la tuba es traducido al lenguaje visual mediante breves líneas negras que salen de su abertura. Pretendiendo mostrar un “verdadero mundo al revés”, un orden de las cosas invertido, el miniaturista ha representado una especie de arbusto que se asimila a la idea de montaña colocado al revés. Debajo del él, corren dos

el anuncio del pasaje de una dimensión a otra,¹²⁷ que en este caso quiebra el orden de las actividades humanas. Asimismo, es el hombre quien le otorga a determinados sonidos naturales estrepitosos la cualidad de ser *ruidos*, que vienen a quebrantar la buena armonía de los ambientes sonoros.¹²⁸ El ruido, “en tanto valor sonoro negativo e insistente, fuerza la atención pese a la voluntad y procura desagrado (...). La



Lámina 6: “El toque de la segunda tuba”.
Beato de Osma. Burgo de Osma, Archivo de
la Catedral, Cod.1, f.104v, (detalle).

¹²⁷ David LE BRETON, “Oír, oírse: de la buena armonía al malentendido”, en: op. cit., p. 181.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 105.

¹²⁹ *Ibidem*, pp. 104-105.

¹³⁰ f.128v.

bandas azules interrumpidas por una roja, aludiendo a las aguas convertidas en sangre. Sobre éstas parecen flotando los cuerpos desnudos de navegantes, cuyos rostros compungidos y llenos de dolor, parecen indicar la violencia del ruido desatado, que aniquila cualquier interioridad y aísla.¹³¹ El Beato de Osma nos muestra esta visión de manera más icónica (Lámina 6)¹³². A partir de una acusada diagonal descendiente, el ángel toca la tuba roja hacia arriba y cae la montaña asediada por llamas rojas sobre el mar, resuelto de igual manera con azul y rojo, aunque con dinámicas franjas curvilíneas, dejando un tendal de peces muertos y hombres exterminados en sus navíos o flotando ahogados.



Lámina 7: “El toque de la tercera tuba”. Beato de Silos.
Londres, British Library, Add. MS. 11695, f.129r
(detalle).

Al toque de la tercera tuba cayó del cielo una estrella gigantesca, ardiendo como una antorcha sobre la tercera parte de los ríos y sobre los manantiales de agua. El Apocalipsis explica que ésta se llama Ajenjo y que su sustancia amarga al desplegarse por un tercio del agua, provocó la muerte de

muchos hombres que la bebieron.¹³³ El diseño de este motivo perteneciente al ejemplar del Silos (Lámina 7)¹³⁴ nos muestra una vez más la emisión del sonido de la tuba, el cual provoca la caída del astro. Los hombres con expresiones faciales dolorosas, parecen en las aguas, pues como afirma el Beato, pertenecen a los miembros del Anticristo que mueren heridos por las falsas y letales doctrinas que predicán.¹³⁵ La iluminación del Beato de Osma (Lámina 8)¹³⁶, insiste en la pregnancia visual del amarillo puro del fondo, destacándose también la figura del ángel y la tuba verdosa, cuyos sonidos parecen mostrarse a través del surgimiento de cuatro estrellas, mientras que la de la caída es la más

¹³¹ David LE BRETON, “Oír, oírse: de la buena armonía al malentendido”, en: op. cit., p. 111.

¹³² f.104v.

¹³³ Apocalipsis VIII, 10-11.

¹³⁴ f.129r.

¹³⁵ BEATO DE LIÉBANA, op. cit., pp. 416-417.

¹³⁶ f.105r.



Lámina 8: "El toque de la tercera tuba". Beato de Osma. Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Cod.1, f.105r, (detalle).

los habitantes de la tierra cuando suenen las voces que quedan de las tubas que los tres ángeles van a tocar!¹³⁷ El águila, como sostiene Beato, es la Iglesia misma que *predica con fuerte voz* las plagas del último tiempo.¹³⁸ En el códice de Silos (Lámina 9)¹³⁹, muestra su cuerpo en horizontal y el sonido de

la tuba es señalado por las líneas negras que esta vez son posicionadas hacia arriba, en dirección a los astros partidos. En el de Osma (Lámina 10)¹⁴⁰, la majestuosa ave parece emitir gritos con su pico abierto, estando inscrita en un círculo ornamentado con figuras geométricas y cruces. Sobre un fondo totalmente rojo, el ángel sopla la tuba hacia arriba en vínculo directo con el



Lámina 9: "El toque de la cuarta tuba". Beato de Silos. Londres, British Library, Add. MS. 11695, f.130r, (detalle).

¹³⁷ "(...) *Et vidi, et audivi unam aquilam volatam in medio caeli, dicentem voce magna: Vae, vae, vae, habitantibus terram, de reliquis vocibus tubae trium angelorum, qui tuba canituri sunt*". Apocalipsis VIII, 12-13. BEATO DE LIÉBANA, op. cit., Libro V, p. 416.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 421.

¹³⁹ f.130r.

¹⁴⁰ f.105v.

animal que emite el sonido y éste se muestra en tanto instrumento de poder¹⁴¹ revelador del futuro de la humanidad.

Con el sonido de la quinta tuba Juan especifica que vio una estrella caída a la tierra y que se le dio la llave del abismo.



Lámina 10: “El toque de la cuarta tuba”. Beato de Osma. Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Cod.1, f.105v (detalle).

El ángel abrió el pozo del abismo, del cual surgió una gran humareda, saliendo langostas que recibieron un poder similar al que tienen los escorpiones terrestres. Se les permitió sólo dañar a los hombres que no llevaban en la frente el sello de Dios, atormentándolos por cinco meses, para que ellos mismos buscasen la muerte.¹⁴² Estas almas que vagan en los placeres del mundo y que son tan dañinas y venenosas como el escorpión,¹⁴³ son representadas bajo diferentes aspectos zoomorfos

en nuestros Beatos. En la versión de Silos (Lámina 11)¹⁴⁴, extraños seres que parecen imitar escorpiones por sus largas colas y sus garras, pero que también presentan características anfibias, saltan radialmente del pozo, bajo el sonido potente de la tuba. El Beato de Osma (Lámina 12)¹⁴⁵, expone esta escena bajo una organización plástica vertical sobre el obstinado fondo amarillo, en la cual el humo representado por líneas multicolores sirve de apoyatura de las curiosas criaturas infernales que ascienden, mientras una de ellas parece emitir algún chillido, demarcado por líneas rojas que salen de su boca.



Lámina 11: “El toque de la quinta tuba”. Beato de Silos. Londres, British Library, Add. MS. 11695, f.131v (detalle).

¹⁴¹ David LE BRETON, “Oír, oírse: de la buena armonía al malentendido”, en: op. cit., p. 116.

¹⁴² Apocalipsis, IX, 1-6.

¹⁴³ BEATO DE LIÉBANA, op. cit., p. 423.

¹⁴⁴ f.131v.

¹⁴⁵ f.106v.

Se continúa en los códices con la descripción apocalíptica original, explicitando que las langostas se asemejan a caballos preparados para la batalla,



Lámina 12: “El toque de la quinta tuba”. Beato de Osma. Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Cod.1, f. 106v (detalle).

portando coronas y rostros como de hombres y cabello de mujer, además de tener sus dientes como de león y colas parecidas a las de los escorpiones. Nos interesa especialmente la mención de Juan

al *ruido* de sus alas como el estrépito de carros de muchos caballos



Lámina 13: “El ángel del abismo y las langostas infernales”. Beato de Silos. Londres, British Library, Add. MS. 11695, f.135 v (detalle).

que corren al combate¹⁴⁶ el cual, añade Beato, es similar al ruido de la carrera de quienes se precipitan al mal.¹⁴⁷ Mientras que en la miniatura de Silos (Lámina 13)¹⁴⁸, los caballos-langostas con sus coronas doradas y sus cuerpos texturados, tienen sus bocas abiertas en señal de estar emitiendo algún sonido, los del Beato de Osma (Lámina 14)¹⁴⁹, arrastrando a los falsos profetas, resultan bestias que parecen estar en plena cabalgada, por sus patas delanteras y por el protagonismo de sus alas desplegadas. Observamos una mayor amalgama de ruidos que infringen el *climax* normal y generan cada vez paisajes sonoros más complejos.

¹⁴⁶ “Et habebant pectora sicut loricas férreas, et vox pennarum illarum sicut vox curruum equorum multorum currentium in bellum (...)” Apocalipsis IX, 7-12. BEATO DE LIÉBANA, op. cit., p. 424.

¹⁴⁷ Ibídem, p. 427.

¹⁴⁸ f.133v.

¹⁴⁹ f.108r.

Llegando a la sexta tuba, Juan dice que *oyó* al ángel de los cuatro cuernos del altar de oro que está delante de Dios. El sexto ángel profirió que se soltaran



Lámina 14: “El ángel del abismo y las langostas infernales”. Beato de Osma. Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Cod.1, f.108r (detalle).

a los cuatro ángeles encadenados junto al río Éufrates, quienes estaban preparados para matar a una tercera parte de la humanidad. Juan explica que el número de los ejércitos era de dos miríadas de miríadas y que pudo *oír* su número.¹⁵⁰ En el Beato de Silos (Lámina 15)¹⁵¹, este río de Babilonia se despliega dinámicamente en el medio de la composición, mientras arriba, frente al altar de oro, el sexto ángel y el ángel de los cuatro cuernos tocan cada uno una tuba; decisión plástica de los miniaturistas que enfatiza la autoridad del sonido. Estableciendo el recurso de la *repetición sonora* por medio de instrumentos musicales, se delimita la soberanía, la disposición y el control (divino en este caso) sobre el contexto sensorial.¹⁵² En contrapartida, y ya acogiendo un evidente vocabulario románico, el Beato de Osma (Lámina 16)¹⁵³, ostenta la revelación divina inscrita en una mandorla que surge de la tuba del sexto ángel, mientras que el otro sólo la señala con una mano, sin instrumento alguno, pareciendo pronunciar el precepto de que se suelten a los cuatro ángeles.



Lámina 15: “El toque de la sexta tuba”. Beato de Silos. Londres, British Library, Add. MS. 11695, f.135r (detalle).

¹⁵⁰ Apocalipsis IX, 13-16.

¹⁵¹ f.135r.

¹⁵² David LE BRETON, “Oír, oírse: de la buena armonía al malentendido”, en: op. cit., p. 97.

¹⁵³ f.109r.



Lámina 16: “El toque de la sexta tuba”. Beato de Osma. Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Cod.1, f.109r (detalle).

los veinticuatro ancianos se le postraron y lo adoraron diciendo: “te damos gracias, Señor, Dios todo poderoso, el que eres y el que vienes, porque has asumido tu inmenso poder y has reinado, y las naciones se han encolerizado y ha llegado tu ira y el tiempo de que los muertos sean juzgados.”¹⁵⁶

Luego de la visión de los caballos, la Historia del Ángel poderoso quien gritó con voz potente como ruge un león al hablar con su voz los siete truenos,¹⁵⁴ la Historia de Elías y la escena de los testigos (luego de cuyo asesinato devino un potente terremoto)¹⁵⁵, continúa el toque de la séptima y última tuba. El Apocalipsis nos cuenta al respecto que *sonaron en el cielo fuertes voces que decían:* ha llegado el reinado sobre el mundo de nuestro Dios y de su Cristo y que



Lámina 17: “Revelación a Juan”. Beato de Silos. Londres, British Library, Add. MS. 11695, f.138v (detalle).

¹⁵⁴ Apocalipsis X, 1-11.

¹⁵⁵ Apocalipsis XI, 11-14.

¹⁵⁶ “*En septimus ángelus tuba cecinit, et factae sunt voces magnae in caelo dicentes: Factum es regnum Dei nostri et Christi eius, et regnabit in saecula saeculorum. Et viginti quator seniores, qui in conspectu Dei sedent in thronis suis, ceciderunt in facies suas, et adoraverunt Deum, dicentes: Gratias tibi agimus Domine Deus omnipotens, qui es, et qui venis, quoniam accepisti virtutem tuam, et regnasti. Et gentes iratae sunt, et venit ira tua, et tempus quo de mortuis iudicetur, etc.*” Apocalipsis XI, 15-18. BEATO DE LIÉBANA, op. cit., p. 452.

En esta instancia, es menester destacar el protagonismo de la voz tanto divina como de los ancianos apocalípticos: voces que prescriben, disponen, dictan, así como también alaban y honran. En el manuscrito silense (Lámina 17)¹⁵⁷, resulta notoria una imagen en la que Juan con el *titulus* “*vox*” (voz), está



Lámina 18: “El toque de la séptima tuba”. Beato de Silos. Londres, British Library, Add. MS. 11695, f. 145v (detalle).

sorprendido, volviendo la cabeza hacia esa voz imperiosa que procede del cielo”¹⁵⁸. No obstante, el ciclo de las tubas se cierra en ambos códices, con la simple figura del ángel tocando el instrumento en el ambiente natural. En la versión de Silos (Lámina 18)¹⁵⁹, el ángel apoyado sobre el firmamento amarronado, sopla la tuba hacia arriba, sobre un fondo anaranjado y cubierto de una textura romboidal de puntos; un modo aún muy ligado al estilo mozárabe que persiste en todo el códice.

Por su parte, el séptimo ángel de Osma (Lámina 19)¹⁶⁰, bajo una resolución vinculada al románico, se inclina verticalmente de manera pronunciada, demostrando una actitud potente y decidida para pronunciar el sonido que dará lugar a la Parusía¹⁶¹ y formalmente, a la clausura del Libro V.



Lámina 19: “El toque de la séptima tuba”. Beato de Osma. Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Cod.1, f.116r (detalle).

¹⁵⁷ f.138v.

¹⁵⁸ Carlos ROMERO DE LECEA, op. cit., p. 51.

¹⁵⁹ f.145v.

¹⁶⁰ f.116r.

¹⁶¹ BEATO DE LIÉBANA, op. cit., p. 453.

5- A modo de conclusión ♦

Luego del análisis realizado en este breve recorrido por las escenas referidas al *Toque de las siete tubas* en el Beato de Silos y en el de Osma, podemos efectuar algunas reflexiones. Por un lado, resulta muy interesante y rica la mención de sonidos que se expresan de diferentes maneras a partir de la trasposición a lenguajes diversos (palabra escrita e imagen). En la evocación de diversos paisajes sonoros, encontramos la confluencia tanto de voces como de silencios y ruidos, además de aquellos producidos por los cataclismos naturales y por las tubas apocalípticas. Estos, al sucederse unos a otros, adquieren diferentes significaciones y sentidos, siempre ligados al carácter de castigo que implicará luego, el reordenamiento del caos. Asimismo, las resoluciones plásticas de los ejemplares trabajados plantean estilos diferentes, pues en el de Silos, éstas resultan más esquemáticas y conservadoras, en comparación con los rasgos marcadamente románicos que acusa el código de Osma. Frente a este conjunto sonoro delimitado no obstante, por las señales de las tubas, se espera que la humanidad se redima de sus pecados, pues los sonidos del entorno dejan sin asidero al hombre que desea defenderse de ellos, haciéndose *oír* imperturbables.¹⁶²

♦ [Direcciones web de imágenes consultadas al 31/08/2016: V http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_11695]

¹⁶² David LE BRETON, "Oír, oírse: de la buena armonía al malentendido", en: op. cit., p. 93.

EL OÍDO EN EL ARTE MEDIEVAL (SIGLOS XI- XIV). UNA APROXIMACIÓN A LA ANTROPOLOGÍA DE LO AUDITIVO

THE EAR IN MEDIEVAL ART (XIVTH- XIVTH CENTURIES). AN APPROACH TO THE ANTHROPOLOGY OF THE HEARING

Jorge **Rigueiro García**

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

jorgerg@sinectis.com.ar

Resumen

El sentido del oído se ha manifestado de diversas maneras en el arte medieval, a pesar de ser un lenguaje “mudo”. Tanto en manuscritos, como en diversos soportes iconográficos, los artistas medievales supieron ilustrar un sonido, una conversación o la manifestación de algún personaje que manifiesta algo. La realización de una imagen conteniendo algún mensaje que contenga aspectos auditivos será, por tanto, una muestra de capacidad y simbolización por parte del artista que la haga, tratando que el “auditorio” capte el mensaje y su idea última.

De esta forma, buscamos analizar la posibilidad de realizar una antropología de lo auditivo en el arte medieval, aplicándolo a un caso en particular: el Tímpano de Sainte Foy de Conques.

Palabras clave: Arte medieval – Tártaro – Oído - Tímpano de Sainte Foy – Escultura

Abstract

The sense of hearing is manifested in different ways in medieval art, despite being a "dumb" language. Both manuscripts, and various iconographic media, medieval artists were able to illustrate a sound, a conversation or manifestation of a character that expresses something. The realization of an image containing a message that will hold your auditory aspects therefore a sample capacity and symbolization by the artist that makes trying the "audience" gets the message and his latest idea.

Thus, we seek to analyze the possibility of making an auditory anthropology in medieval art, applying it to a particular case: the tympanum of Conques Sainte Foy.

Key Words: Medieval Art – Tartar – Ear – Sainte Foy Tympanum – Sculpture

“Porque el corazón de este pueblo se ha endurecido, tienen tapados sus oídos y han cerrado sus ojos, para que sus ojos no vean, y sus oídos no oigan, y su corazón no comprenda, y no se conviertan, y yo no los cure. Felices, en cambio, los ojos de ustedes, porque ven; felices sus oídos, porque oyen. Les aseguro que muchos profetas y justos desearon ver lo que ustedes ven, y no lo vieron; oír lo que ustedes oyen, y no lo oyeron.”

(Mateo: 13; 13,16)

Consideraciones preliminares

Cuando Edvard Munch pintó *El Grito* hacia 1893, frágil estampa de un tiempo que se avecinaba, hizo que la expresión del personaje aislado de la escena circundante, esperase al observador con ese grito desmesurado, inaudible para los sentidos físicos, pero estridente en el oído espiritual. Asimismo, ¿quién podría dudar del llanto y grito desgarrador de la mujer de *Guernica*, de Picasso (1937), que estremece con un aullido mezclado con lágrimas, frente a la futilidad de la guerra y lo inevitable del dolor por el hijo muerto?

El arte moderno puede conjugar los sentidos y plasmarlos en una superficie pretendidamente muda y plana como una pintura, o en el volumen frío de una escultura, pero aún así, la sensación de escucha que el observador puede experimentar respecto de lo expresado por la situación u objeto representado, no es discutible y, muchas veces, inefable. Podría establecerse una suerte de dicotomía entre el lado *objetivo* de lo sensorial y el lado *subjetivo* o de la *sensación* en sí, al decir de Rafael Alvira.¹ En esa línea, coincidimos en señalar la importancia de cada uno de los sentidos con respecto del *todo* de la sensación y con respecto al *todo* del conocimiento humano. A pesar de lo abundante en estudios sobre la vista, lo táctil y hasta del gusto, lo relacionado al olfato y especialmente al oído, no ha sido transitado en cuanto a estudios respecto de los sensitivo.

El oído, órgano rico en connotaciones, abre el intelecto al pasado temporal y a la idea de *antecedencia*; derivando en una *interioridad* a la que es

¹ Rafael ALVIRA, *La teoría de los sentidos y la integralidad*; Universidad de Navarra; Anuario Filosófico, 1985 (18), 35-48.

muy difícil penetrar de otra forma. *Fides et auditu*; esa fe que se transforma en sabiduría y es dictada por Dios, para el cristiano. Por ello, tanto en el cristianismo como en el neoplatonismo de Proclo van a primar el oído, al decir ambos que la máxima sabiduría está en la *obediencia*, ob-oedientia, ob-audire, χατ-αχοῦπ, ὕπ-αχοῦπ (lo mismo en alemán: *hóren*, Gehorsam).

Desde allí es que nos preguntamos si es posible hallar en el arte medieval este tipo de evocación a los sentidos y en especial al oído en sus múltiples facetas. Indudablemente, sí. El arte medieval apeló más que ningún otro anterior o posterior a los sentidos en relación a la función didáctica que las imágenes tenían en la conversión de catecúmenos y a la educación de los cristianos en la rectitud del camino marcado por la ortodoxia imperante; y el oído ha sido un sentido especial para esta magna tarea.

Desde el mismo Antiguo Testamento el oído es privilegiado, pues a través suyo se recibían muchas de las enseñanzas o mandatos divinos, cuando el receptor no podía contemplar a la Divinidad y, por contrapartida, en tiempos cristianos, son numerosos los casos de santos *melifluos*, *crisóstomos*, o “bocas doradas”, en referencia a las sabias palabras que fluían de esos Padres. Obviamente, en directa relación con el oyente, que llegaba a convertirse de sólo escuchar los términos justos e inspiradores, (incluso muchas hagiografías hablan de que las abejas se congregaban en torno de la boca de estos santos para poder libar del néctar de las sabias palabras). Por contrapartida, en Teología, el *hablar en lenguas*, implicaba el acceso al conocimiento que no todos podían comprender, pero que sí percibían como *de otro* y eso alimentaba la santidad del personaje que pudiese expresarse en más de un lenguaje.

Cristo mismo apeló a la conversión a través de los milagros, curaciones y la prédica, siendo algunas de sus alocuciones verdaderas piezas retóricas que hoy siguen teniendo profundas connotaciones. La música “encarrilada” por san Gregorio Magno a la rectitud, despojaba a la melodía del ritmo, en una disociación pertinente a la hora de preservar el alma, en su elevación, de la profanación que significaba el ritmo entrometiéndose junto con la Palabra, por los oídos. Incluso, el ámbito arquitectónico propicio para esta música ha sido, inicialmente, el Románico, elevándose hasta la cima del sentimiento medieval

en el gótico, dejando para el exterior, la calle, lo rítmico, lo profano, lo *no divino*.

El oído es un órgano dúctil y noble pero en la visión medieval casi tan peligroso como la carne misma, en tanto permeable a las buenas y pésimas palabras o intenciones. Por tanto, el peso de las palabras y del oído en sí adquirió durante la Edad Media una relevancia capital para predicadores, transmisión de noticias de toda especie y también, herejías. Los sentidos son filtros que retienen lo que el individuo ha aprendido en su experiencia respecto de la realidad, por más que sean falibles y hasta engañosos; pero son la evidencia de relaciones y acciones de los hombres en su marco cultural.

¿Cómo se demuestra en una obra muda como una pintura, la iluminación de un manuscrito o una escultura la magnitud de las palabras pronunciadas? ¿Cómo es ese instante fugaz pero eterno en el cual el personaje retratado en diversos soportes nos “muestra” que está escuchando? Es más, ¿podemos saber *que* está escuchando?

Por supuesto que sí. Pues el artista no va a componer su obra sino a partir de la inspiración de una hagiografía, de los Evangelios o de la Biblia, en general. De esta forma, el retratista del santo o Apóstol nos presenta a una paloma que desciende desde lo alto a dictarle directamente al oído las palabras que ha de plasmar en el pergamino. Los Evangelistas, Hildegarda, Gregorio Magno, por citar ejemplos principalísimos, tuvieron este tipo de visitas y nos damos cuenta de lo que han escuchado de estas aves a través de la obra posterior. Queda evidenciado que el texto ha sido inspirado por la Divinidad a través de esa paloma posada sobre el hombro del escribiente y metiendo, en absoluta proximidad e intimidad, el pico en su oreja. No necesitamos “escuchar” el dictado, pues el resultado se evidencia más tarde. Entendemos positivamente, que *algo* se está dictando, *algo* se está escuchando, *hay* un mensaje transmitido y compartido ante nuestros ojos. Es más, ¿en qué lengua sería el dictado y que voz sería la encargada de hacerlo?

Los innumerables sermones que san Buenaventura o san Bernardo entre otros dejaron, han forjado un rico rastro de imágenes sensoriales que fueron evocadas por el artista a la hora de plasmarlos en tela, tabla, pared o esculpirla para ilustración del lego y elevación del piadoso. *María* en el instante mismo de

la Anunciación, adquiere una postura especial a cada frase que el Ángel pronuncia en los íconos ortodoxos. Ese extraño “*Ave María, llena eres de gracia*”, confuso y pleno de significación, no puede menos que ser representado en la sorpresa de la muchacha virgen al escuchar esta salutación por parte del arcángel; alcanzando a comprender poco después el significado de la misma y acatando una voluntad que le era muy superior y que tenía para ella planes que excedían el mero marco de lo físico y mortal: estaba encinta de Dios pero a través de haber sido cubierta por su Sombra y mediante la salutación angélica que evitó corromper su carne pero “*llenarla de gracia*”. Sobre este aspecto, los íconos ortodoxos de la Anunciación tienen un extenso desarrollo.²

Abraham, desde los sarcófagos paleocristianos hasta el último de los portales góticos tuerce su cabeza hacia el Cielo en el momento mismo en que va a sacrificar a su primogénito y escucha la voz de Dios que comprueba la fe del Patriarca y le ofrece un cordero sacrificial en lugar del hijo amado. *La Dama del Unicornio* se delecta interpretando en un prado florido música en un órgano portátil. En definitiva, los ángeles trompeteros hacen sonar la señal que despierta a los muertos de sus tumbas en todos los Juicios Finales representados. Los alumnos escuchan al Lector en las universidades medievales, extáticos y debajo del estrado sobre el cual éste se ubica. El púlpito se transforma en pieza mueble importante del edificio religioso después del siglo X, pero en sitio privilegiado para hacer descender sobre la grey el mensaje, en un remedo de Sermón de la Montaña.

Sobran los ejemplos en los que el oído se transformó en medio de transmisión de las verdades de la fe a través del arte, y sin necesidad de agregárseles *sonido* alguno, pues el observador siente en su interior el poder del mensaje, la contundencia de la trompeta que llama al Juicio, la frase divina salvífica, o la invocación a la protección de lo Alto. El oído es parte integrante de la cultura medieval. Es esencial como mecanismo de conocimiento, es evocativo, introspectivo y puerta de entrada para las grandes (buenas y malas) ideas; como la vista para la Modernidad, época lectora por excelencia. Es la ocasión para el aislamiento y en medio del silencio exterior e interior, desarrollar el *hesicasm*

² Véase nuestro “El poder de la Imagen o la Imagen del Poder. Un acercamiento a la cuestión del ícono”, en Gerardo RODRÍGUEZ (dir.), *Cuestiones de Historia Medieval*, Buenos Aires, UCA, 2010.

como preconizarían Barlaam de Calabria o san Gregorio Palamás, iluminados por la *Filocalia*. No tiene un pecado capital asociado, como sí el gusto, la vista o el tacto, aunque *cerrar los oídos* a las justas palabras lleve a la soberbia.

La intención de esta investigación será avanzar en la antropología de lo sensorial auditivo en relación al arte medieval, las interpretaciones que puedan hacerse asociadas a fuentes escritas de escenas o iconografía en relación al instante mismo en que es percibida la palabra o es emitida, plasmándola a través de *filacterias* o *tituli* adjuntos a la imagen, amén del resultado que en las figuras representadas tuvo la pronunciación de alguna palabra, frase o idea, pero que no aparece escrita en la escena. El gesto de las figuras representadas nos habla del resultado que ha producido en sus espíritus lo escuchado. Para ello, se podría trabajar con iconografía en diversos soportes materiales y se la asociará al texto litúrgico o fuente de inspiración que le diera lugar, interpretando la relación intrínseca entre ambos elementos a la luz de la intención del artista y del texto subyacente, en el marco circundante donde la obra se halle: entre otros, los *Evangelios*, los *Evangelios Apócrifos* o los *Escritos de los Padres*.

El recorte temporal será entre los siglos XI y XIV, considerando al XV como inicio prototípico de una producción no determinadamente medieval y más relacionada con el Renacimiento, con mayúscula, como postulase E. Panofsky,³ que participa de otras fuentes documentales, propias de la Antigüedad grecolatina. Los ejemplos pueden asombrosamente abundantes, pero nos referiremos especialmente a un conjunto escultórico en especial, para demostrar esta idea: el *Tártaro* de la *Iglesia Abacial de Sainte Foy*, en Conques (Francia).

El oído en los tiempos medievales

La Edad Media ha sido un período de la Humanidad menos “ruidoso” que la Modernidad pero, indudablemente, muy poblado de sonidos. Dado que se carecían de los medios actuales de comunicación, el afinar el oído a los innumerables estímulos que la naturaleza y la misma sociedad producía, servía en la interpretación de diversos códigos, señales y avisos.

³ Erwin PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte medieval*, Madrid, Alianza, 1975.

Se trató de una sociedad que no era silenciosa pero que causaba o decodificaba una amplia gama de sonidos con una profunda carga emotiva y referencial. Por ende, hay sonidos urbanos y rurales. Sociales o de la naturaleza. Humanos o del otro mundo. Santos o demoníacos, benéficos o maléficos. Sonidos y ruidos del trabajo o del hogar. Anuncios desde el cielo o desde las Tinieblas, pero anuncios sonoros al fin.

Las campanas de una iglesia, con sus diversos tañidos para una boda, incendio, sepelios, novedades importantes o festejos además de las horas del día y liturgia, marcaban un lenguaje entendido por todos los miembros de la comunidad, en la que incluso era reconocido el tañido de cada una en particular y hasta podía tener su nombre propio, con una función específica adjudicada. El campanario, elemento novedoso si se quiere, ha surgido por préstamo cultural desde el islam con sus minarettes. En vez de ser un almuecín llamando a la oración, el *campanile* empezó a elevarse próximo a las iglesias en torres especialmente construidas a tal efecto, superando las espadañas antiguas y ya desde el siglo VIII, los primeros e importantes campanarios pueblan las principales ciudades.

Esas mismas campanas de ese mismo pueblo o ciudad de cualquier ruta de peregrinación a Santiago, sonaban en la niebla para orientar a los peregrinos de un camino perdido en las montañas o valles intermontanos, sirviendo de guías como los faros en la noche, pero en un sentido sonoro, alentador y orientador respecto de distancias y accidentes geográficos.

El ruido temido de un incendio urbano se veía acompañado por el frenesí de las campanas tañendo a urgencia y avisando al vecindario de la necesidad de ayuda o de la huida. El rumor de las aguas de un arroyo se veía reforzado por el crujir de las ruedas de molinos y muelas que trajinaban en aras de moler el grano y producir la harina que servirá para el pan del señor o del campesino, a la vez que la falta de ese ruido tranquilizador, indicaba la falta de grano o sequía y era preanuncio de hambruna segura.

Trompetas y tambores, piafar de caballos y tumulto de tropas y armas, no eran habitualmente bienvenidos, ya fuese por guerra, rapiña señorial, invasión o defensa. Tanto campo como ciudad conjugaban estos sonidos con el olor de las cuadras y los caballos, a la vez que el fatídico olor de la sangre y la muerte, en un

inconfundible batir de las alas de la parca, que segaba vidas en los territorios sometidos a la violencia y con seguridad, al hambre y a la peste. Esa misma enfermedad era la que hacía que ciertos enfermos debían preceder su paso por los caminos y las ciudades usando una suerte de matraca, avisando a la población de su presencia, para así evitar el contacto con el apestado o leproso y ser contagiado.

Menos violento, pero igualmente evocativo, era el sonido de los cascabeles de los locos o de los bufones, que predisponían a la risa o a la falta de crédito por sus palabras, a pesar de que en el fondo, eran escuchadas y valoradas. Mascaradas, *Fiestas de los locos*, juegos cortesanos, burlas palaciegas o festivales carnavalescos, tenían como telón de fondo el colorido del ropaje del bufón y el cascabel cristalino que movilizaba a lo risueño.⁴

Sonidos de la guerra o de la paz, el murmullo propio de una ciudad, el exultante sonido del silencio intra-conventual, el bullicio de la plaza pública, del mercado, la ceremonia religiosa, la fiesta de cualquier tipo y pompa, la justa caballeresca, los crujidos atemorizadores del bosque o los ruidos de la noche, enemiga de la virtud y amiga de ladrones, violaciones o raptos, la plegaria grupal o solitaria, la lectura en el aula universitaria, el llamado a la oración, la campana del reloj o de la espadaña de la capilla, la diabólica música profana o la purificante salmodia gregoriana exaltada por el incienso, todo conformaba un conjunto del universo espiritual vívido y sonoro, conocido por todos y asumido por todas las capas de la sociedad, que, con mayor o menor refinamiento, mejor o peor ubicación en un barrio urbano o en el extramuros peligroso frente al invasor, se servía del código sonoro para manejarse con un lenguaje espiritual, físico y significativo para su mundo, del que puede extraerse una lectura profundamente antropológica.

Pero ¿qué podemos decir del arte? No nos ocuparemos de la música medieval, pues ella misma merece su estudio particular y en ese estudio se han de buscar las raíces de lo que va a darse. Sin ella, ni la notación escrita y sin los modos o el canto gregoriano, Bach o *The Beatles* hubiesen tocado *de oído*, o el Impresionismo no hubiera existido, para dar sólo dos mínimos ejemplos.

⁴ Para más datos, entre otros: Michel BAJTIN: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1986 o Miguel Ángel LADERO QUESADA: *Las fiestas en la cultura medieval*; Barcelona, Areté, 2004.

Como dijimos, la idea de este trabajo es revisar qué repercusión tuvo el espacio de lo sonoro en una representación que puede aparecer completamente muda en principio, como la pintura o la escultura (o mejor dicho, la representación iconográfica *latu sensu*) ente los siglos XI y XIV en la cultura medieval, pero que a través de su realización, las voces de los representados y lo representado se hacen sentir con intensidad. Es posible “escuchar” el sonido de un mensaje apocalíptico, admonitorio o salvífico de un grupo escultórico de un portal románico o gótico como así también, con sólo acercarse a las gárgolas de cualquier edificio gótico en un día de lluvia, el gorgoteo y ronquido que de ellas sale sirve para despejar cualquier duda respecto de su monstruosidad. Puede haber sonidos en un ciclo de tapices o en una tabla al temple como también se puede escuchar la música o el tronar de las trompetas que los ángeles de cada Juicio Final hacen sonar para despertar a los muertos y verse sometidos a la voluntad divina. Quizás nosotros no lo sintamos así, pero las almas representadas se ven sacudidas ante el llamado y acuden presurosas al encuentro donde ha de decidirse su suerte eterna. Asimismo, nos preguntamos si es posible que, a la postre, un fresco nos transmita la sonoridad de una expresión, un diálogo o un sonido determinado.

En el meduloso estudio sobre el lenguaje de la imagen en la Edad Media, Françoise Garnier⁵ nos introduce al lenguaje iconográfico en sus aspectos esenciales, en virtud de la importancia de revelar posturas y posiciones de los personajes que intervienen en una escena a la hora de mostrarnos algo que se hace, se dice o se escucha:

“La imagen puede contar acontecimientos o desarrollar ideas, resaltar el valor de un personaje o mostrar una escena, fijar un estado o animar una acción. La significación de las relaciones sintácticas está subordinada en cierta medida a lo que se llamará por comodidad relaciones típicas. Hay una correlación típica en las que un género modifica las formas y la significación del lenguaje iconográfico”⁶.

Además de este concepto, nos indica que el lenguaje iconográfico medieval no puede ser entendido con los mismos encuadres o tradiciones de otros períodos

⁵ François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*; Paris, Le Léopard d'or, 1982. Otra obra central para el conocimiento de tipos iconográficos es la de Rafael GARCÍA MAHÍQUES (ed.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 1: La visualidad del Logos*; Madrid, Encuentro2015.

⁶ Idem., pag. 37. La traducción es nuestra.

del arte universal,⁷ por tener su propia “mecánica” interpretativa, como así mismo dentro del extenso tránsito de lo medieval en la producción humana, requiere de diversos encuadres metodológicos para cada período, o hasta siglo, si se desea ser intensamente analítico. De esta manera distingue una serie de conceptos básicos de los que nos apropiaremos en aras de un correcto análisis posterior de los ejemplos que nos sirvan para trabajar el oído en el arte entre los siglos XI y XIV.

En cuanto al *género iconográfico*:

Figura: es toda representación de una figura sola, sin necesidad de realizar ninguna tarea. Ya sea de pie, de busto o medio cuerpo, realizando una acción imprecisa o notoria. Puede estar sentada, de pie o acostada, representada de frente, de tres cuartos de perfil o de perfil. Sus manos pueden estar desarrollando alguna actividad significativa o meramente señalando. La descripción e interpretación de una figura aislada se puede llevar a cabo con el mismo rigor que en las de una escena, por tenerse en cuenta las relaciones espaciales y temáticas existentes. Se pueden hacer estudios respecto de la gestualidad desplegada, si se trata de gestos simbólicos, actitudinales, naturales, convencionales o rituales, que sirven para explicar la presencia de esa figura: la gesticulación de Cristo, de un rey, de la Virgen o del donante ante un santo nos indican qué acción está desarrollando la figura en el momento del “retrato”. No es lo mismo el gesto de Cristo Juez que en tanto apacentador de ovejas. Un rey señalando hacia una muralla de una ciudad presta a ser atacada, no tiene la misma fuerza narrativa que si este rey recibe de manos de un oferente un regalo u homenaje, o si, a su vez, entrega una ofrenda a Dios o a un Santo.

Grupo de figuras: los grupos de figuras encuentran personajes yuxtapuestos con apenas alguna relación entre sí, pues esa yuxtaposición sin una unión profunda al integrar un tipo determinado de agrupamiento, las deja aisladas en medio de un grupo de figuras, como las estatuas columnas de un portal gótico y sin integrar una escena. Ángeles, gárgolas, santos en hornacinas pueden llenar espacios a lo largo de todo un edificio, pero sin conformar un cuerpo orgánico y con sentido unificados que nos sirva para completar una idea conceptualizante y abarcativa.

⁷ Esta misma idea es sostenida en Michel PASTOUREAU, *Una historia simbólica de la Edad Media*, Buenos Aires, Katz, 2006.

Escena: en un sentido bastante general, escena es un agrupamiento de figuras, ya sean divinas o humanas, solas o en grupo y que se encuentran participando de una acción definida. Es rara una escena que no pueda ser leída con significados enriquecedores y secundarios además de los meramente expresivos de su significado principal. Existen aspectos referenciales sobre la denotación de la escena representada, como también evocativos o connotativos, con lecturas personales más profundas que surgen de la contemplación de la misma y que pretende alcanzar capas más profundas de la sensibilidad o entendimiento. Por tanto, la escena es de fácil lectura inicial por todos, pero los valores profundos que el artista quiso imprimirle sólo serán asequibles a “lectores” más avezados, de ahí la complejidad y hasta oscuridad que el Románico tiene para la actualidad: los significados ulteriores que muchas escenas pintadas o esculpidas tuvieron acceso más generalizado en su momento, hoy son muy dificultosos y hasta discutibles de acceder.

Los asistentes a un suplicio, el pueblo ante la consumación y testimonio de un milagro o una procesión en un día de fiesta o de condenados hacia el infierno, es una escena en la que pocos rasgos de los presentes pueden ser detectados y apenas algunos elementos nos indican condición social o función en ese grupo de personas, pero el conjunto nos habla del motivo representado. A veces, en escenas de poca divulgación masiva, gestos de los presentes o juegos de miradas entre los personajes que asisten, nos aclaran aspectos ocultos que el artista desea resaltar. Nadie duda de lo que ocurre durante una *Crucifixión* o la *Resurrección de Lázaro*, pero algunos milagros de santos locales, en iglesias provincianas, necesitan algún tipo de refuerzo en el relato iconográfico para que sea asequible al extraño de la localidad.

En cuanto al *Sujeto y tema:*

La iconografía avanza y explora prácticamente los mismos espacios que los textos, aunque con un lenguaje más universal e “iletrado” en principio. Los problemas y comportamiento de los hombres, sus aspectos intelectuales, afectivos o prácticos, son susceptibles de la visualización, de la misma forma que su pasado o su futuro en el plano espiritual. Las imágenes medievales son muy ricas en los frutos de la memoria, la experiencia y la imaginación del momento, engrosada con las múltiples experiencias culturales que las vieron enriquecer,

además de la matriz ideológica propia del artista, del comitente o del marco social en el que fueron concebidas.

Escenas bíblicas o históricas, visiones de la lucha del bien contra el mal (las tradicionales *psicomaquias*), ficciones poéticas y alegorías moralizadoras, nacidas sin programa de ensamble, fueron producidas, modificadas y transformadas al ritmo del desarrollo de la sociedad que las vio nacer, copió o adoptó. Hoy confluyen en un innumerable número de escenas y repertorios analíticos iconográficos (como las *Danzas de la Muerte*, cuya música macabra hace danzar a todos los personajes representados) que son legibles a la luz del conocimiento del período, la región, el soporte o hasta el artesano que la elaboró, en caso de conocerse su nombre, escuela o trayectoria laboral y artística. Este patrimonio está constituido por ideas, hombres y acontecimientos, de creencias y valores. De ahí que se ha decidido reagrupar las significaciones en dos grandes categorías que desde el punto de vista del lenguaje iconográfico, determinarían sus correlaciones típicas:

Sujeto: el contenido de la imagen es particular en cuanto a sus elementos y sus realizaciones, reales o imaginarias y que sean identificables. Las representaciones de sujeto tienen por protagonista a una figura identificable y asimilable con el actor de determinada circunstancia. No importan los rostros o posiciones en el espacio, nadie duda de interpretar un Sacrificio de Isaac al contemplar la escena. Los personajes tienen nombre, el lugar es conocido, la acción determinada. Es más, el posible retrato del personaje ni siquiera conlleva a una coincidencia entre las diversas versiones, pero el llamado *atributo iconográfico* lo hace reconocible. *Todo* rey que mira hacia el Cielo tañendo un arpa o lira es David. (aquí se genera una doble vertiente: el rey inspirado por Dios al escribir los salmos y la consagración de la música sacra, la que “escuchamos” en la interpretación del mismísimo rey). *Toda* mujer que sostiene en sus manos una miniatura de torre con tres ventanitas y cinturón de doncella, es santa Bárbara, como *todo* oficial romano que se corta la mitad de la capa para dársela a un pobre, es san Martín de Tours, y así sucesivamente.

Tema: El contenido de la imagen es generalmente interpretado por medio de los personajes que componen la escena. Ya se trate de anónimos o reconocibles, realizan una acción determinada de la cual participan y se ven

inmersos en ella, como *Las Bodas de Caná*, la mencionada *Danza de la Muerte* o la *Matanza de Inocentes*, por ejemplo. Se describen modos de vida o se expresan ideas y el análisis iconográfico de un sujeto no se rige de la misma forma que el de una escena, por tomarse el conjunto en su masa para el análisis, independientemente de cualquier análisis individual que desee hacerse. Por ejemplo: un conjunto de personas contemplando un milagro o una procesión no configuran más que una escena, en tanto la Crucifixión es un tema en sí, por los elementos allí dispuestos, am de la cantidad de personas que asistan al evento o que en el centro de la escena esté Cristo.

El sujeto tiene una trama impuesta, asimismo que una serie relaciones de espacio o tiempo, situaciones en las que está inmerso, en tanto los gestos vienen aportados por la tradición o un texto preciso. El artesano debe hacer una “puesta en escena”, con un cierto decorado y con personajes en un cierto accionar preciso. No se puede identificar a los personajes y entender al sujeto sin referirse al texto básico o a la tradición. El conocimiento de las relaciones sintácticas permite el estudio del mismo sujeto en diversas representaciones y comprender las singularidades de cada una de las mismas. De esto se desprende, para Garnier, que el análisis iconográfico de un tema sólo se puede hacer a partir de la sintaxis y del vocabulario, aclarado en algunos casos, por el agregado de texto a la imagen. De todas formas, el observador sabía que podían alterarse las reglas de espacio y tiempo deliberadamente para ambientar mejor esa escena. De tal forma, escenas del Antiguo Testamento, podían ocurrir en el siglo XV y con ropas a la moda, o un donante ofrecer a la Virgen un libro u otra ofrenda sin que por esto nadie dejase de entender que se trataba de un *Salomón* o una *Santa Conversación* o lo que acabaría por llamarse *pintura a lo divino* durante el Barroco: el comitente hacía pintar a su santo patrono pero con sus propios rasgos físicos o los de un familiar. En cuanto a lo sonoro, la gestualidad que se representa o el tema mismo remite a un pasaje de las Escrituras determinado y que al “leer” la obra de arte, se puede entender el texto evocado y el mensaje emitido o el ruido que el texto indica.

En cuanto a la *imagen narrativa e imagen temática*:

Imagen narrativa: está constituida por un ensamble de elementos y de relaciones que presentan un hecho o nos cuentan una historia. Ella se lee como

si se tratase de un hecho, de un cuento. Situada en tiempo y espacio, le otorga a la acción un sentido particular. Ejemplo de esto fue reseñado anteriormente, pero redundamos: la *Huida a Egipto*, una batalla determinada como forma de apología de la ciudad que paga la obra, *Los efectos del buen gobierno o del mal gobierno*, etc.

Imagen temática: está constituida por elementos en donde la participación o el armado de la misma no necesitan de un espacio determinado o concreto. Escapa por completo a la realidad temporal o al momento determinado anclado en un instante de la historia. La relación de los elementos integrantes de la escena son determinados por las exigencias del pensamiento, que pueden resumir en pocos elementos un complejo sistema de ideas ensambladas sin necesidad de dar mayores datos geográficos o temporales, o incluso, condensando en sí, la sumatoria de varios elementos diversos que confluyen en la evocación de un mensaje final. Ejemplos de esto pueden ser un Juicio Final, superpuesto a elementos apocalípticos o de referencias al santo o mártir de la iglesia que sirve de soporte a este tímpano, y que también tiene referencias a personas físicas del lugar, como así también a los ciclos iconográficos sobre las hagiografías conocidas; *Daniel en el foso de los leones*, *Jonás y el monstruo*, una *Pietà*, la *Presentación ante el Templo*, etc.

Un tema puede aparecer expuesto en forma narrativa de la misma forma que fue desarrollado el texto escrito básico en el cual se inspira y quien no supiese leer, podría guiarse por este relato iconográfico con las mismas pautas del relato, pero trasladado a la imagen.⁸ En algunos casos, estas imágenes/escenas se ven completadas o reforzadas por la presencia de *filacterias*, una suerte de carteles o cintas desenrolladas, que llevan un texto escrito dentro y que sirven para confirmar lo presentado por la escena o como correlato textual de la misma a la que sólo alguien que supiese leer podría acceder. Amén de esto, muchas veces esa filacteria podía ser tan sólo un *titulus*, portando el nombre de alguien a quien esa imagen estaba destinada, y sirviendo

⁸ Sobre esto, Honorio de Autun, entre otros, tendría palabra autorizada, al considerar que las pinturas en los templos funcionarían como elemento de lectura para los laicos, adorno para el templo y recordación de los predecesores. PL: *De gemma animae*; Lib. I. T. CXXII, col. 585: "Laquearium picturæ sunt exempla iustorum, quæ Ecclesiæ repræsentant ornamentum morum. Ob tres autem causas fit pictura: primo, quia est laicorum litteratura; secundo, ut domus tali decore ornetur; tertio, ut priorum vita in memoriam revocetur",

de eterno recordatorio sobre el representado, una vez pasado el tiempo de vida del personaje o para evitar que ese retrato fuese apropiado por otro personaje en tiempos posteriores. De esta manera y como ejemplo, sobre la cabeza del obispo que precede a Justiniano en la famosa procesión en San Vital de Ravena, se puso el nombre de Maximiano (546-556), quien fue el encargado de consagrar la iglesia, en tanto en la calota absidal, sobre las figuras del santo y del obispo que manda edificar del templo, se han colocado “*S. Vitalis*” y “*Ecclesius*” (522-532). En nuestro ejemplo elegido más abajo, sobre cada personaje santificado, un ángel porta el *titulus* correspondiente a su virtud y surcando todo el conjunto escultórico, frases de las Escrituras atraviesan y guían al fiel en la lectura de cada escena.

Para finalizar este apretadísimo recorrido, sólo evocaremos las referencias a lo musical en el arte a través de las formas que nos permiten entender que se está interpretando, escuchando o bailando algún tipo de música. Por ejemplo, en circunstancias de visiones apocalípticas en las que los veinticuatro ancianos mencionados por Juan afinan diversos instrumentos musicales mientras conversan entre sí⁹ del *Portal de la Gloria* en Santiago de Compostela o las innumerables referencias a *ángeles músicos* en manuscritos ilustrados y otros soportes,¹⁰ amén de danzas cortesanas en las *Muy ricas horas*

⁹ Dice el texto del Apocalipsis: 4:1 Después de esto miré, y he aquí una puerta abierta en el cielo; y la primera voz que oí, como de trompeta, hablando conmigo, dijo: Sube acá, y yo te mostraré las cosas que sucederán después de estas. 4:2 Y al instante yo estaba en el Espíritu; y he aquí, un trono establecido en el cielo, y en el trono, uno sentado. 4:3 Y el aspecto del que estaba sentado era semejante a piedra de jaspe y de cornalina; y había alrededor del trono un arco iris, semejante en aspecto a la esmeralda. 4:4 Y alrededor del trono había veinticuatro tronos; y vi sentados en los tronos a veinticuatro ancianos, vestidos de ropas blancas, con coronas de oro en sus cabezas. 4:5 Y del trono salían relámpagos y truenos y voces; y delante del trono ardían siete lámparas de fuego, las cuales son los siete espíritus de Dios. 4:6 Y delante del trono había como un mar de vidrio semejante al cristal; y junto al trono, y alrededor del trono, cuatro seres vivientes llenos de ojos delante y detrás. 4:7 El primer ser viviente era semejante a un león; el segundo era semejante a un becerro; el tercero tenía rostro como de hombre; y el cuarto era semejante a un águila volando. 4:8 Y los cuatro seres vivientes tenían cada uno seis alas, y alrededor y por dentro estaban llenos de ojos; y no cesaban día y noche de decir: Santo, santo, santo es el Señor Dios Todopoderoso, el que era, el que es, y el que ha de venir. 4:9 Y siempre que aquellos seres vivientes dan gloria y honra y acción de gracias al que está sentado en el trono, al que vive por los siglos de los siglos, 4:10 los veinticuatro ancianos se postran delante del que está sentado en el trono, y adoran al que vive por los siglos de los siglos, y echan sus coronas delante del trono, diciendo: 4:11 Señor, digno eres de recibir la gloria y la honra y el poder; porque tú creaste todas las cosas, y por tu voluntad existen y fueron creadas.

¹⁰ En un interesante artículo dedicado a los ángeles místicos y músicos, Antonio G. Montalbán, nos lleva a un recorrido sobre la cuestión de ángeles músicos y la armonía celestial, opuesta al

del Duque de Berry. Si bien el texto de Juan no habla de interpretación de música, gran parte de las escenas en que aparecen los veinticuatro ancianos en el Camino de Santiago, lo hacen en esta actitud, en referencia a la preparación (afinación) que hace el peregrino/pecador antes de aprender la *melodía perfecta*, una vez que esté en conocimiento del Cántico Nuevo y su propia redención.

Ejemplos iconográficos

Sería inacabable e incompleta una revista de ejemplos de lo sonoro en el arte medieval, por todo lo dicho anteriormente: la profusión sonora de la vida medieval, las continuas referencias al orden musical divino y el caos sonoro infernal; a la música celestial o a las palabras pronunciadas por santos, en las apariciones de la Virgen o de Cristo, amén de las descritas en el Antiguo Testamento reseñadas en tantísimo libro o iconografía. Por lo que hemos decidido ceñirnos a un ejemplo integral que reúne texto, doctrina e imagen: el tímpano *de Sainte Foy de Conques*, edificada durante el siglo XI y completada en el XII.

Esta pequeña iglesia abacial de la región de Aveyron que fuera fundada en torno del 819 por el eremita Dado, recibió hacia el 866 las reliquias de Sainte Foy, quien fuese martirizada en el 303 bajo Diocleciano y con fama de liberar prisioneros y curar ciegos. Dada la importancia de su culto y la afluencia de peregrinos, se hizo necesario construir un nuevo edificio más amplio y mejor dotado para las exigencias de los peregrinos. Es así que el Abad Odolrico comenzó la construcción de este magnífico ejemplo de románico occitano, extendiéndose entre los siglos XI y XII.

silencio infernal o a la profusión de ruidos, gritos y llanto. En el Cielo, predomina la armonía, el canto y la música de alabanza. En los Infiernos, el silencio, el dolor y el griterío desordenado. Más adelante, J. J. Martín Romero, se encarga de analizar la música y espiritualidad en los ángeles, aplicado al siglo XV. Antonio GARCÍA MONTALBÁN, "Por sutileza del arte angelical: de ángeles místicos y ángeles músicos. Una búsqueda de la realidad sonora del Empíreo de Francesc Eiximenis" y José Julio MARTÍN ROMERO, "El canto es deleite de los ángeles. Música y espiritualidad en el Siglo XV" ambos en Juan PAREDES (ed.), *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: Santos ángeles y demonios*; Granada, Universidad de Granada, 2012. Más generales: Olivier CULLIN, *Breve historia de la música en la Edad Media*; Barcelona, Paidós, 2005 o Giulio CATTIN, *Historia de la Música*; Madrid, Turner, 1983, Tomos II y III.

Más allá de los inmensos valores estéticos y arquitectónicos de este edificio, además de la orfebrería desarrollada en los relicarios allí custodiados, nos hemos de centrar en el análisis de algunas de las imágenes que tienen su tímpano central. Este tímpano aún conserva restos de pintura original, ha sobrevivido a la destrucción generalizada durante la Revolución francesa y a la reconstrucción masiva que el Imperio ha hecho de muchos sitios religiosos de Francia.

Contra lo que pueda pensarse al echarse una primera mirada general, la escena no trata estrictamente sobre un Juicio Final, en el que los condenados vayan al Infierno a padecer sistemática y eternamente una serie de castigos de acuerdo a los pecados cometidos, sino de un *Tártaro*, o abismo, donde las almas pecadoras están encerradas a la espera del Juicio, pero no condenadas a perpetuidad.¹¹

Esta expresión está claramente inscrita a la izquierda de Cristo sedente en el conjunto y se inspira en un versículo de la Segunda Epístola de Pedro,¹² que, dependiendo de la traducción puede utilizar la expresión “*abismo*”, “*tártaro*” o directamente “*infierno*”, pero que vienen a representar una idea similar: un sitio donde las almas han de esperar el veredicto final, peor que esto no ha de significar la condena, ya que por la infinita Misericordia y Amor, todos han de ser redimidos. Esta idea insuflaba en los visitantes al templo una doble sensación: lo certero del castigo por las malas acciones y la capacidad del poder divino de un perdón final a todos, a pesar de las acciones realizadas.

¹¹ En general, las imágenes seleccionadas para ilustrar este acápite han sido tomadas de <http://www.art-roman-conques.fr/index.htm>

¹² 2 P 2.4 “Porque Dios no perdonó a los ángeles que pecaron, sino que los precipitó en el infierno y los sumergió en el abismo de las tinieblas, donde están reservados para el Juicio”. Esta Epístola es central a la hora de entender quiénes fueron los castigados y premiados en su momento por Dios, de la misma forma que explica el por qué de la supuesta tardanza de la Segunda Venida, lo que exasperaba a algunos espíritus que anhelaban la pronta salvación. A fin de ayudar entender este aspecto y a vencer el desaliento, Pedro recuerda que las medidas humanas del tiempo y de las cosas no son las mismas para Dios (3.8, 10, 13-14); y que Jesucristo, a quien la Iglesia espera, es la clave definitiva del misterio de la existencia y del plan de eterna salvación del ser humano (3.9, 15). También, en esa Epístola universal, se alude a los falsos maestros de doctrina y parece redactado según el modelo de la *Epístola de san Judas*, escrita anteriormente. Por ejemplo: 2 P 2.1, cf. Jud 4; 2 P 2.4, cf. Jud 6; 2 P 2.6, cf. Jud 7; 2 P 2.10, cf. Jud 8; 2 P 2.11, cf. Jud 9; 2 P 2.12, cf. Jud 10; 2 P 2.13, cf. Jud 12; 2 P 2.17, cf. Jud 12-13; 2 P 2.18, cf. Jud 16; 2 P 3.2, cf. Jud 17; 2 P 3.3, cf. Jud 18. Entre ambas puede darse un paralelismo evidente. En: *Biblia de estudio esquematizada*; Brasil, Sociedades Bíblicas Unidas, 2010. Versión Reina-Valera, 1960. Todas las notas o citas de las Escrituras que usaremos en lo sucesivo, serán tomadas de esta edición.

Esto lleva en sí el germen de la idea que acabaría por florecer casi un siglo después de la edificación de Sainte Foy: el Purgatorio. Si bien la escena esculpida no narra en absoluto un momento del Purgatorio, sí nos da las pistas para interpretar que el Juicio es una suprema burla al Maligno por parte de Dios, luego de haber separado a los Justos de los Indignos, hasta que éstos volviesen a Él.

Indudablemente, Cristo no puede estar sonriendo en esta escena, pero el sonido de su gesto o dichos pueden “escucharse” en la expresión congelada de alegría del diablo, al que el anuncio de la Salvación deja vencido y sin la posibilidad de arrojar almas al infierno para su castigo eterno. Así, el conjunto de salvados, la mismísima Sainte Foy, la procesión beatífica precedidos por María, las escenas de castigos grupales e individuales, presencian cómo tan sólo con un gesto de Cristo al momento de sonar los olifantes, dejan vencido al diablo e iniciada la salvación para todos.

Muy posiblemente, la complejidad de este tímpano debió ser explicada a los peregrinos en su momento por parte de guías o sacerdotes del templo, pero al comprender su profundo sentido, ingresarían más gozosos a visitar las reliquias de la jovencita Sainte Foy, seguros que la Salvación bajo su intercesión, era posible. “Escuchemos” a las imágenes para que nos guíen sobre cómo esto era posible:



Vista general del conjunto con los restos de color original, preservado por estar a cobijo dentro del retroceso de la arcada que lo contiene en un arco adelantado respecto de la fachada. Aunque durante el siglo XIV fue desmontado y trasladado a otro espacio en un gablete que oficiaba las veces de pórtico, fue retornado a su ubicación actual y original. Pueden observarse tres grandes registros que secuencian las escenas en un sentido horizontal, que a su vez, en el nivel más bajo, se puede subdividir en dos grandes regiones partidas por el eje de axialidad de la composición y que la figura de Cristo sedente trasciende las dos instancias superiores, creando un espacio en donde se desenvuelven unas ciento veinticuatro figuras en las diversas zonas de acción.

El tímpano representa la Ciudad o morada de Dios en el Cielo, parte del mundo y el Tártaro en la región inferior derecha de todo el conjunto. Los tres registros en capas significan las tres eras de los tiempos: el futuro y la Eternidad en la cima del luneto, el presente en la franja central y presidida por el Trono de Cristo, representando los tiempos nuevos y los vivos, quedando finalmente, en la parte baja el pasado, con la presencia de los muertos. Surcando todo el conjunto, una serie de inscripciones latinas, secuencian el discurso iconográfico.



Los textos expresados en las filacterias están resaltados aquí para su mayor visibilidad. Arriba a la derecha la expresión *homnes perversi sic sunt in tartaris mers* (reproducida más abajo), nos indica que la escena no corresponde a un Juicio Final típico, sino que es un momento determinado previo al mismo, en que todos los actores de la escena están en su lugar y prestos a empezar la

Ceremonia: Cristo, como Rey Juez; los Defensores de las almas: María y Sainte Foy, en actitud suplicante ambas; el Oficial de justicia: el arcángel Miguel al mando de la balanza y el acusador: Satanás.



Como testigos del Juicio y atentos al Veredicto, todo alrededor de la arquivolta que rodea a la escena, se encuentran una serie de catorce ángeles curiosos¹³ que

¹³ 1 Pe, 12: "Estaban preparando lo que mantiene a los ángeles en suspenso, y que ahora les ha sido anunciado a ustedes por sus evangelizadores, al mismo tiempo que el Espíritu Santo les era enviado desde el cielo. Y les fue revelado que todo esto sería, no para ellos, sino para ustedes".

están listos para enrollar el firmamento¹⁴ al cabo de la Ceremonia. La curiosidad de estos “teloneros” surge al escuchar los olifantes llamando a la Ceremonia judicial en ciernes.



En la cima del luneto del tímpano, se encuentran dos ángeles trompeteros con sus respectivos olifantes anunciando la llegada del Juicio. El atronador sonido llega a las tumbas de los muertos representados más abajo, los que se incorporan en sus tumbas ayudados por ángeles. Estas trompetas también perforan con su sonido las profundidades del Tártaro y las escenas de castigos se ven atravesadas por este instante en que el tiempo parece haberse detenido.

¹⁴ Ap.6: 14: “El cielo se replegó como un pergamino que se enrolla y no quedó cordillera o continente que no fueran arrancados de su lugar”.



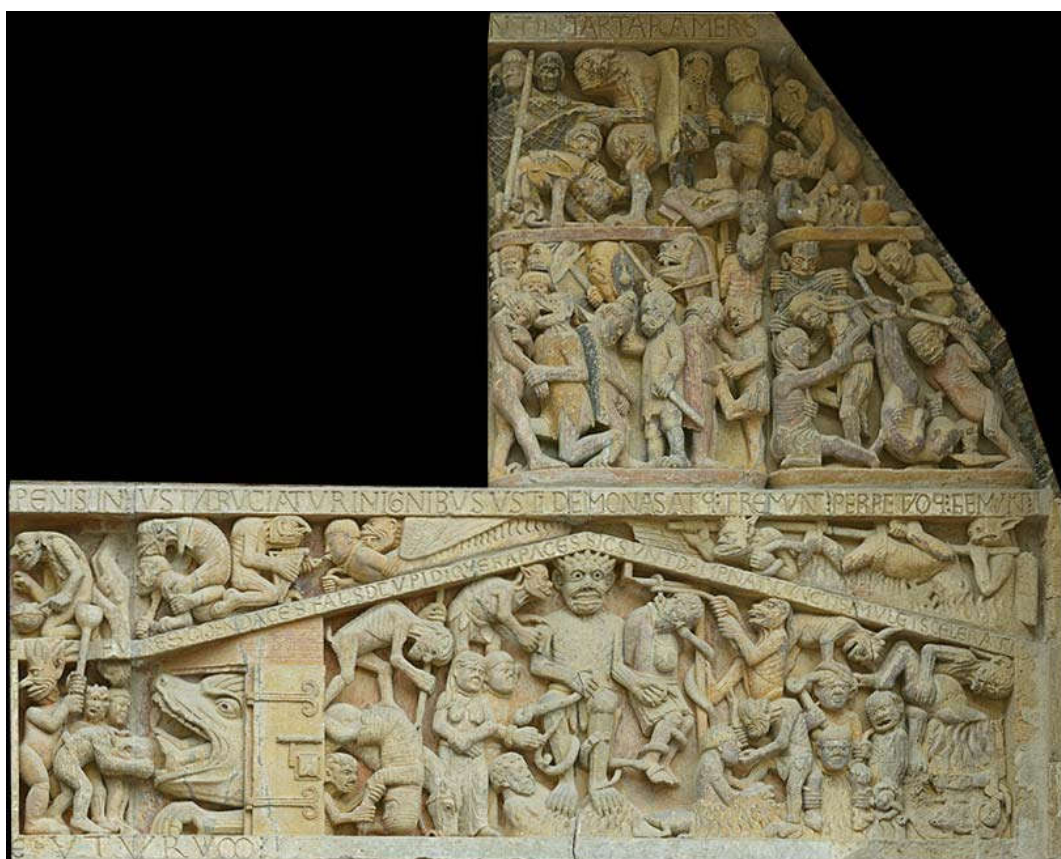
El sonido de los olifantes, despierta a los muertos, que serán juzgados ante Cristo pero sus expresiones no denotan ni preocupación ni alegría. ¿Tal vez resucitan y escucharon confiados el llamado de Cristo o el trueno de su gesto al detener todo el proceso anunciando la Gracia para todas las almas?



Ángeles que portan *tituli* sobre las cabezas de algunos bienaventurados. Estos *tituli* funcionan como solemnes declaraciones enunciativas que los ángeles realizan respecto de las personas que son adornadas con ellas. Dado que el lenguaje mudo de la escultura no puede exclamar la virtud y no existía espacio disponible para acompañar la alegoría correspondiente, el escultor decidió utilizar a estos ángeles para informar al paseante sobre la condición del personaje representado debajo de cada cartel.

El Tártaro

Visto y considerando que nuestro artículo versa sobre lo sonoro en el arte, no hemos de dedicarnos a analizar las partes referidas al Mundo de los Bienaventurados, dado que en él reina el orden, la belleza y la musicalidad de las alabanzas y virtudes. Visitaremos, en cambio, el Tártaro, que dará cuenta por oposición a esta música y orden, a través de los mensajes que podamos descubrir en la compleja sintaxis del románico.



El conjunto del Tártaro, sitio donde las almas condenadas esperan su juicio individual y que no pudieron ser salvadas a tiempo, es un enjambre de escenas de castigos presididos por el mismísimo Satanás, quien tiene una sonrisa congelada en sus labios y no puede completar el castigo destinado al hombre que se encuentra bajo sus garras, sobre un fuego que no lo quema y que tiene una expresión de absoluta serenidad, aún en la situación en la que se halla. Volveremos sobre este aspecto más adelante.



La escena central del conjunto la representa el pesaje de las almas a cargo del Arcángel Miguel, que en esta ocasión se mira tensa y fijamente con un demonio que desde el otro lado de la balanza hace trampas sobre el peso del alma a juzgar: pone su garra sobre el plato para ganar una más para el Tártaro. En tanto, trata de engañar al arcángel mostrando una sonrisa falsa y hueca. Con el correr de los siglos, el fiel de la balanza y las cadenas han desaparecido, pero la escena se entiende perfectamente en su conjunto.

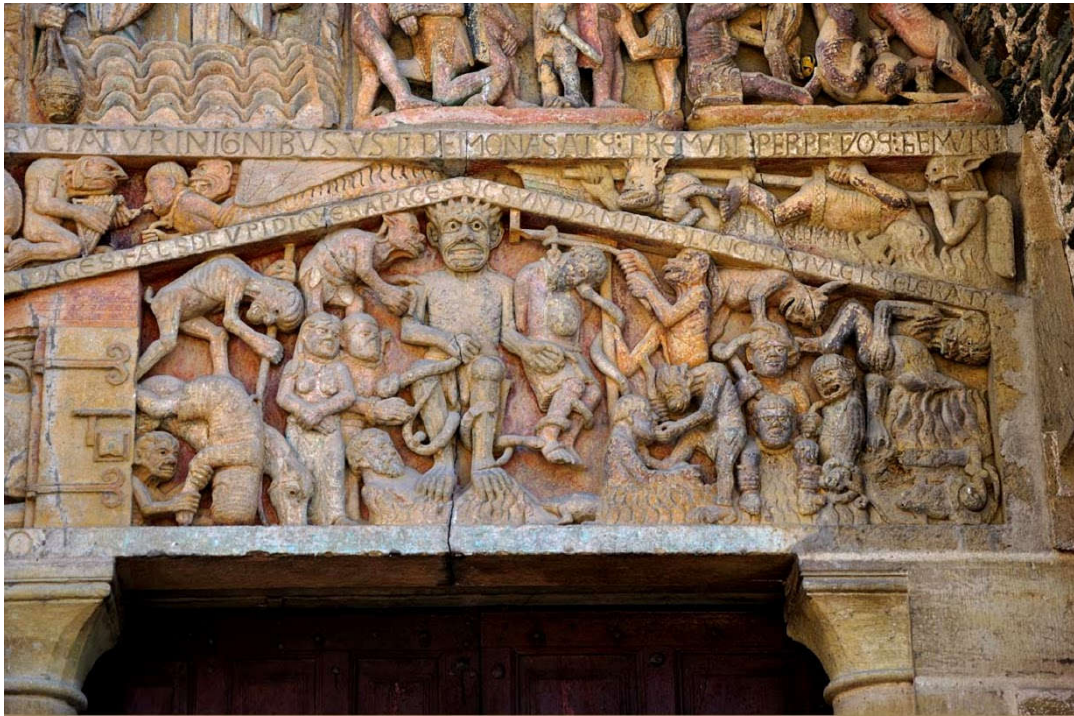


En el punto central del registro inferior, una suerte de pared divide dos mundos: la entrada al Paraíso, en la que se encuentra un ángel que lleva de las manos a almas salvadas a último momento y arrebatadas a las bocas del Tártaro, la que

se encuentra al otro lado. Frente a la boca infernal, un demonio amenaza a varias almas con un mazo para que se arrojen a la boca del monstruo, en tanto contempla furioso cómo hubo rescatados en el último instante. Nótese que inmediatamente delante de él, un alma cae de cabeza atravesando una suerte de hueco en el techo del registro y atisba a la escena de rescatados sin poder hacer nada. La boca infernal nos muestra los pies de un alma que ya está siendo deglutida y que si se observa la escena del conjunto del Tártaro, tras la puerta que se abre, ocurren otras escenas de tormentos y crítica social respecto de personajes de la época retratados en actitudes ignominiosas.



Detalle del monstruo devorador. Desde sus fauces aparecen las piernas de un alma en trance de ser tragada y otra que se adelanta a seguirla.



Este estupendo Tártaro, pleno de imágenes aleccionadoras, nos invita a repasar algunos de los pecados capitales, con otros mostrados como individuales. De izquierda a derecha: **La soberbia**. Un caballero con armadura es arrojado de su montura por un par de diablillos. Simboliza a los nobles de Aubin, vecinos de la abadía que ambicionaban sus propiedades y fueron excomulgados por los monjes del monasterio cuando quisieron apoderarse de ella. Está lujosamente ataviado con una cota de malla indicando el dispendio que ello significaba y que al ser desmontado y caer por tierra, su honor y soberbia sería mancillado. **La lujuria**. Una mujer con el pecho desnudo y su amante esperan atados y unidos por la soga al cuello. Por el corte de pelo del pecador, indica la tonsura de un religioso, lo que redobla la vergüenza de la acción: es un nicolaíta.¹⁵ **La avaricia**. Un hombre aparece ahorcado con su propia bolsa de dinero que cuelga del cuello, mientras un demonio ajusta la cuerda y tira con fuerza de ella. Una víbora se enrosca en su pierna y ésta a su vez, en la pierna de Satanás, que preside la escena con el gesto congelado en una sonrisa. **La envidia**. De entre las llamas emerge un personaje al que un diablo le arranca la lengua por

¹⁵ El Papa Nicolás II en el Sínodo de Letrán del 1059, condenó la práctica de la incontinencia sexual en los sacerdotes y decretó la excomunión de aquellos que no repudiasen a las mujeres con las que se hubieran casado o no expulsaran a las concubinas con las que vivían. Además liberaban a los laicos de asistir a sus misas o recibir sacramentos de sus manos. De ahí la denominación de *nicolaíta*.

calumniador y envidioso. Esto surge del deseo de tener lo del otro y que lleva a muchos hombres a la calumnia de sus semejantes. **La ira.** El iracundo de ceño fruncido debe soportar el peso de una mujer sentada sobre sus hombros mientras un diablillo que ríe empuja su cabeza, para que pese más y lo doblegue. **La gula.** El goloso o el cazador furtivo recibe un castigo digno de una fábula: es asada su propia persona y al igual que en la pena del contrapaso dantesco, el “cocinero” es una liebre (animal nocturno y ambivalente en la teología medieval. Puede representar el paganismo) que maneja el asador en el que se encuentra atado sobre un fuego vivo. Además, un sapo le besa en la boca. La polisemia de la imagen recuerda también a la del apóstata, cuyas palabras saben a falso juramento, pues la baba de un sapo se creía que borraba todo recuerdo del cristianismo. **El aborto.** Una mujer visiblemente encinta es arrojada de cabeza a un caldero hirviente lleno de hierbas abortivas el cual está “decorado” con un sapo y una serpiente, emblemas de las brujas. Esta escena, junto con la anterior, ha sido colocada en el extremo más lejano a la presencia de Cristo, como símbolo del absoluto rechazo de ambos pecados por parte de su persona. **La pereza.** En la zona central del conjunto, se ve un hombre acostado bajo las garras de Satán, quien le impide levantarse. Un sapo en la punta de sus pies, símbolo de la pereza identifica para más claridad este pecado.



Detalle del envidioso y mentiroso



Detalle de la gula o el cazador furtivo, el diablillo con rostro de animal y el sapo besando al condenado.



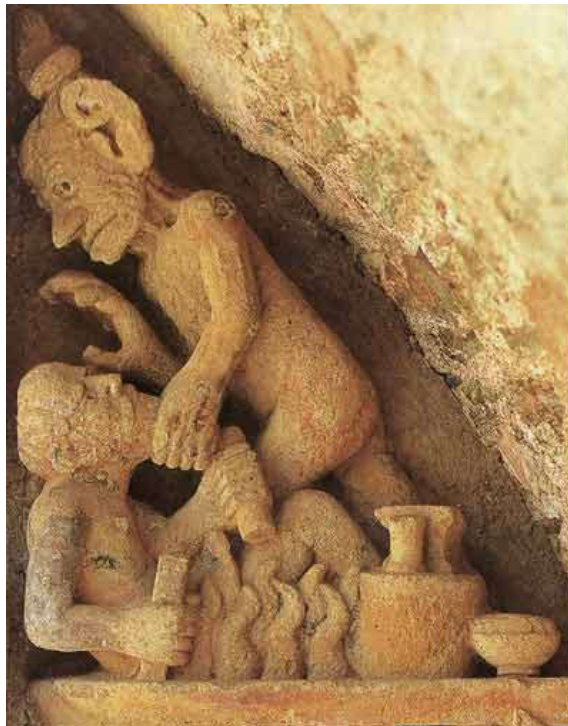
Detalle del perezoso. A pesar del suplicio, las llamas parecen no afectarle.

En la zona del registro superior de este Tártaro, hay una serie de pecados principalmente colectivos, dedicados a tres grandes categorías: el saber ligado al poder espiritual, el poder temporal, y la posesión de bienes ligado a los metales.



Vista de conjunto del sector superior del Tártaro. Arriba a la izquierda, la simonía, representada por un obispo arrodillado frente a Satanás tras ser

enredados en las redes del diablo.¹⁶ Su báculo, roto y caído es sostenido por uno de los tres clérigos que observan la escena. Tras el demonio, un dintel roto permite ver caer una figura de un condenado con un falso libro en su mano: es un hereje, que transmite falsa doctrina en el siglo XII y cuyo pecho se ve oprimido por el pie de un demonio. A la derecha de este episodio, da comienzo el segundo grupo de pecados individuales registrados por sobre y debajo de la cornisa: la posesión de bienes. Esta secuencia se inaugura con el falso cambista, que acuñaba moneda de baja ley. Su castigo consiste en que un diablo lo tome de la barba para echarle en la garganta el líquido de su aleación que hierve en el caldero al lado de ambos. En las manos el cambista tiene un cuño y un martillo.



En el registro inferior, un pañero y el demonio Lilith (posible esposa de Satanás), a quien sedujo y atrajo a sí, ve horrorizado cómo sus paños o su misma piel son devorados por un diablillo detrás de ellos, en tanto al lado, un usurero especulador cuelga cabeza abajo deseando beber de una copa en la cual se encuentra un bolso con dinero. Respecto de esta imagen, algunos autores señalan que se trata de un borracho que vomita todo el vino que ha consumido

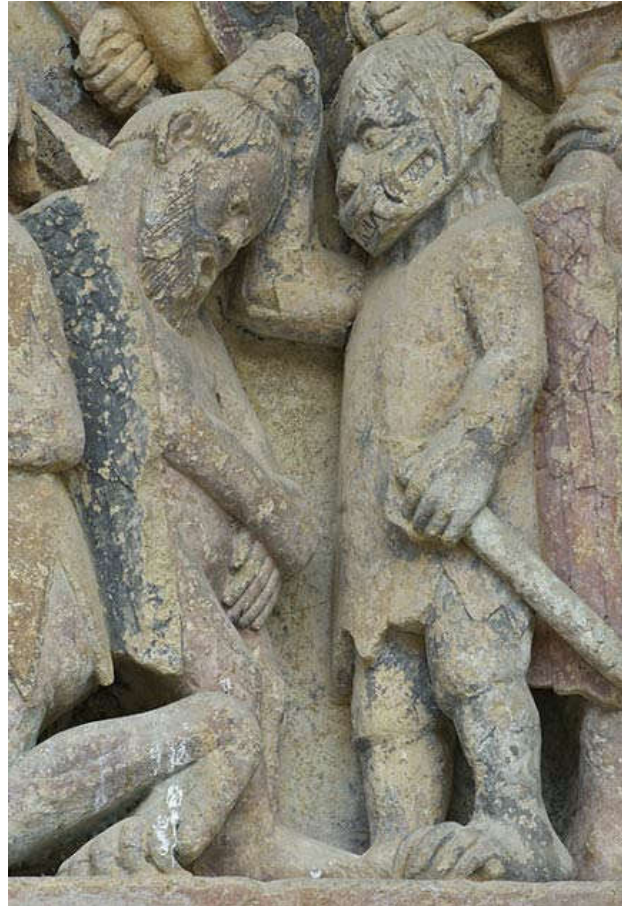
¹⁶ Cfr. Salmo 116, 3: "La muerte me enredó en sus lazos, / la angustia del sepulcro me alcanzó / y fui presa del miedo y del dolor. / 4 Entonces invoqué el nombre del Señor / y le rogué que me salvara la vida".

en su vida, pero casualmente... su boca se halla cerrada. En este caso, el silencio frente a la situación dada.



Finalmente, a la izquierda de este sector diversos reyes y príncipes sufren por sus pecados. En su extremo, Enrique V, Emperador, se encuentra desnudo y un diablo hace una reverencia ante él en tanto le arranca de un mordiscón la corona. El emperador, que se viera obligado a firmar el Concordato de Worms en 1122, señala perturbado hacia el sector de los Salvos, especialmente a la figura de su antecesor, Carlomagno, que transita glorioso hacia Cristo en la zona paradisiaca del Conjunto.

Delante de este momento, un diablo lancea, atravesando desde la boca para salir por la nuca, al antipapa Gregorio VIII (1118-1121), en tanto que desnudo, cubre sus partes al momento de ver arrebatada su tiara de la cabeza. La lanza ha desaparecido en gran parte, pero se observa la boca abierta del papa y la punta saliendo por su nuca. Abrazó la causa de Enrique V en plena Querrela de las Investiduras, por lo que fue desplazado y finalmente murió encarcelado en un monasterio de Salerno. En este caso falla una de las principales características del Poder Pontificio: la enseñanza de doctrina, ha sido mancillada por el antipapa y su boca / oralidad son atravesadas por la lanza.



Detalle del antipapa Gregorio VIII

Una última imagen del Tártaro merece nuestro comentario: la del monje que pudo convertirse en errante y que cantaba *Carmina Burana*, abjurando del canto gregoriano. En castigo, un diablillo le arranca la lengua en tanto le confisca la lira con la que acompañaba sus cantos obscenos.



¿Cuál es el “sonido” final de este conjunto?

Dos instantes señalan el estallido sonoro que congela la escena en un momento que anuncia la Redención y la derrota del Demonio: la expresión que Satán tiene al escuchar lo que un diablillo le susurra al oído y el efecto que el conjunto en sí tiene por la llamada *Diagonal de la Gracia*.



Satanás congela su risotada de deleite en medio de los castigos cuando escucha lo que el diablillo susurra: es lo anunciado en el Apocalipsis.¹⁷ Ahí comprende que ha sido burlado y que incluso el Tártaro es dominio divino, transformándose en transitorio y endeble. Esta idea prefigura el Purgatorio que ha de “nacer” en siglo XIII.

Finalmente, la clave que da acceso a la interpretación del instante que detiene la marcha del Infierno y anuncia la Redención para todos es la llamada *Diagonal de la Gracia*. Traza una línea imaginaria surgida en las Nubes Celestiales, atraviesa el leño de

¹⁷ Ap. 10; 2-7: “Vi descender del cielo a otro ángel fuerte, envuelto en una nube, con el arco iris sobre su cabeza; y su rostro era como el sol, y sus pies como columnas de fuego. 2 Tenía en su mano un librito abierto; y puso su pie derecho sobre el mar, y el izquierdo sobre la tierra; 3 y clamó a gran voz, como ruge un león; y cuando hubo clamado, siete truenos emitieron sus voces. 4 Cuando los siete truenos hubieron emitido sus voces, yo iba a escribir; pero oí una voz del cielo que me decía: Sella las cosas que los siete truenos han dicho, y no las escribas. 5 Y el ángel que vi en pie sobre el mar y sobre la tierra, levantó su mano al cielo, 6 y juró por el que vive por los siglos de los siglos, que creó el cielo y las cosas que están en él, y la tierra y las cosas que están en ella, y el mar y las cosas que están en él, que el tiempo no sería más, 7 sino que en los días de la voz del séptimo ángel, cuando él comience a tocar la trompeta, el misterio de Dios se consumará, como él lo anunció a sus siervos los profetas.”

la Cruz, pasa por las manos de Cristo y recala en la figura que se encuentra impasible sobre llamas que no queman y a los pies del mismísimo Satanás. Este *hombre restaurado*, aún bajo las garras del Demonio ha de salvarse.¹⁸ Nada escapa a la Redención y aún el mismísimo Demonio escuchó la Profecía que anuncia la Parusía y el sonoro triunfo del Bien sobre el Mal.



Todo un conjunto escultórico abigarrado y pleno de enseñanzas, admoniciones y señales de esperanza se abre a nuestra vista y al oído: el *Todo*, pertenece a la divinidad y ni aún el Diablo puede con su poder. Los salvos, lo serán desde el inicio y gozarán antes de las delicias Celestiales, en tanto los rescatados pueden asegurarse un lugar ante Dios, si se arrepienten a tiempo, para quedar los que por Gracia de Dios, puedan ser *renovados* y sacados de las garras mismas del Mal. Creemos que éste es el principal mensaje que nos permite “escuchar” la compleja Teofanía a la que pudimos asistir, por la cual, la presencia de Dios, invade con su Voz y su Luz, hasta los ámbitos más profundos y pretendidamente oscuros del Tártaro, iniciando para todos, el camino final de la Redención. Creemos, que cualquier peregrino que pudiese captar este mensaje desde su propia interpretación, o con la ayuda de los monjes lugareños, entraría gozoso a visitar las reliquias de Sainte Foy con el ánimo renovado, como el hombre de las garras del diablo, y llegaría a Santiago de Compostela aún escuchando estos olifantes.

¹⁸ En Efesios 5, 13-14 se especifica: “13 Mas todas las cosas, cuando son puestas en evidencia por la luz, son hechas manifiestas; porque la luz es lo que manifiesta todo. / 14 Por lo cual dice: / Despiértate, tú que / duermes, / Y levántate de los muertos, / Y te alumbrará Cristo”.

A modo de conclusión

Es indudable que el arte ha reflejado a lo largo de toda la Edad Media aspectos del paisaje sonoro en todos los soportes posibles para la proclamación del mensaje iconográfico, sin poder apelar más que a referencias respecto de lo que se está diciendo u oyendo. La aparición de instrumentos musicales, movimientos de danza, actitudes posturales que indican hablar o escuchar, filacterias con el texto hablado, juegos de miradas frente a ruidos, sonidos o exclamaciones, efecto de las Trompetas del Fin de los Tiempos en las almas que resucitan de cara al Juicio, diálogos con Dios, apariciones y mensajes de santos, la Virgen o los ángeles a mortales, castigos a los que hacen música lasciva o arrancarles la lengua a los falsarios o herejes en las esculturas románicas y góticas; a la vez que una amplia gama de circunstancias que nos permiten ver que *hay* sonido, pueblan innumerables sitios de privilegio o marginales de todo el decurso iconográfico.

El rotundo triunfo de la imagen durante la Edad Media da cabal ejemplo de lo importante que la iconografía ha sido para una cultura mayoritariamente iletrada pero rica en matices y sentidos, creando un vasto repertorio inabarcable en estas líneas pero que es accesible si se aguza el oído y se desea escuchar el paisaje sonoro medieval a través del arte. Seguro, su música y su mensaje llegará intacto a más de mil años de distancia y será igual de efectivo.

LOS RITMOS DEL CONVENTO. EL SILENCIO Y EL SONIDO EN EL ÁMBITO
MONACAL FEMENINO MEDIEVAL (CASTILLA. SIGLOS XIII-XV)

THE RHYTHMS OF THE CONVENT. THE SOUND AND THE SILENCE IN THE
MEDIEVAL FEMALE MONASTIC SCOPE (CASTILE. CENTURIES XIII-XV)

María Cecilia **Bahr**

Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”

(Argentina)

mceciliabahr@hotmail.com

Resumen

Dentro del universo femenino medieval la palabra y el silencio tienen especial significación y más aún dentro del ámbito conventual. A partir del análisis de las diferentes reglas y documentación nos proponemos acercarnos a la realidad sonora de los monasterios femeninos castellanos en la Baja Edad Media. En ellos el silencio prima pues es, en la concepción filosófico-teológica vigente, lo que permite la elevación del espíritu. Las reglas codifican dicha concepción, pero cuando la norma se materializa en las comunidades, éstas pueden no cumplir con el silencio exigido, ya sea por circunstancias internas o externas y en esos casos la autoridad intenta reformar, castigar o controlar el motivo por el cual se produce.

Palabras clave: Conventos femeninos – Silencio – Reglas – excepciones – Rezo

Abstract

Inside the medieval female universe the word and the silence have a special meaning and even more inside the convent scope. From the review of the different rules and documentation we propose to get closer to the sound reality of the Castilian female monasteries in the lower middle ages. In them the silence is established because is, in the valid philosophy and theology conception, what allows the spirit elevation. The rules regulate that conception, but when the norm materializes in the communities, these can not comply with the demanded silence, either because the internal or external circumstances and in those cases the authority tries to reform, punish or control the reason of this.

Key Words: Female convents – Silence – Rules – Exceptions – Prayer

Dentro del universo femenino medieval la palabra y el silencio tienen especial significación, más aún dentro del ámbito conventual. A partir de lo estipulado por las diferentes reglas monásticas, que regían las comunidades y de

diversa documentación emanada de algunos conventos, nos proponemos acercarnos a la realidad sonora de los monasterios femeninos castellanos en la Baja Edad Media.

La vida monacal, desde sus orígenes, ha estado ligada al silencio que permitía, según la concepción filosófica-teológica vigente, llegar a la elevación espiritual. Si bien el movimiento monástico tuvo múltiples orígenes, sin duda quienes son reconocidos como sus “padres” fueron Antonio (siglos III y IV) con una vida de búsqueda solitaria de la perfección y Pacomio (siglo IV) iniciador de la ruptura del aislamiento a favor de la vida comunal. La idea de todos estos grupos primitivos —en soledad o de manera comunitaria— era la “apatheia” que consistía en retar y someter a la naturaleza humana, era el fin más alto que podía alcanzarse en la tierra y mediante ello conseguir la paz y perder la tentación del mal.¹ Ese dominio de los impulsos que permitía alcanzar la libertad de las necesidades de seres humanos corpóreos para llegar a Dios fue también buscada por las comunidades femeninas que pronto surgieron en el mundo cristiano.

Aquellos que iniciaban el camino monacal y comunitario, tanto hombres como mujeres, tuvieron diferentes reglas como norma básica de organización en las que los votos fundamentales eran la obediencia, pobreza y castidad, aunque a las comunidades religiosas femeninas se les añadió tres condiciones que las distinguían de las masculinas: la valoración y preservación de la virginidad como un bien superior, el enclaustramiento y la tutela masculina.

Si bien los estudios sobre monacato femenino han puesto especial atención en las condiciones distintivas, no se puede dejar de analizar aquello que era común en el ideal monacal tanto de varones como de mujeres: “salir de la carne permaneciendo en el cuerpo” en las palabras de Casiano, la *apatheia*, que permaneció, tal vez sin ser nombrada, a lo largo de todo el Medievo.

En los siglos centrales de la Edad Media, el ideal monástico ejerció en todos los espíritus una fascinación incomparable.² El monje era quien retornaba al estado originario de perfección y anticipaba el futuro Paraíso, despreciaba el

¹ A. ARRANZ GUZMÁN “Los monjes de Oriente”, *Historia* 16, 70 (1982), pp. 62-68.

² André VAUCHEZ, *La espiritualidad del Occidente medieval (siglos VIII-XII)*, Cátedra, Historia Menor, Madrid, 1985, p. 46.

mundo en pos de un lugar junto a Dios:³ “El reino se conquista a través del exilio”⁴. La idea de que muriendo al mundo se alcanzaría la vida eterna conllevaba, dentro del orden feudal la misión de quienes habían optado por la vida monástica de ser, a partir de la oración, el oficio sagrado y del sacrificio personal, no sólo forjadores de su propia redención sino también intercesores para alcanzar la misma de quienes vivían en “el mundo”.

San Benito, padre de monacato occidental y autor de la regla que regirá la mayor parte de las comunidades en la Edad Media, señala la vida monástica como la forma de oponerse al espíritu mundano y sostiene que para llevar a cabo el combate contra ese espíritu es fundamental el silencio, el guardar las palabras ociosas y superficiales.⁵ El silencio no sólo era necesario para poder oponerse al mundo —en el sentido de lo que existía más allá de los muros— sino para someter a su propio cuerpo que desprecia por ser “abominable vestimenta del alma”⁶. El monje mortifica su cuerpo, la abstinencia y continencia eran consideradas las virtudes mayores, así como la gula y la lujuria eran los más grandes pecados capitales.

A partir del siglo XIII, teólogos como san Buenavetura o santo Tomás comenzaron a mostrar el valor positivo del cuerpo en esta tierra, pero siempre supeditado a la primacía del espíritu. Al mismo tiempo que el cuerpo es despreciado por ser el vehículo del pecado, como paradoja, para el cristianismo el acontecimiento fundamental de la historia es que Dios se hizo hombre, redimió a la humanidad tomando un cuerpo humano y al vencer a la muerte y resucitar permitió que los cuerpos también resuciten y sus sentidos, en ese cuerpo, serán agasajados.⁷

Los sentidos son los principales medios de comunicación de los seres terrenales y dentro de ellos el oído tiene una importancia fundamental, porque permite hacerlo aún en la distancia. No es necesario el contacto físico cercano para oír y ser escuchado. La dicotomía que se atribuía con el cuerpo —tanto fuente del pecado como de salvación— se mostraría con el sentido del oído. El

³ *Ibíd.*, p. 41.

⁴ *Ibíd.*, p. 42.

⁵ R. M. PIQUER, “La clausura de las monjas. Aproximación histórica y psicológica”, *Studia monástica*, vol. 38 (1996), p. 135.

⁶ Calificación que hace del cuerpo el papa Gregorio Magno en J. LE GOFF y N. TRUONG, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 12.

⁷ *Ibíd.* p. 13.

silencio, en tanto ausencia de estímulo auditivo, debía primar pues era necesario para conectarse con el espíritu, pero al mismo tiempo había sonidos que permitían la elevación y la conexión con el espíritu como el canto —atributo de los ángeles—, la salmodia, el rezo o las campanas y otros que inducían al vicio y alejaban la vida espiritual: la charla, la murmuración, la risa, los golpes, el escándalo e inclusive el desafinar en el canto o en el oficio divino.

Si el silencio permite la conexión interior, el dialogo con el espíritu personal, la reflexión, el desenvolvimiento de la vida en comunidad necesita de formas de comunicación entre sus miembros y con el exterior que se da primordialmente a través del sonido. Algunos de ellos forman parte de la elevación del espíritu individual y comunitario hacia Dios como son el rezo de oraciones, la salmodia, el canto y las lecturas, otros devienen de las necesidades de comunicación y de las necesidades de la vida cotidiana: la campana, el sonido de las llaves que guardan las puertas, los pasos de un lugar a otro, la comunicación a través del torno, las indicaciones sobre trabajos y también la conversación, la risa o el llanto.

El silencio y sonido en las reglas monacales

La vida monacal contaba con un marcado sentido del orden, establecido por la regla, que permitía que la comunidad lograra su fin que nunca fue otro que aislarse del mundo para elevar su espíritu; así sus oraciones llegarían a Dios y lograrían la salvación propia y de quienes les encomendasen esa función.

Los monasterios femeninos en Castilla bajomedieval fueron muy numerosos y según la regla que los organizaba los podemos diferenciar en: conventos benedictinos —en ellos se incluyen los pertenecientes a la orden de Cluny y del Císter— que se regían por la regla de san Benito; las Clarisas, pertenecientes a la Orden franciscana, que se regían por la Regla Urbanita y las comunidades dominicas que mantenían regla de san Agustín⁸.

Todas las reglas organizaban la vida conventual en torno al rezo de las horas canónicas que comenzaba con el rezo de Maitines a medianoche, Laudes a primera hora de la mañana, luego la misa y Tercia. Cerca del mediodía rezaban

⁸ Tomamos las tres grandes reglas conventuales vigentes en la Baja Edad Media aunque no podemos dejar de señalar la existencia de otras comunidades como la de la Orden Militar de Santiago

Sexta, luego comían y hora y media más tarde rezaban Nona. A media tarde el oficio de Lecturas, al comienzo de la noche Vísperas y antes de irse a dormir Completas.

A partir del análisis de qué lugar le daba cada una de ellas al silencio y a los sonidos, podemos reconstruir alguna parte del universo sonoro conventual:

La Regla de San Benito: fue la más difundida y la que marcó el monacato occidental. Concebida por san Benito de Nursia tenía un gran contenido espiritual, era flexible, permitía la adaptación a distintas circunstancias, por lo tanto sería adoptada rápidamente y luego impuesta a la cristiandad occidental a partir de la Reforma gregoriana.

La regla da una gran importancia al silencio y habla de la taciturnidad por la cual el hombre virtuoso debía abstenerse de hablar aún de cosas buenas, pues las palabras generalmente traen pecado

“...por lo tanto, dada la importancia que tiene la taciturnidad, raras veces recibirán los discípulos perfectos licencia para hablar, incluso cuando se trate de conversaciones honestas, santas y de edificación, para que guarden un silencio lleno de gravedad. Porque escrito está: ‘En mucho charlar no faltará pecado’. Y en otro lugar: ‘Muerte y vida están en poder de la lengua’”⁹.

Por otra parte condena todo aquello que va en contra de la taciturnidad: “... las chocarrerías, las palabras ociosas y las que provocan la risa, las condenamos en todo lugar a reclusión perpetua. Y no consentimos que el discípulo abra su boca para semejantes expresiones”¹⁰. El monje debe ser humilde, hablar reposadamente, con pocas palabras, sin levantar la voz¹¹. La regla censura la palabra —más aún el sentido del oído— como factor que puede llevar al pecado y condena duramente a todo aquello que se aparte de la medida, más que del silencio absoluto.

Dentro del oficio divino, la regla benedictina, daba gran importancia al recitado de los salmos con sus antífonas, a los himnos y a lecturas que estaban prefijados según la época del año.¹² Podemos imaginar las salmodias, seguida

⁹ *Regla de San Benito*, Introducción y comentarios de R. GARCÍA COLOMBÁS, Madrid, BAC, 2000, cap. 6.

¹⁰ *Ibidem*, cap. 6.

¹¹ *Ibidem*, cap. 7.

¹² *Ibidem*, cap. IX.

por las letanías repetidas lentamente y finalizadas con un himno en el medio de la noche dentro de la iglesia monacal.

Dentro de la comunidad se establecía que la comida debía ser acompañada por una lectura edificante —en general los Santos Padres— que realizaría quien había sido designado para tal efecto y mientras se desarrolla

“...reinará allí un silencio absoluto, de modo que no se perciba rumor alguno ni otra voz que no sea la del lector. Para ello sírvanse los monjes mutuamente las cosas que necesiten para comer y beber, de suerte que nadie precise pedir cosa alguna. Y si algo se necesita, ha de pedirse con el leve sonido de un signo cualquiera y no de palabra...”¹³.

Si bien durante todo el día se debía cultivar el silencio y según la hora se leerían lecturas edificantes, se cuidaría de leer por la noche determinadas cosas como el Libro de los Reyes porque no le haría bien a los espíritus más débiles. En cualquier caso, luego de rezar Completas debía reinar absoluto silencio y quien lo quebrantare sería sometido a un severo castigo, salvo en el caso de la presencia de un huésped o por mandato del abad.¹⁴

En este caso podemos ver cuáles eran los motivos por los que se podía dejar de lado el silencio: el mandato de la abadesa, para los monasterios femeninos, o la presencia de huéspedes, lo que muchas veces cambiaba la dinámica conventual y por ello se trataba de aplicar alguna regulación al respecto, como veremos más adelante.

La Regla de San Agustín: esta regla que en realidad no fue concebida como tal sino como un conjunto de concejos escritos por el santo de Hipona para la organización de algunas comunidades y que, tiempo más tarde, reunidas dieron lugar a lo que se conoció, a lo largo de la Edad Media, como *Regla de San Agustín*. Regía a los canónigos regulares y fue adoptada por santo Domingo para la Orden de los Predicadores y luego fue asumida por las comunidades femeninas. El santo completó y adaptó esas reglas según las necesidades, mediante las *Constituciones de San Sixto de Roma* (1291-1221) y fueron acogidas por las monjas de los otros conventos de la Orden.¹⁵ A partir de 1259 el Capítulo General aceptó regirse por las *Constituciones de Humberto de Romans*

¹³ *Ibidem*, cap. XXXVIII.

¹⁴ *Ibidem*, cap. XLII.

¹⁵R. RÍOS de la LLAVE, *Mujeres de clausura en la Castilla Medieval: El monasterio de Santo Domingo de Caleruega*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2007, pp. 95-98.

que regulaban la vida de las comunidades dominicas de manera más completa. Los monasterios de dominicas castellanos se regían por estas últimas.

Resulta interesante poder observar cómo, a pesar de considerar al silencio como fundamental en la vida conventual, se fueron adoptando matices al respecto. En la primitiva *Regla de San Agustín* se imponía el silencio sólo durante la comida para escuchar las lecturas, mientras en la *Constituciones de San Sixto* generaliza el silencio en todos los lugares, excepto el locutorio, la sala de labores, la reja y durante el Capítulo. La priora está autorizada a hablar cuando lo crea conveniente y puede dar permiso a las monjas para hablar en otros lugares.¹⁶ Además de ella había otras tres monjas destinadas a hablar: la fenestraria o tornera, podía hablar con el exterior al torno; la procuradora del huerto y la despensa que podía hablar con el hortelano y la hebdomadaria, encargada de preparar la lectura y los cantos.¹⁷

Para las *Constituciones de San Sixto* la ruptura del silencio era una falta grave y por lo tanto establecía que la profesa que por causa de distinta índole no lo respetara o produjera sonidos discordantes fuera castigada según la culpa —la idea que primaba era que el desorden era causa de pecado— con una gradación (leves, media, grave, gravísima y apostasía). Así, si alguna religiosa hablaba en el coro o producía algún ruido o desafinaba en el canto podía ser castigada con penas que iban desde el pedido de disculpas en el capítulo, a pasar días a pan y agua o al aislamiento según la intención y la repetición de la falta.¹⁸

Las *Constituciones de Humberto de Romans* eran más permisivas en cuanto a los lugares donde se debía guardar silencio: obligaba sólo a hacerlo en el oratorio, claustro, dormitorio y refectorio y permitía hablar en los demás lugares, pero imponía la obligación de vigilar las conversaciones del locutorio y reconocía otros cargos con el poder de la palabra: la subpriora que ejecutaba las ordenes o suplantaba a la priora, las zelatices que vigilaban las monjas, la maestra de novicias y la *procuratrix* que junto con la priora y la subpriora recibían a quienes entraban al monasterio para alguna labor.¹⁹ Había otros dos cargos, en la mayoría de los conventos femeninos dominicos, relacionados con

¹⁶ *Ibidem*, pp. 99-100.

¹⁷ *Ibidem*, p. 103.

¹⁸ *Ibidem*, p. 103.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 106-107.

el sonido: una o varias cantoras encargadas del coro y del cuidado de los materiales para tal fin y la sacristana, que cuidaba las instalaciones, los objetos del culto y era quien debía tañer la campana a las horas correspondientes.²⁰

Las Constituciones regulaban la entrada a los monasterios femeninos y las autorizaba siempre que hubieran sido concedidas desde el inicio de la fundación: reyes, reinas, metropolitanos, cardenales, papas, patronos y patronas, aunque las visitas debían ser moderadas.²¹

La Regla de los monasterios de clarisas: en 1212 se estableció un grupo de jóvenes en el convento de San Damián de Asís, lideradas por santa Clara e inspiradas en san Francisco, para vivir de acuerdo a los preceptos evangélicos, pero conforme a lo dispuesto por el canon 13 del IV Concilio Lateranense de 1215, las órdenes que se fundasen en lo sucesivo debían de adoptar una de las regla ya existentes; por lo tanto adoptaron la regla de san Benito,²² pero se regían por las instrucciones o *Forma vivendi* dadas por san Francisco. Su estilo de vida fue rápidamente imitado por otras comunidades italianas.

Para esa comunidad la idea de guardar pobreza absoluta fue un objetivo irrenunciable y generó innumerables controversias dado que la clausura impedía vivir de la mendicidad, por lo que se ensayaron para su organización cinco reglas diferentes, según la enumeración que hace de ellas Manuel de Castro y Castro.²³ Se destacan, entre ellas, la tercera redactada por la propia santa Clara que no aceptaba el hecho de que los monasterios tuvieran bienes para su manutención y finalmente, en 1263, Urbano IV dictó la regla definitiva en la que se adoptaba el nombre de la orden como Orden de Santa Clara. Para subsanar la controversia acerca del tema de la pobreza establecía que los conventos podían tener rentas y posesiones que serían aprovechados en forma comunitaria, pero señalaba que cada una de las profesas, en lo personal, debía mantener el voto de pobreza.²⁴ Esta es la regla con la cual se organizaron los

²⁰ *Ibidem*, p. 196.

²¹ *Ibidem*, pp. 198-199.

²² A. LINAJE CONDE, "Santa Clara y la tradición monástica", *Archivo Ibero Americano*, 54 (1994), pp. 199-209. Para Linaje Conde el hecho de la adopción de la regla benedictina marca una cierta continuidad entre en modelo monástico tradicional y las clarisas.

²³ M. de CASTRO y CASTRO, "Monasterios hispánicos de clarisas desde el siglo XIII al XVI", *Archivo Ibero Americano* XLIX (1989), pp. 79-80.

²⁴ *Ibidem*, pp. 79-80.

monasterios de clarisas castellanos en la Baja Edad Media y se la conoce como Regla Urbanita.

Como toda vida monacal estaba regulada por el rezo, pero es interesante la opinión de sus fundadores de cómo se debía hacerlo. Mientras para san Francisco las horas debían cumplirse en comunidad y mediante la salmodia — en esa época todo el oficio era cantado—, para santa Clara de debía renunciar al canto, pues de esa manera el oficio divino sólo estaría destinado a las hermanas instruidas e implementó, como oración principal el rezo del padrenuestro, la oración por excelencia del cristiano. La santa sostenía que no existían diferencias en el modo de rezar, lo que era necesario era que se hiciera con el corazón puro.²⁵ Tal vez en esta controversia se puede observar que para el espíritu franciscano más que el silencio que pretendía anular o controlar uno de los sentidos del ser humano, era necesario el rezo, el canto que permite la conexión espiritual del cuerpo.

La *Regla Urbanita*, tomando en cuenta la tradición conventual y los deseos de la fundadora, sostenía que aquellas profesas que sabían leer y cantar lo harían en el oficio divino y aquellas que no, debían decir veinticuatro Padrenuestros por Maitines, cinco por Laudes, Prima, Tercia, Sexta y Nona, doce por Vísperas y siete por Completas. Asimismo consideraba que si las novicias eran de buen ingenio se les debía enseñar canto y lectura para el oficio divino con maestras idóneas.²⁶

El silencio también estaba presente. Éste debía ser continuo, salvo para las maestras o aquellas eximidas en razón de su oficio o el personal que atendía a las enfermas con fines prácticos y recreativos. En el caso de alguna fiesta como la de san Pedro y san Pablo o cuando fuera bien visto por la abadesa, podían hablar desde Nona a Vísperas. La regla señala que la conversación debía girar en torno a Jesucristo o de cosas buenas y honestas. En ningún caso se podía interrumpir el silencio de Completas a Tercias del día siguiente.²⁷

Los monasterios de clarisas de Castilla fueron adaptándose con mayor o menor rigor a la *Regla Urbanita*, por lo tanto se pueden encontrar mandatos o

²⁵ Clara A. LAINATI, *Santa Clara de Asís*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2004, pp. 212-215.

²⁶ *Constituciones generales para todos los monjes y religiosas sujetas a la obediencia de la Orden de Nuestro Padre San Francisco en toda esta familia cismontana* (1639). De nuevo recopiladas de las Antiguas con acuerdo del Capítulo General de Roma, cap. 6.

²⁷ *Ibidem*, cap. 9.

dispensas impuestos en sus constituciones por los fundadores y que pasaban a integrar la regla del lugar y que diferenciaban unos de otros.²⁸

Las excepciones al silencio

El cumplimiento de la regla, cualquiera que ella fuere, hace que la vida conventual se rija por el silencio y el sonido a manera de lo que es el reloj en las sociedades modernas. El día comenzaba con el oficio divino en el que las oraciones, los salmos y los himnos se repetían según la época del año y que se celebraban a lo largo de toda la jornada con intervalos precisos: el trabajo, la misa, la campana que llamaba al refectorio y a reunión del capítulo, las lecturas, el abrir y cerrar del torno, el cerrar la puerta de la clausura que se hacía tradicionalmente con una llave a lo largo del día y con dos por la noche.

En algunas circunstancias este ritmo se alteraba ya fuera por cuestiones que tenían que ver con el desenvolvimiento o conflictos internos y/o por cuestiones externas a la comunidad. A partir de la documentación de tres conventos de diferente regla: dominico —Santa María de las Dueñas de Zamora—; benedictino —Santa María de la Vega de Oviedo— y de la Orden de Santa Clara —Santa María La Real de Tordesillas— podemos observar algunas de las circunstancias en que aquello ocurría.

En el primer caso, Santa María de las Dueñas de Zamora había sido una comunidad de beatas fundada en el siglo XIII, que adoptó para su organización la Regla de san Agustín, pasando luego a ser un monasterio dominico.

En este caso la documentación tiene una gran riqueza para el estudio de la ruptura del ritmo que imponía la regla, pues a raíz de un conflicto con el obispo del lugar se generó una rebelión de las religiosas, a consecuencia de la cual se abrió, en 1291, un proceso en el que declararon algunas de las hermanas y cuya documentación nos permite tener acceso a la palabra de las monjas que cuentan lo que ocurría en el interior del claustro. La mayoría hace referencia a la indisciplina producida por la convulsión del momento. Una de las profesas, doña Gimena, reconoce bajo juramento, que en el monasterio no existía

²⁸ En Santa Clara de Tordesillas por expreso deseo de los fundadores, la comunidad conventual debía dedicarse solamente a la oración desde las primeras horas del día hasta la de Tercia. J. CASTRO TOLEDO, *Colección Diplomática de Tordesillas*, Valladolid, Instituto Cultural Simancas, 1981, doc. 92.

disciplina ni en la oración, ni en el canto, que no se observaba silencio y que, llegado un momento, algunas monjas excomulgadas por su conducta querían entrar a la iglesia y como la priora había cerrado las puertas, ellas golpearon las mismas con fuerza “*percutiebant moniales portas ecclesie*”²⁹. Otra religiosa, doña Petrona, declara, en el mismo sentido, que la regla no se cumplía, que la oración se degradaba y se quebrantaba el silencio y añade que el hecho de que algunas de las monjas salieran sin permiso del convento ocasionaba a su regreso gran escándalo. María Roderici coincide con los demás testimonios y además, sostiene que cuando el obispo salía del convento luego de una visita pastoral, se agudizaban los conflictos y se acusaba con groseras palabras a la priora por no cumplir con su función “*...turpia verba fuerunt contra priorisam dicendo: caraça o merina...*”³⁰.

En este caso, el conflicto interno entre parte del convento con el obispo y con la priora que, según las rebeldes, estaba de parte del obispo llevó a una notable relajación del silencio hasta el punto de escándalo y trajo notables consecuencias a la “buena fama” de la comunidad por largo tiempo.

El segundo caso se trata del monasterio de Santa María de la Vega, situado en las afueras de Oviedo. Había sido fundado por Alfonso VII, en el siglo XII, con el modelo de Fontebault y luego pasó a integrar la comunidad benedictina. En el siglo XIV parte de la vida monacal se vio afectada por la crisis generalizada; los conventos se vieron privados de ciertas rentas, la cantidad de profesas disminuyó todo lo cual produjo un relajamiento en el cumplimiento de la regla. En 1379 el obispo Gutierre de Oviedo implementó un programa de reformas que culminó con la supresión de dos monasterios femeninos: Santa María de Villamayor y San Martín de Soto de Dueñas, ambos benedictinos, y decidió repartir a las monjas entre los monasterios de San Pelayo y Santa María de la Vega de Oviedo, regidos por la misma regla.

En las circunstancias mencionadas el obispo elaboró una serie de constituciones para Santa María de la Vega, después de una visita pastoral, en la que manda que el oficio divino sea solemnemente celebrado, que se cumpla el rezo de las horas

²⁹ M. L. BUENO DOMÍNGUEZ, “Santa María de las Dueñas de Zamora. ¿Beguinias o monjas? El proceso de 1279”, *HID* 20 (1993), p. 96.

³⁰ *Ibidem*, pp. 96-97.

“...et porque mays honestamiente et con mayor reverenciase diga el divinal oficio, defendemos que ninguna monia non fable nin burlle en el coro, et la qual contrario fiziere, comma aquel dia pan et agua sin ninguna dispensacion”

También hace alusión al silencio que

“...las monias deven guardar (...) mandamos et ordenamos que todas las monias garden silencio en los tres pannos de la claustra et en la iglesia et en el dormitorio et en el refortorio. La monia que contra esta ordenación pasare, que como hun día pan et agua”

En el mismo documento hace referencia a la entrada de hombres al convento y sostiene su prohibición y castigo hasta de excomunión para quien lo consistiere pues *“...porque la conversación de omnes con las mujeres es peligrosa et escandalosa”* y manda que estas constituciones sean leídas una vez al mes en el cabildo conventual.³¹ De las constituciones obispales se desprende el escaso cumplimiento de la regla, con ello la falta observancia del silencio y el duro castigo para quien no lo cumpliera.

En el tercer caso, el monasterio de Santa Clara de Tordesillas fundado por Pedro I en 1363, no se modificaba el ritmo del convento por la falta de observancia de la regla o por conflictos internos como en los casos anteriores, sino porque la presencia en la clausura de miembros de la familia real castellana hizo de él uno de sus lugares de hospedaje. Este hecho perturbaba la práctica religiosa y la vida cotidiana.

Generalmente tanto el Papa, bajo cuya autoridad estaba Santa Clara, como los visitadores, que eran los encargados por aquel para controlar el convento, trataron de reglamentar estas estancias. Así, cuando, en 1378, la reina Juana Manuela vivió en el convento tordesillano no se le permitió que lo hiciera dentro de la clausura sino que el papa Urbano le concedió licencia para que lo hiciera en unas casas que mandó edificar contiguas al monasterio; una habitación con dos ventanas: una con un torno para recibir las cosas necesarias y otra con una reja para mantener conversaciones espirituales con la profesas.³²

El mismo espíritu tuvo la carta que, en 1382, el visitador Fernando de Illescas hizo llegar a la abadesa. En ella regulaba el ingreso de los miembros de

³¹ A. MARTÍNEZ VEGA, *El monasterio de Santa María de la Vega. Colección diplomática*, Instituto de estudios asturianos, Oviedo, 1991, doc. 97.

³² *Ibidem*, doc. 191.

la familia real aconsejando a la abadesa la conveniencia de que arbitrare los medios para que entrase la menor cantidad de gente posible, pero evitando causar molestias a los soberanos y a sus familias. De este modo se reguló que se admitiría a los monarcas solo en compañía de cinco o seis personas según su sexo. De acceder la reina parece que los inconvenientes fueran menores de tal suerte que se le permitía la compañía de hasta ocho mujeres. Si entraban los infantes, hijos de los monarcas, podían estar acompañados de hasta cinco personas. En el caso de que las visitantes fueran las hermanas del rey podían albergarse con cuatro personas y si fuera la mujer del infante se le permitía la compañía de cinco personas. Se aclaraba que cuando entraran varones, con cualquier persona de la familia real, debían entrar con ellos uno o dos confesores. Evidentemente esto traería múltiples inconvenientes a una vida cotidiana en la que el recogimiento, oración y el silencio eran considerados fundamentales, de allí que el visitador aconsejara a la abadesa “...ca quanto mas pudieredes estrechar en esta parte, tanto es mejor”³³.

Durante el reinado de Juan II la corte residía con mucha frecuencia en la villa, en el palacio real construido muy cerca de Santa Clara y, sobre todo, las damas reales entraban frecuentemente en la clausura; un ejemplo de ello lo encontramos en el relato de la Crónica de este monarca. Expresa que estando la corte en Tordesillas y dado que no era lugar seguro, el rey ordenó a la reina y a su hermana Catalina que marcharan a Segovia, por lo que la reina mandó decir a Catalina que se preparase para irse y “... la infanta Catalina le envió decir que quería entrar en el monasterio a despedir a la Abadesa y la infanta entró al monasterio...”³⁴. La “visita” de la Infanta no terminó allí, se refugió en el convento negándose a salir de él, pues no aceptaba el mandato de casarse con el infante Enrique de Aragón. El rey arregló sacarla de allí³⁵ y finalmente luego del encuentro con su hermano pudo decidirse el casamiento.³⁶

³³ CASTRO TOLEDO, cit., doc. 220.

³⁴ F. PEREZ DE GUZMÁN, *Crónica del Rey Don Juan, Segundo de este nombre en Castilla León*, Valencia, imprenta de Benito Monfort, 1799, pp. 165-169.

³⁵ J. de CARRIAZO (ed.), *Refundición de la Crónica de Halconero de Juan II*, Madrid, Espasa Calpe, 1946, pp. 34-35. Relata que el rey mandó a Pero Manrique a intentar sacar a la infanta de buenas maneras y que la promotora del hecho había sido el aya de Catalina, Mari Barba. Mientras en la Crónica de PÉREZ DE GUZMAN, pp. 165-169 sostiene que el rey mandó a sacar a la infanta del monasterio al obispo de Palencia pero ella se negó, entonces envió a Garcifernández Manrique que amenazó con derribar el monasterio y sólo en esa circunstancia salió, con la promesa de que

No sólo refugio, también Santa Clara fue cárcel para la suegra del rey y madre de los Infantes de Aragón, la reina Leonor de Aragón. En medio del conflicto de los infantes con el rey castellano, éste sospechaba de su suegra, pues se negaba a entregarle unos castillos. La mandó buscar a Medina del Campo y la convenció de morar en Santa Clara de Tordesillas pues "...estando allí cesarían todas estas sospechas, e que por ello no perdería cosa alguna de su estado ni hacienda e que desde allí podía también mandar administrar todo lo suyo como desde el Monasterio de Medina del Campo donde estaba..."³⁷.

La reina, acompañada por la abadesa María Carrillo y por dos damas a su servicio, entró al convento en medio de grandes llantos,³⁸ donde estuvo un tiempo hasta que el rey decidió que volviese a Santa María de las Dueñas de Medina del Campo, monasterio erigido por doña Leonor con el objeto de vivir en paz sus últimos años.³⁹

Conclusiones

La vida conventual femenina en Castilla, durante los últimos siglos medievales, estuvo regida mayoritariamente por las tres grandes reglas: benedictina, agustiniana y clarisa. En todos los casos establecen la necesidad del silencio en la vida conventual, un silencio que sería cortado por la obligatoriedad de la celebración del oficio sagrado, de las lecturas edificantes, el trabajo, la reunión del capítulo. La mayor parte de estas acciones estaban destinadas a permitir la elevación espiritual, a que el espíritu primara sobre el cuerpo, cuando esto no ocurría y el cuerpo, con ruidos, risas, notas discordantes se imponía, debía ser castigado.

No obstante se puede observar mayor condena y castigos a la ruptura del silencio y a las palabras como vehículo del pecado en la regla benedictina y en la de san Agustín, que son las más antiguas, mientras la regla de santa Clara se inclina, manteniendo el silencio, por el servicio que los sentidos, en este caso la palabra, le pueden brindar a la alabanza a Dios. Pero cuando la regla se

no le quitarían a su aya quien al parecer trataba de que la infanta no se casará con don Enrique de Aragón.

³⁶ PÉREZ DE GUZMÁN, cit., p. 173.

³⁷ *Ibidem*, pp. 295-296.

³⁸ J. de CARRIAZO (ed.), cit., pp. 92-93.

³⁹ *Ibidem*, p. 100.

materializa en las comunidades puede no cumplir con el silencio exigido, ya sea por circunstancias internas o externas a la comunidad y en esos casos la autoridad intenta reformar, castigar o controlar el motivo por el cual se produce.

EL PAISAJE SONORO DE LOS ESPACIOS RELIGIOSOS DE ÁVILA, SEGOVIA
Y PLASENCIA A TRAVÉS DE SUS SÍNODOS (SIGLOS XIV-XVI)

THE SOUNDSCAPE OF RELIGIOUS SPACES AVILA, SEGOVIA AND PLASENCIA
THROUGH THEIR SYNODS (XIV-XVI CENTURIES)

Gisela **Coronado Schwindt**

Universidad Nacional de Mar del Plata

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)

giselacoronado85@yahoo.com.ar

Resumen

En el presente trabajo intentaremos explorar los espacios religiosos de la Baja Edad Media y Temprana Modernidad desde la perspectiva de la Historia de los sentidos, interesada en reconstruir el mundo sensorial que opera en las sociedades y las distintas significaciones que alcanzan los sentidos, pues a través de ellos una cultura experimenta su mundo y deja vestigios de ello. Nos interrogamos acerca del universo sensorial (sonoro) castellano bajomedieval, planteándonos ¿qué sonidos escuchaban los hombres y mujeres de la Baja Edad Media castellana? ¿cuál era la función que cumplían estos sonidos en la sociedad? ¿a través de qué objetos sonoros se producían estos sonidos? Para responder a estos interrogantes, analizaremos la sonoridad de uno de los espacios religiosos de las diócesis de Ávila, Segovia y Plasencia del reino de Castilla, a través de su legislación sinodal reunidos en la colección crítica *Synodicon Hispanum*.

Palabras clave: Historia de los sentidos – Paisaje sonoro – Sínodos - Castilla

Abstract

In this paper we will try to explore the religious spaces of the Late Middle Ages and Early Modernity from the perspective of the history of the senses, interested in rebuilding the sensory world that operates in societies and the different meanings that reach the senses, because through them a culture experience their world and leaves traces of it. We inquire us about the late medieval Castilian sensory universe, asking ourselves what sounds heard men and women of the Castilian Late Middle Ages? What was the role played by these sounds in society? Through what sound objects are produced these sounds? To answer these questions, we will analyze the sound of one of the religious spaces of the diocese of Avila, Segovia and Plasencia of the kingdom of Castile, from its synodal legislation gathered in the *Synodicon Hispanum* (critical collection).

Key Words: History of the Senses - Soundscape - Synods – Castile

El estudio de las distintas sociedades en el tiempo ha sido abordado desde diversas perspectivas y objetos de análisis, dando como resultado el conocimiento de ellas en las más variadas facetas. En consecuencia, el historiador debe lograr construir sus propias herramientas metodológicas que, como nos advierte Carlos Astarita, “no están por norma, en la caja de herramientas de una disciplina social”¹. Al respecto, nos alerta sobre la utilización de categorías teóricas de otras Ciencias Sociales, empleándolas de forma crítica y sin perder el sentido factual y temporal del objeto de investigación. En este camino nos encontramos al intentar explorar al Medioevo desde aristas complementarias, alentados por el impulso de los estudios sensoriales desarrollados por la Historia de los sentidos, interesada en reconstruir el mundo sensorial que opera en las sociedades y las distintas significaciones que alcanzan los sentidos, pues a través de ellos una cultura experimenta su mundo y deja vestigios de ello.

En razón de lo expuesto, nos interrogamos acerca del universo sensorial (sonoro) castellano bajomedieval, planteándonos ¿qué sonidos escuchaban los hombres y mujeres de la Baja Edad Media castellana? ¿cuál era la función que cumplían estos sonidos en la sociedad? ¿a través de qué objetos sonoros se producían estos sonidos? Para responder a estos interrogantes, analizaremos en el presente trabajo la sonoridad de uno de los espacios distintivos de la Edad Media, como es el religioso. En particular, estudiaremos las diócesis de Ávila,² Segovia³ y Plasencia⁴ del reino de Castilla a través de su legislación sinodal reunida en la colección crítica *Synodicon Hispanum*.

¹ Carlos ASTARITA, “Historia y ciencias sociales. Préstamos y reconstrucción de categoría analíticas”, *Sociohistórica*, nº 8 (2000), pp. 13-43.

² Sínodos de Ávila, en *Synodicon Hispanum*, Ávila y Segovia. Volumen VI. Edición a cargo de Antonio GARCÍA y GARCÍA (dir.), Madrid, BAC, 1993. La diócesis de Ávila, dependiente de la ciudad de Santiago de Compostela, celebró ocho sínodos, de los cuales sólo se conservan tres textos sinodales: Sínodo de Diego de los Roeles (1384), Sínodo de Alonso de Fonseca (1481), Sínodo de Alava y Esquivel (1555-56). Los sínodos abulenses que se conocen no son sólo de carácter reformista, sino que se ocupan de cuestiones administrativas. Los textos de reforma de costumbres son una repetición rutinaria de grandes temas del derecho común, recogidas de las constituciones sinodales anteriores.

³ Sínodos de Segovia, en *Synodicon Hispanum*, Ávila y Segovia. Volumen VI. Edición a cargo de Antonio GARCÍA y GARCÍA (dir.), Madrid, BAC, 1993. En esta diócesis se realizaron doce sínodos, de los cuales se preservan siete textos: Sínodo de Giraldo o Gerardo (¿1216?), Sínodo de Pedro de Cuéllar (1325), Sínodo de Lope de Barriento (1440), Sínodo de Juan Arias Dávila (1472)-(1478)-(1483), Sínodo de Diego de Riber (1529).

Historia de los sentidos y paisajes sonoros: perspectivas de análisis posibles

La célebre frase *cogito ergo sum* (pienso, luego existo) del filósofo René Descartes, ha puesto énfasis —desde la Modernidad— en la aprehensión del mundo a través de la razón, apoyada en la dependencia de la visión como compiladora y ordenadora de la información sobre el entorno. Sin embargo, podemos cuestionar esta supremacía en la percepción del universo. David Le Breton nos invita a revertir la sentencia de Descartes por “siento, luego existo”, afirmando que experimentamos nuestros cuerpos⁵ y el mundo a través de nuestros cinco sentidos.⁶ Cada cultura determina un campo de posibilidades de lo visible y de lo invisible, de lo táctil y de lo no táctil, de lo olfativo y de lo inodoro, del sabor y de lo insípido, elaborando desde allí, un “modelo sensorial” determinado.⁷ Por ello, los sentidos⁸ además de ser medios de percepción de las experiencias físicas, pueden ser conceptualizados como fenómenos sociales y formaciones históricas, pues sus significaciones se modifican a través del tiempo; intervienen de manera activa en la construcción social de una cultura ya que las percepciones sensoriales comprenden, al tiempo que definen, los

⁴ Sínodos de Plasencia, en *Synodicon Hispanum*, Extremadura: Badajoz, Coria-Cáceres y Plasencia. Volumen V. Edición a cargo de Antonio GARCÍA y GARCÍA (dir.), Madrid, BAC, 1990. La ciudad de. Sólo se conservan dos textos sinodales, uno de 1499 y otro de 1534. El primero de ellos se nutre de textos anteriores y de decretos episcopales, convertidos en 1432 en constituciones capitulares, y objeto de un traslado en 1477. Estos escritos se transforman en sinodales por voluntad de la reunión de 1499.

⁵ De este carácter corporal ya fue advertido por san Agustín en sus Confesiones Libro X: “Hay otra potencia, por la cual no solamente vivifico mi carne, sino también la doto de sensibilidad; el Señor la plasmó para mí, al ordenar al ojo, no oír, ni al oído ver, sino al primero hacerme ver, y al segundo hacerme oír, y a los demás sentidos lo propio de cada uno, según su sede y su función... Allí [en la memoria] están guardadas, separadamente y ordenadas por género, las cosas que han sido introducidas cada una por su entrada propia... por los oídos, todas las clases de sonidos... Los sonidos no irrumpen ni interfieren en la contemplación de lo que he absorbido por los ojos... si gusto, también a ellos [los sonidos] los evoco, y se presentan inmediatamente”. San AGUSTÍN DE HIPONA, *Las confesiones*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1974.

⁶ David LE BRETON, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

⁷ *Ibidem.*, p. 15.

⁸ La clasificación de los sentidos se remonta a Aristóteles (ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, Libro II, Madrid, BAC, 2000), quien distinguía cinco sentidos externos a través de los cuales el cerebro recibe información sobre el mundo: la vista, el oído, el tacto, el olfato y el gusto. Cf: Gisela CORONADO SCHWINDT, “Las representaciones sensitivas en los *Carmina Burana*: algunos ejemplos”, en Gerardo RODRÍGUEZ (dir.), *Historia, literatura y sociedad. Aproximaciones al mundo medieval desde el siglo XXI*, Mar del Plata, Cultura Fusión, 2011, pp. 179-195.

ámbitos en los que se desarrollan las actividades económicas, políticas y las prácticas sociales.⁹

Las formas del sentir de los hombres y mujeres de otros tiempos han sido una preocupación constante a lo largo de la historia, pero serán determinados historiadores, en la primera mitad del siglo XX, los que sentarán las bases de la cuestión sensorial de las sociedades del pasado, como fueron Johan Huizinga,¹⁰ Lucien Febvre¹¹ y Robert Mandrou.¹² Sus estudios remarcan cómo la sensibilidad y las emociones se cristalizan en dispositivos que operan en el establecimiento de las relaciones interpersonales que luego articulan las sociedades, puntualmente medieval y moderna. A partir de los años ochenta, los estudios sensoriales adquieren notoriedad en el escenario del historiador gracias al abordaje teórico-metodológico que se proponen de los sentidos en la documentación escrita, como es el caso de Alain Corbin.¹³ En la década de los noventa, distintos representantes de la historiografía anglosajona, como Constance Classen,¹⁴ David Howes¹⁵ y Mark Smith,¹⁶ comenzaron a otorgarles un lugar predominante en el establecimiento de las relaciones sociales de las diversas culturas, reflexionando sobre la construcción sensorial en la historia de las sociedades. Este abordaje sensorial aspira a desarrollar un enfoque integrador, iniciado por el proyecto editorial dirigido por Constance Classen titulado *Cultural History of the Senses*, cuyos volúmenes exploran los sentidos

⁹ Gisela CORONADO SCHWINDT, "La sonoridad de la vida cotidiana de las ciudades castellanas en tiempos de los Reyes Católicos", *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, N° 9 (2016), p. 324.

¹⁰ Podemos citar a Johan HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de vida y de espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, Alianza, 1994 [1919].

¹¹ Lucien FEBVRE, "Histoire et psychologie", *Encyclopédie française*, VIII, 1938; "Comment reconstituer la vie affective d'autrefois? La sensibilité et l'histoire", *Annales d'histoire sociale*, III, (1941); *Rebelais et le problème de l'incroyance au XVIe. Siècle*, París, Albin Michel, 1943.

¹² Robert MANDROU, "Pour une histoire de la Sensibilité", *Annales. Économies, Sociétés. Civilisations*, 3 (1959).

¹³ Alain CORBIN, *El perfume o el mismo. El olfato y lo imaginario social siglos XVIII y XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987 [1982].

¹⁴ Constance CLASSEN, *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across Cultures*, London, Routledge, 1993.

¹⁵ David HOWES, *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

¹⁶ Mark SMITH, *Sensing the Past. Seeing, hearing, smelling, tasting, and touching in History*, Berkeley, University of California Press, 2008.

en la Antigüedad,¹⁷ la Edad Media,¹⁸ el Renacimiento,¹⁹ la Ilustración,²⁰ el Siglo XIX²¹ y Siglo XX,²² analizando, de forma holística, la elaboración e interacción de los sentidos en el campo social dentro de cada periodo histórico.

El conocimiento sensorial de la época medieval ha sido reciente debido, en opinión de Richard Newhauser, a la información sensorial ambigua que transmiten los textos medievales y a la denigración de la percepción sensorial presente en muchas de las obras teológicas.²³ Asimismo, desde los años ochenta distintos investigadores se han centrado en el análisis de determinados sentidos desde la perspectiva del arte, observando la potencialidad del análisis de las percepciones sensoriales y las expresiones artísticas y litúrgicas; ejemplo de ello son los trabajos de Carl Nordenfalk,²⁴ François Quiviger²⁵ y Eric Palazzo.²⁶ Los sonidos del lenguaje y de la guerra también recibieron la atención de los medievalistas, como los estudios de Carla Casagrande y Silvana Vecchio²⁷ y Nilda Guglielmi.²⁸

Esta perspectiva de análisis reviste una serie de desafíos a sortear si se desea lograr un abordaje de las experiencias sensoriales en el marco de la construcción social en la historia. El primero de ellos es observar la interacción

¹⁷ Jerry TONER, *A Cultural History of the Senses in Antiquity, 500 BCE-500 CE*, Bloomsbury Academic, 2014.

¹⁸ Richard NEWHAUSER, *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages, 500-1450*, Bloomsbury Academic, 2014.

¹⁹ Herman ROODENBURG, *A Cultural History of the Senses in the Renaissance, 1450-1650*, Bloomsbury Academic, 2014.

²⁰ Anne VILA, *A Cultural History of the Senses in the Age of Enlightenment, 1650-1800*, Bloomsbury Academic, 2014.

²¹ Constance CLASSEN, *A Cultural History of the Senses in the Age of Empire, 1800-1920*, Bloomsbury Academic, 2014.

²² David HOWES, *A Cultural History of the Senses in the Modern Age, 1920-2000*, Bloomsbury Academic, 2014.

²³ Richard NEWHAUSER, "Theory and Practice: The Senses in the Middle Ages", *Senses & Society*, Vol. 4 N° 3 (2009), p. 367.

²⁴ Carl NORDENFALK, "A unique five-senses cycle of the 1620's", *Journal of Art History*, Vol. 59, N° 3 (1984), pp. 183-189.

²⁵ François QUIVIGER, *The Sensory World of Italian Renaissance Art*, London, Reaktion Books, 2010.

²⁶ Eric PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Cerf, 2014.

²⁷ Carla CASAGRANDE y Silvana VECCHIO, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parole nella cultura medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.

²⁸ Nilda GUGLIELMI, "El imaginario cromático y auditivo en el Cantar de la Gesta de Igor", en Gerardo RODRÍGUEZ (dir.), *Saber, pensar, escribir*, La Plata, UCALP, 2011 [1991], pp. 213-246.

de los sentidos en su conjunto, en sus combinaciones y jerarquías,²⁹ que dan lugar a una forma particular del sentir,³⁰ destacándose el contexto de la sociedad que se analiza. Este cuidado por evitar caer en la trampa de la jerarquía sensorial retórica de un determinado grupo social se debe al interés en descubrir las formas reales en que las personas entienden los sentidos, su relación y su significado social. En otros términos, se debe distinguir entre la historicidad de una experiencia física (percepción sensorial) y la forma en que se ha conservado o transmitido.³¹ El segundo reto se halla en la cuestión de la naturaleza fragmentaria y escasa de los datos y el complejo análisis histórico de los mismos.³² Las alternativas que posee el investigador para enfrentar estos desafíos es, por un lado, prestar oído a las múltiples voces de los diferentes discursos y contextos en los que se imbrican, y por otro, interrogar entre líneas a las fuentes escritas sobre cómo experimentaban el mundo y de qué manera lo representaban sus autores.³³

En el presente trabajo nos interesará en particular el sentido auditivo, el cual a lo largo de la Edad Media tuvo una importancia significativa ya que fue uno de los vehículos de mayor comunicación y difusor de significados. Los sonidos son diversos en formas y representaciones, creando códigos propios necesarios para interpretar su entorno y compartidos por una cultura.

En el ámbito hispano, esta preocupación por las manifestaciones sonoras fue iniciada en la década de los ochenta por medio de publicaciones que ponían de relieve la importancia de lo sonoro como fenómeno cultural, en donde la sonoridad, su trascendencia e información se transformaba en un hecho subjetivo, cargado de datos para el grupo que lo empleaba.³⁴ Los sonidos se

²⁹ David HOWES, *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Michigan, University of Michigan Press, 2003.

³⁰ Esta forma de concebir el análisis sensorial se denomina *intersensoriality*, noción que explica la interrelación existente entre los sentidos y una sociedad concreta en tiempo y espacio.

³¹ Robert JÜTTE, *A History of the Senses: From Antiquity to Cyberspace*, Cambridge, Polity Press, 2005.

³² Alain CORBIN, "Histoire et anthropologie sensorielle", *Anthropologie et Sociétés*, 14 (1990), pp. 13-24.

³³ David HOWES, "El creciente campo de los Estudios Sensoriales", *Cuerpos Emociones y Sociedad*, 15 (2014), pp. 10-26.

³⁴ Francesc LIOP i BAYO, "El paisaje sonoro: un acercamiento desde la antropología", *Revista de Folklore*, N° 89 (1988), pp. 168-171.

analizaron en el marco de un paisaje sonoro³⁵ (*soundscape*), categoría analítica que estudia el ambiente natural de un lugar real, concentrándose en el análisis de todos los sonidos generados por las fuerzas de la naturaleza, los animales y los seres humanos, relacionados íntimamente con el individuo y su entorno cultural.³⁶

Los paisajes sonoros se encuentran en constante evolución. Es por ello que se puede afirmar que poseen historicidad, ya que van de la mano del devenir de una sociedad.³⁷ El estudio de los sonidos que configuran un paisaje sonoro específico de cada sociedad, se sustenta en los aportes interdisciplinarios de la Historia y la Antropología, que destacan que un elemento importante dentro de la dinámica social y cultural lo constituyen los sentidos del hombre, y en particular, los sonidos.³⁸ Su análisis es de interés para conocer a los hombres y mujeres de una sociedad desde aristas diferentes³⁹ a las estudiadas por la historiografía actual.

Los análisis históricos referidos a la época medieval tienden a diferenciar los espacios religiosos y laicos, omitiendo que la dimensión sonora engloba a ambos pues el sentido auditivo es un sentido cautivo, al no poder escapar de su efecto. Los ámbitos religiosos medievales construyeron una sonoridad propia a través de la legislación emanada de la Iglesia, como por ejemplo la sinodal.

Los sínodos, instrumento del gobierno diocesano al ser reuniones del obispo con todos los clérigos de la diócesis, tuvieron como objetivo principal reformar las costumbres y fomentar la vivencia religiosa en el clero y el pueblo. La singularidad de estas reuniones sinodales fue la promulgación de extensos libros de constituciones, verdaderos códigos de legislación diocesana. En esta documentación se puede observar la creencia y el descreimiento, la verdadera

³⁵ José Luis CARLÉS y Sergio PAGÁN, "Estudio de un paisaje sonoro rural: el caso de Uruña (Valladolid)", *Revista de Folklore*, N° 138 (1992), pp. 195-198.

³⁶ Raymond MURRAY SCHAFER, *The Tuning of the World*, Toronto, McClelland and Stewart, 1977.

³⁷ Julian WOODSIDE, "La historicidad del paisaje sonoro y la música popular", en *Trans: Transcultural Music Review-Revista Transcultural de Música*, N° 12 (2008). Disponible: <http://www.sibetrans.com/trans/a106/lahistoricidad-del-paisaje-sonoro-y-la-musica-popular> (consultado 30/05/2013).

³⁸ Ricciardo BELGIOJOSO, *Construire l'espace urbain avec les sons*, Paris, L'Harmattan, 2010.

³⁹ Gisela CORONADO SCHWINDT, "El paisaje sonoro de las ciudades castellanas con vista al Atlántico (siglos XIV-XVI)", en Nilda GUGLIELMI y Gerardo RODRÍGUEZ (dirs.), *EuropAmérica: circulación y transferencias culturales*, Buenos Aires, Grupo EuropAmérica, Academia Nacional de Historia, 2016, pp. 35-55.

piEDAD y las reprobables conductas del clero, los usos y abusos de la Iglesia y de la sociedad. Se encuentran normas correspondiente a diversos momentos de la vida humana, desde antes del nacimiento y luego de la muerte. Tanto la esfera religiosa como la social de los feligreses están presente en los sínodos, convirtiéndose, en palabras de Francisco Cantelar Rodríguez, en espejos de la vida social del Medioevo.⁴⁰

Asimismo, es necesario tener en cuenta que se trataron de disposiciones de un grupo específico de la Iglesia a través de los cuales expresa sus valores e ideales que intentan imponer a la comunidad cristiana. Carlos Astarita matiza el alcance de la legislación en la dinámica social. Afirma que “el vecino del común tenía sus propias pautas, y filtraba con criterio selectivo lo que le transmitía el cura parroquial. Este último, era un deficiente enlace de la cultura del pueblo con la cultura erudita, y además era ampliamente resistido según informa algún inspector diocesano. Por todo esto el subalterno asimilaba a su modo algunas porciones del mensaje eclesiástico, otras las ignoraba, y otras las rechazaba ostensiblemente (...)”⁴¹. Este dilema, en su opinión, puede ser resuelto a través del cotejo de varias fuentes.

Este tipo de documentación nos brinda una excelente oportunidad de analizar y conocer a una diócesis y su espacio urbano en una época concreta, pues posee una cercanía a la realidad de la comunidad y sus integrantes; proximidad de la que carecen los grandes cuerpos legislativos, como son los concilios generales. La legislación sinodal nos acerca a la vida cotidiana⁴² de sus protagonistas, pues la Iglesia con sus normas configuró la subjetividad de los fieles al estar presente en cada etapa de la vida, desde el nacimiento hasta la muerte.

El tiempo sensible y sus objetos sonoros

A lo largo de la Edad Media, una de las formas de comunicación más importante entre las personas estuvo fundada en el sentido auditivo. Todo se

⁴⁰ Francisco CANTELAR RODRÍGUEZ, “El Synodicon Hispanum, espejo de la España Medieval”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, N° 017 (2008).

⁴¹ Carlos ASTARITA, “Le Goff. Balance crítico de un legado”, *Sociedades Precapitalistas*, Vol. 3, N° 2 (2014), pp. 12-13.

⁴² Antonio GARCÍA y GARCÍA, *Iglesia, sociedad y derecho*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1985.

anunciaba sonoramente por medio de cortejos, gritos, lamentaciones y música, desde la administración de la justicia, la venta de mercancía, las bodas y los entierros. Los elementos sonoros más representativos en una ciudad medieval fueron el pregón, las voces, los instrumentos de trabajo, la campana, etc., convirtiéndose en partes importantes de la cultura sonora de la comunidad y su entorno.

Las campanas tuvieron una importancia trascendental en la vida social e histórica pues unificaron acústicamente a la Europa cristiana a través de sus sonidos, caracterizando el espacio emocional de las comunidades y el ritmo de la vida cotidiana. La campana tiene la ventaja de atraer la atención por sus claras percusiones, que cortan con la sonoridad del ambiente. Su tañido se estableció como referencia constante y difundida en el ámbito cristiano, al menos desde el siglo VIII, en la señalización del tiempo, al dividir la jornada diaria a través de los sonidos de las campanadas que anunciaban el momento de la oración, tal como establece el sínodo de Segovia en 1529.⁴³

El modo en que los hombres y mujeres del pasado concebían y vivían el tiempo, aporta una perspectiva significativa para comprender la sociedad a la que pertenecían.⁴⁴ El desarrollo de un sentido del tiempo por parte de la sociedad medieval, tanto en sus aspectos intelectuales como prácticos, tuvo como base las concepciones de la Antigüedad y las innovaciones físicas, sociales y teológicas de su presente.⁴⁵ El tiempo medieval se caracterizó por su naturaleza cristiana y por un proceso lento y complejo hacia un mayor control del tiempo y su medida, utilizando para ello diversas referencias, tanto naturales como mecánicas. Nuestro interés radica en el uso social del tiempo y su percepción sonora por parte de las comunidades de Ávila, Segovia y Plasencia, pues consideramos que los sentidos participan de forma activa en la

⁴³ “Otro si, que donde uviere muchas iglesias, en tañendo en las mas principal de las oracion de la tarde, tañan luego todas las otras; y donde no uviere mas de una yglesia, se taña la dicha oracion despues de puesto el sol hasta que sea oscuro en este comedio, so pena de medio real, aplicado y executado en la manera arriba dicha”. Segovia, 12. 5. 8, 1529, p. 530.

⁴⁴ Véase Gerald James WHITROW, *El tiempo en la Historia. La evolución de nuestro sentido del tiempo y de la perspectiva temporal*, Barcelona, Crítica, 1990 [1988].

⁴⁵ Ken MONDSCHHEIN y Denis CASEY, “Time and Timekeeping”, en Albrecht CLASSEN (dir.), *Handbook of Medieval Culture. Fundamental Aspects and Conditions of the European Middle Ages*, Vol. 3, Berlín, De Gruyter, 2015, p. 1657.

apreciación temporal⁴⁶ y de la significación social de los sonidos que desprenden las campanas.

La campana intervenía en la doble dimensión de los hombres: pública (ritos litúrgicos) e individual (momentos cronológicos del individuo: nacimiento, bautismo, comunión, matrimonio, defunción). Con sus toques configuró distintas representaciones⁴⁷ que marcaron la vida de los hombres, originando un lenguaje sonoro particular y un desciframiento específico según el momento, el timbre, el ritmo y la duración de la campanada. Reafirmaba un significado común y propio del grupo, participando del lazo social mediante la información que irradiaba en el espacio y la competencia auditiva que exigía de sus integrantes.

En la dimensión pública, la campana poseía una funcionalidad dual ya que era *vox dei* y *vox populi*, al servir en la esfera eclesiástica y política. Se empleaba para dar una señal, advertir a la comunidad, indicar el desplazamiento de los animales, pautar las ceremonias religiosas o para alerta sobre peligros. Este objeto sonoro fue un medio de difusión por excelencia, “a campana repicada” o “a campana tañida” se convocaba y reunía el gobierno ciudadano y toda la población en diversas circunstancias. Estas convocatorias se realizaban con distintos toques: a *toque de concejo* para tratar asuntos de gobiernos de la localidad, a *facendera* para realizar trabajos comunales, a *toque de nublo* para alertar las tormentas, etc.

⁴⁶ El filósofo David Hume se ocupó de la naturaleza sensible del tiempo: “La idea de tiempo, derivándose de la sucesión de nuestras percepciones de cualquier género, tanto ideas como impresiones de reflexión como de sensación, nos aporta un ejemplo de una idea abstracta que comprende aún una más grande variedad que el espacio y que se halla representada en la fantasía por cualquier idea particular de una determinada cualidad y cantidad.” David HUME, *Tratado de la naturaleza humana*, en Guido INDIJ (ed.), *Sobre el tiempo*, Buenos Aires, La marca editora, 2008, p. 95.

⁴⁷ Noción que remite a Roger Chartier y a la posibilidad de aprehender las realidades históricamente construidas (lo que supone una construcción social y cultural). Estas representaciones se plantean como esquemas intelectuales incorporados, construidos y sustentados por los intereses de un grupo en particular, lo que supone tensiones y conflictos entre los diferentes actores sociales. Así entendidas, las representaciones generan múltiples prácticas culturales, entre las cuales es posible encontrar y distinguir las del campo sonoro. Éstas se articulan con la construcción del sentido y resultan, por ello, más dinámicas que las mentalidades, al exigirle al individuo –grupo– que establezca relaciones entre imágenes, textos y objetos y que dote de significado y sentido a determinados signos, a partir de los cuales decodificar e interpretar el mundo. Roger CHARTIER, “La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones”, *Revista Punto de Vista*, N° 39 (1990), pp. 44-60.

En tanto voz de Dios, estaba consagrada a Él y a los actos litúrgicos. Los toques de campanas en los ritos y fiestas religiosas estaban determinados por reglas emanadas de los concilios y sínodos. La Iglesia se preocupó por la puntualidad en los oficios divinos y sus festividades. En los siglos medievales los diversos ritos religiosos se comenzaron a indicar con toques específicos y, en algunas ocasiones, con campanas especiales, los cuales poseían una estructura sonora distintiva que generaban diversas alocuciones.

El toque de campana se convierte en fuente de información a nivel individual y colectivo, puesto que los sujetos elaboraron diferentes discursos basados en su percepción y apropiación del mundo, delineando un paisaje sonoro particular. La comunicación ritual refuerza la solidaridad interindividual y la identidad del grupo. En 1481, Ávila estableció la forma en que se debían realizar ciertas festividades religiosas, como es el caso del *Corpus Christi*. Esta fiesta era la ocasión de reunión de la comunidad, en la cual la sonoridad intervenía en la configuración del espacio sagrado a través de los tañidos de las campanas y las altas voces de los cantos. Este espacio sonoro se extendía al urbano al realizarse la ceremonia a puertas abiertas y con gran solemnidad.⁴⁸

La Iglesia brindaba una doble medición del tiempo, una de larga duración a través del calendario eclesiástico y sus fiestas religiosas y de corta duración, durante el día por medio de las horas canónicas.⁴⁹ Con los “toques de horas” se recordaba al cristiano sus deberes a la vez que se le informaba el momento de la oración. Cada tres horas las campanas de las iglesias anunciaban el rezo correspondiente. A medianoche, con *Maitines*,⁵⁰ comenzaba el transcurrir del tiempo. Seguidamente a las tres *Laudes*, a las seis *Prima*, a las nueve *Tercia*⁵¹ y a mediodía *Sexta*; a las quince *Nonas*, a las dieciocho *Vísperas*

⁴⁸ “(...) establescemos y mandamos que la dicha fiesta [Corpus Christi] se celebre con gran solemnidad el dicho día, las puertas de las yglesias abiertas, tañendo las campanas y cantando con boz alta, como a tal solemnidad conviene, comenzando en las primeras Visperas de la dicha fiesta y acabando en las ultimas del ochavario (...)”. Ávila, 7. 1. 2. 4, 1481, p. 69.

⁴⁹ José Ignacio ORTEGA CERVIGÓN, “La medida del tiempo en la Edad Media. El ejemplo de las crónicas cristianas”, *Medievalismo*, N° 9 (1999), pp. 9-39.

⁵⁰ “Que si algun beneficiado de la yglesia catedral fallesciere despues de la campana del despertorio de Maytines de la noche de San Martin tañida (...)”. Ávila, 7. 4. 2, 1481, p. 114.

⁵¹ E dezimos que los clerigos deven dezir sus Oras en oras competentes, la primera a prima, la Terçia a terçia, e asi de cada una de las otras, asi que cada ofiçio responda a su ora, pero si son ocupados cerca otros negoçios o si esperan ser, bien pueden dezir todas las Oras fasta Cunpletas, que deven guardar para la noche quando viniere a su casa, pero non faze honestamente si en la mañana dize Bisperas. E dezimos que estas Oras deven dezir los clerigos

y a las veintiuna *Completas*. Con estos toques se señalizaba el paso del tiempo a lo largo de las veinticuatro horas del día, convirtiéndose también en un signo del tiempo civil.

Las autoridades eclesiásticas y civiles tuvieron un interés especial en marcar el cese de las actividades laborables y el regreso de las personas a sus hogares al ocaso. La nocturnidad conllevaba amenazas y peligros⁵² que se debían evitar. Era un espacio en donde habitaban los fenómenos sobrenaturales, las tentaciones, la lujuria y las representaciones del mal. Pero en el plano mundano, la noche era el momento propicio para las actividades delictivas.⁵³ Por ello, desde los campanarios se anunciaba, a través del “toque de queda”, que el momento de regreso a los hogares estaba pronto a ocurrir y se prevenía de los riesgos de transitar durante la noche.⁵⁴ La legislación y los clérigos, desde sus púlpitos, remarcaban la importancia de abstenerse de los excesos que propiciaba la noche.

Uno de los toques que especialmente marcaba el transcurrir del día era el de *Ave María* (llamado a la oración) como lo establece el sínodo de Segovia de 1472:

“(...) ordenamos e mandamos que el sacristan de la nuestra iglesia mayor de la dicha çibdat, e en las otras villas, en las mas principales, cada un dia despues del sol puesto, quando escomençare a escuresçer, tanga al Ave Maria (...) en las dichas iglesias principales (...) tangan todos los otros sacristanes de las otras iglesias de la dicha çibdat e villas, e non en otra manera, so pena de cinco mr. (...)”⁵⁵.

Este acto litúrgico no se correspondía con el régimen de las horas canónicas. Sin embargo, se ha practicado durante siglos en el mundo cristiano. Junto con el

a campanas tañidas e con alta boz, salvo en tiempo de entredicho, que non se deven tañer campanas nin alçar los órganos de las bozes”. Segovia, 3. 1. 69, 1325, p. 340.

⁵² Jaques LE GOFF, *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 150.

⁵³ Ezequiel BORGOGNONI, “El tiempo del delito en las ciudades castellanas a fines de la Edad Media”, en *En la España Medieval*, Vol. 37 (2014), pp. 223-246.

⁵⁴ “(...)y en los lugares que tañeren la campana que dizen “de queda”, se taña a la dicha hora antes que tañan la dicha campana, y en el lugar donde uviere muchas yglesias, tañan en cada iglesia que esa parrochial, so pena de medio real al sacristan que fuere semanero por cada vez en la iglesia donde se dexare de tañer, la qual pueda executar y execute el cura de la tal iglesia por la orden arriba dicha, e si requerido no lo quisiere el executar, pague la pena doblada”. Segovia, 12. 5. 7, 1529, p. 529.

⁵⁵ “E, otrosi, por esta nuestra constitucion non entendemos quitar las costumbres del dicho nuestro obispado cerca del tanner”. Segovia, 8. 24, 1472, p. 468.

Ave María, el *Angelus* —oración en honor al misterio de la Encarnación— era un momento especial del día. En el obispado de la ciudad de Ávila en 1481, se exhortaba a los clérigos y sacristanes a dar tres badajos⁵⁶ a la campana principal con el fin de incitar a los fieles a la oración del Ave María. Se estipulaba la forma en que se debía realizar la oración tras oír la campana, inclinándose de rodillas y repitiéndola tres veces, tras lo cual se otorgaba el perdón.⁵⁷

Los distintos toques campaniles debían realizarse con precisión por sus encargados (sacerdotes, sacristanes y campaneros) según lo estipulado por la legislación. Esta tarea, usualmente no se realizaba según lo especificado por la Iglesia por *aver gran diversidad y error, en tañer mucho tarde y en diversos tiempos*. Por ello, el sínodo de Ávila ordena

*“que el campanero de la nuestra yglesia mayor de la dicha ciudad, y el sacristan o quien el cargo tiene en las otras villas y lugares de nuestro obispado, cada un dia, despues de el sol puesto, quando encomençare a escurecer, tanga el Ave Maria el campanero de la nuestra yglesia cathedral, y todos los otros sacristanes de las otras yglesias de la dicha ciudad le respondan luego incontinente, antes que el acabe de tañer (...) tangase al tiempo suso dicho y no en otra manera, so pena de cinco mr”*⁵⁸.

Entre todos los actos litúrgicos de la cristiandad, la misa dominical era el principal. Los textos sinodales recalcaban la necesidad del toque y repique de las campanas antes de la celebración de la misa, con el fin de congregar a los

⁵⁶ Pieza metálica, generalmente en forma de pera, que pende en el interior de las campanas, y con la cual se golpean estas para hacerlas sonar.

⁵⁷ “(...) establecemos y ordenamos que en nuestra yglesia cathedral el campanero della, y en las otras yglesias de nuestro obispado donde suele acostumar tañer, los sacristanes de las tales yglesias o los clérigos, donde no uviere sacristanes, cada noche tangan al Ave Maria, dando tres badajadas a la campana mayor que uviere en la tal iglesia, y este espacio de la una a la otra que se puedan dezir tres Ave Maria, y despues se tanga esta campana o otra por espacio conveniente. Por que los fieles christianos puedan y ayan devocion en dezir la dicha oracion, y los que oyeren la campana y fincaren las rodillas y con devocion dixeren al menos tres vezes el Ave Maria a honor de la muy sagrada e gloriosa virgen Maria, nos por esta constitución les otorgamos quarenta dias de perdon, a los que entonces o dende a ocho dias estuvieren en estado de verdadera penitencia; y los que estuvieren echados o dolientes, diziendo tres vezes la dicha salutacion quando la campana se tañere, queremos ayan y ganen los dichos perdones”. Ávila, 7. 1. 1. 7, 1481, p. 64.

⁵⁸ “(...) los cuales sean para la fabrica de la iglesia, donde no se guardare lo suso dicho, y el cura o su lugar teniente sea obligado a lo executar, sobre lo qual le encargamos su conciencia. Pero en la dicha ciudad y sus arrabales, queremos el campanero si alguno acusare y aya para si la dicha pena, pero queremos si alguno acusare y lo negare, sea contento y satisfecho con el juramento del reo”. Ávila, 7. 1. 1. 7, 1481, p. 65.

fieles, otorgándole la mayor solemnidad a esta ceremonia.⁵⁹ El toque de convocatoria a la celebración de la misa y otros actos litúrgicos, estaban suspendidos para los fieles sujetos a *entredicho*, una censura eclesiástica por la cual las autoridades religiosas prohibían a determinados fieles, según sus pecados o circunstancias, la asistencia a los oficios divinos, la recepción de algunos sacramentos y la sepultura cristiana. En 1534, Plasencia establece que el sacramento del *Corpus Christi conviene saber con lumbre y campanilla y con toda aquella solemnidad que se hace quando no ay entredicho*,⁶⁰ incorporándose al paisaje sonoro objetos que aportaban sonidos más sutiles que las campanas mayores.

La sonoridad producida por la campana no sólo anunciaba el paso del tiempo diario, también marcaba el ciclo anual por medio de grandes celebraciones litúrgicas que suponían una ruptura con la monotonía del día. El calendario eclesiástico tenía dos fechas importantes que funcionaban como parámetros de medición: la Navidad y la Pascua de Resurrección.

Las fiestas religiosas interrumpían el ritmo de la jornada laboral, suspendiéndose el trabajo los días sábados y las vísperas de fiesta, desde las trece horas en algunos oficios, y hacia las catorce para todos. En la diócesis de Plasencia se explicitaba que aquel que no respetase los días no laborables y las fiestas religiosas, cometería pecado mortal, puntualizando las actividades totalmente vedadas, como taberna y mesón.⁶¹

Los momentos de exclusión del toque de campana se consideran una referencia más del avance del tiempo. Este periodo de excepción —de carácter colectivo— se producía durante la Semana Santa, momento en el cual el sonido

⁵⁹ “Item, constituimus quod quilibet clericus faciat sermonem ad populum suum, et moneat quod quando Corpus Christi eleuatur in missa, omnes flectant genua, et ut omnes sciant, pulsetur campana parua a sacrista”. Segovia 1. 3. 5, 1216, p. 258.

⁶⁰ “Porque en tiempo de entredicho algunos sacramentos se pueden y deven administrar y otros no (...) conviene a saber: (...) El sacramento del Corpus Christi se puede y debe administrar a los enfermos; y como se permite la administración (...) conviene saber con lumbre y campanilla y con toda aquella solemnidad que se hace quando no ay entredicho (...)”. Plasencia, 2. 14, 1534, p. 406.

⁶¹ “Y porque en la guarda de las fiestas a que se obliga a pecado mortal hallamos que ay gran negligencia, y que en los poblados ni en los campos no se guardan como deven, y para reprehimir la osadia de los que con poco temor de Dios las quebrantan, estatuiamos y mandamos que ninguno en poblado ni en campo haga obra seruil quebrantando las fiestas ni traya bestias cargadas; y que tañendo a la misa mayor, todos los quetuoieren tiendas abiertas de qualquier mercaduría, las çierren, y que los taverneros ni mesoneros ni otras personas no den de comer a persona alguna hasta que la misa mayor de aquel lugar o su parroquia sea del todo acabada”. Plasencia, 2. 3, 1534, p. 392.

de las campanas era reemplazado por el silencio, pudiéndose solamente utilizar otros objetos sonoros, como las matracas y campanillas,⁶² que anunciaban los actos litúrgicos de la conmemoración anual cristiana de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús.

Los sonidos campaniles también indicaban los distintos momentos en la vida del feligrés, su nacimiento, muerte y ritos de paso —sacramentos—. En varias diócesis se anunciaba la llegada de un nuevo miembro a la comunidad con un “toque de nueva vida”. El acto del bautismo —sacramento de iniciación— poseía su propia señal sonora que anunciaba la incorporación de un nuevo integrante a la comunidad cristiana. La impartición de la catequesis era otro rito de paso de vital importancia,⁶³ detentando un toque particular, cuyos destinatarios eran los niños y adolescentes de la parroquia. En la sede de Segovia, el sacristán debía tañer la campana con el fin de reunir a los niños de cinco a doce años para la enseñanza de la catequesis, penado su incumplimiento con dos reales por cada día de infracción.⁶⁴

Del mismo modo que era anunciado un nacimiento, se alertaba con distintos repiques, la agonía de un feligrés. Ante la posibilidad del fallecimiento se realizaba el toque de Viático, acompañándose al enfermo desde el campanario parroquial con tañidos incesantes y pausados mientras el sacerdote acudía al domicilio del moribundo, vestido con sobrepelliz y estola, con toques de campanilla, seguidos de largos silencios.⁶⁵ La forma en que se debía realizar este acto era puntualizada en varios de los textos sinodales, lo que evidencia la importancia que adquiría la forma en que debía ejecutar el procedimiento,

⁶² “(...) conformandonos con el ordenamiento romano y con el derecho canonico, que es bien que algunas hostias se reserven para que < a > los enfermos que en este tiempo pidieren la Comunion, se les de; y deve de llevar el Sacramento con lubre y campanilla, dado que en este tiempo çese el uso de las campanas (...) pues la Yglesia en aquel tiempo tiene silencio en uso de las campanas, que tampoco las debe usar, dado que en estos días aconteça fallecimiento de alguno, pero bien se puede enterrar el difunto cantando los clerigos lo acostumbrado, no tañendose campanas”. Plasencia, 2. 77, 1534, pp. 458-459.

⁶³ José Manuel NIETO SORIA, *La época medieval: Iglesia y cultura*, Madrid, Istmo, 2002, p. 189.

⁶⁴ “(...) fue acordado que de aqui en adelante / en las Quaresmas, todas las tardes, al tiempo de dezir la Salve, los sacristanes tañesen una campana particularmente para aquello, para que todos los niños de cinco años hasta doze vengan a la dicha iglesia e alli el sacristan les enseñe particularmente las dichas oraciones, so pena de dos reales por cada dia que lo dexare de hazer (...)”. Segovia, 12. 5. 7, 1529, p. 531.

⁶⁵ “Et quando el clerigo oviere de levar el Cuerpo de Dios al enfermo, vaya en abito convenible, con sobrepelliz et estola, et lieve de suso un velo muy limpio, et lievelo et trayalo honrada et manifestamente, con toda reverençia et temor, ante sus pechos, et lieve lumbre delante et vaya una campanilla pequeña sonando delante por que non solamente en los que lo vieren, mas aun en los que lo ayeren, la fe et la devoçion sea acresçentada”. Ávila, 3. 32, 1384, p. 31.

respetando las condiciones descriptas.⁶⁶ La procesión iba acompañada por el sonido de una campanilla, señalando la agonía del enfermo. Este ritual poseía una carga emocional para toda la comunidad, siendo la campana y la campanilla los objetos sonoros que delimitaban los momentos del rito. La consumación de la muerte era señalizada a través de exclusivos repiques, sonidos significativos que eran descifrados por toda la comunidad.

La memoria de los difuntos era celebrada por la tradición católica en un día especial, como es el primero de noviembre a través del culto a las *ánimas*. Una de las costumbres practicadas en las parroquias de la diócesis de Segovia, era la de efectuar los denominados “clamores” o “toques de ánimas”, que al igual que en las defunciones, consistía en un repique de campanas desde vísperas del día precedente hasta la celebración del día siguiente. Este rito era acompañado con el rezo del Padre Nuestro *para que todos los que la oyeren se acuerden de rogar a Dios por las animas de purgatorio*.⁶⁷

La sonoridad campanil, además de una función sacramental, detentaba un papel práctico en el quehacer diario de la diócesis. En la sede de Plasencia en 1499, se recalca con distintos repiques, la importancia del pago de la décima parte de las ganancias que surgieran del producto de la tierra y el ganado — diezmo—, asignado al clero para su sustento o dedicado a usos religiosos y de caridad,⁶⁸ interpelando a los deudores con tres badajazos.⁶⁹ En Ávila, se

⁶⁶ “(...) Y por que a los fieles christianos sea manifesto quando el cura quiere llevar el Cuerpo de su Salvador al enfermo, mandamos al cura faga tañer la dicha campanilla a las puertas de la yglesia por algun espacio antes”. Ávila, 7. 1. 2. 5, 1481, p. 70.

⁶⁷ “(...) fue acordado que en los lugares donde no anduviere con campanilla e publicado a alta boz para rezen por las animas de purgatorio, donde uviese yglesia que este dentro del lugar e junto a el, ayan tañer e tañan a principio de la noche, al tiempo que se presume que ya todos están recogidos al pueblo, con una campana a badajo tres golpes, pasando entre cada uno quanto se pueda rezar un Pater noster (...)”. Segovia, 12. 5. 7, 1529, p. 529.

⁶⁸ “Aunque el diezmo e primicia de todas las cosas sea debido a la Yglesia o ministros della por mandado de nuestro Señor e se aya de pagar sin diminucion alguna, mas espeçialmente se paga el diezmo del pan e qualquier otra semilla que se coje de los frutos de la tierra (...) Y el rei don Juan el primero, de buena memoria, queriendo proveer en esto, mando que luego que el señor de eredad tuviese limpio su pan, no fuese osado a lo medir o coger hasta que primeramente requiriese al que oviese de aver el dicho diezmo, e si no fallase, diese a la campana del lugar; lo cual nos asi mandamos se faga, guarde e cumpla (...)”. Plasencia, 1. 2, 1499, p. 364.

⁶⁹ “(...) conformandonos con el derecho comun y con las leis y prematicas destos reinos, estatuimos y mandamos y ordenamos que todas las personas que deven diezmo y primicias, lo paguen derecha e cumplidamente a nuestro Señor Dios, de pan y vino y ganados y de todas las otras cosas que deven dezmar. Y defendemos que de aquí adelante no sea ninguno osado de coger ni de medir su monton de pan que tuviere limpio en la era, sin que primeramente requiera al que a de aver el dicho diezmo que lo aya a

ordenaba a sus mayordomos la venta de ciertos productos de la parroquia — por ejemplo, pan— debiéndose pregonar y anunciar con tres domingos de antelación a través del tañido de la campana.⁷⁰ De igual forma, se debía informar sobre las actividades contables de la diócesis, por ejemplo el registro de las cuentas por parte de clérigos y arciprestes.⁷¹

A modo de conclusión

Los hombres y mujeres de la Baja Edad Media se sirvieron de diversas referencias cronológicas, adquiridas de universos sociotemporales naturales y religiosos. La medición y percepción del tiempo fue una preocupación constante de las sociedades a lo largo de la historia, utilizando diversos elementos de la naturaleza, como el sol, el agua, los metales, e instrumentos confeccionados por ellas, como las campanas y los relojes.

El cristianismo impuso una nueva forma de concebir el tiempo, controlándolo a través de los sonidos de las campanas. El calendario eclesiástico con sus fiestas religiosas, marcaba el paso de los años mientras que las horas canónicas fueron señalizadas por los repiques campaniles, dividiendo el día según los momentos de la oración que debían respetar todo cristiano. Los toques campaniles en los ritos y fiestas religiosas están determinados por reglas emitidas por los concilios y sínodos, de tal manera que su ejecución y la información transmitida sólo podía emerger de una institución reguladora, como era la Iglesia católica.

El sonido de la campana señaló cada momento de la vida del hombre y de toda la comunidad, desde su nacimiento hasta su muerte, al organizar el tiempo de las tareas laborables y espirituales, elaborando a través de un lenguaje

ver medir, y si no lo hallare, haga tañer la campana tres veçes para que venga a noticias del que a de aver el diezmo". Plasencia, 2. 101, 1524, pp. 488-489.

⁷⁰ "(...) mandamos que de aqui adelante los mayordomos de qualesquiera de las yglesias de nuestro obispado sean tenidos de vender en cada año los panes de su mayordomia, sin aver para ello mandamiento nuestro ni de nuestro vicario ni de arçipreste (...) y que los vendan en estos tiempos (...) Y que lo fagan pregonar primero tres domingos en las yglesias cuyos mayordomos fueren, tañida la campana para ello (...)". Ávila, 7. 3. 2. 4, 1481, p. 154.

⁷¹ "(...) Otrosi, por que con mayor cautela lo suso dicho se cumpla, mandamos que los dichos arçipreste o vicarios o los que por ellos con nuestra licencia las dichas cuentas tomaren, lo fagan primero saber a los clerigos y capellanes de las yglesias donde han de tomar las cuentas, el dia y hora que las quieran tomar, y, allende desto, se tanga primero la campana para que vengan a ver tomar e dar las dichas cuentas (...)". Ávila, 7. 3.2.3, 1481, p. 153.

sonoro un mensaje común descifrado por toda la sociedad según el momento, el timbre, el ritmo y la duración de la campanada. Asimismo, reafirmaba un significado común y propio del grupo al participar del lazo social mediante la información que irradia en el espacio y la competencia auditiva que exigía de sus integrantes. Estas representaciones sonoras configuraron un paisaje sonoro específico compartido por toda la comunidad, en donde el sonido campanil cumplió un papel fundamental.

Además de ser un objeto sonoro de comunicación, la campana actuó como un elemento de poder y ordenamiento social. Hasta la Modernidad, la medición del tiempo estuvo en manos de las esferas de poder, tanto civil como eclesiástico, reforzando su presencia desde lo material y simbólico.

Las diócesis de Ávila, Segovia y Plasencia a través de sus legislaciones sinodales, elaboradas lo largo de los siglos XIV al XVI y emanada de las necesidades de una diócesis en particular, transmitiendo las costumbres conservadas en el tiempo, reglamentaron los usos y funciones de las campanas en todos los ámbitos de la vida de los hombres y mujeres de sus parroquias. El análisis de este importante *corpus* documental a través de nuevas perspectivas teóricas metodológicas, como la Historia de los sentidos, nos permite profundizar en los diversos aspectos de la vida cotidiana, en la cual determinados sonidos —como el campanil— tuvieron un papel social destacable en la sociedad castellana bajomedieval y tempranomoderna.

DE LAS *ALEGRÍAS* MEDIEVALES A LAS *SOLEMNIDADES* BARROCAS: LAS
RAÍCES DEL PAISAJE SONORO FESTIVO DE LA ESPAÑA MODERNA EN LA
CRÓNICA DEL CONDESTABLE MIGUEL LUCAS DE IRANZO¹

FROM MEDIEVAL *ALEGRÍAS* TO BAROQUE *SOLEMNIDADES*: THE ROOTS OF
FESTIVE SOUNDSCAPE OF EARLY MODERN SPAIN IN THE CHRONICLE OF
CONSTABLE MIGUEL LUCAS DE IRANZO

Clara **Bejarano Pellicer**

Universidad de Sevilla (España)

cbejarano@us.es

Resumen

Durante los siglos de la Modernidad (XVI-XVIII), la sociedad española desarrolló un complejo lenguaje sonoro en las fiestas públicas urbanas, que se configuró a lo largo de una larga evolución y bebió de fuentes tanto adquiridas como ancestrales. El objetivo de este trabajo será el análisis del elemento sonoro en las fiestas urbanas a través de fuentes del siglo XV, con vistas a discernir en qué medida el aparato barroco fue original o se fundamentó en antecedentes medievales castellanos.

Palabras clave: Fiesta – Ciudad – Música - Paisaje sonoro – Poder

Abstract

Throughout Early Modern Age (XVIth-XVIIIth centuries), Spanish society developed a complex sound language in urban public festivals, configured in a long evolution and drinking of different sources, both obtained and ancestral. The aim of this paper is the analysis of sounds in urban feasts through sources from XVth century, with the objective of discerning how much original Baroque festive language was, or which were its grounds on Castilian medieval precedents.

Key Words: Feast – City – Music – Soundscape - Power

Ríos de tinta han corrido y se siguen produciendo sobre la cultura festiva española del Antiguo Régimen, en sus distintas facetas y escenarios. La eclosión de los siglos modernos, enriquecida por el legado cultista del Renacimiento y alimentada al calor de la Contrarreforma y de la exaltación de la monarquía

¹ Trabajo que se inscribe en el Proyecto I+D “Andalucía en el mundo atlántico: actividades económicas, realidades sociales y representaciones culturales (siglos XVI-XVIII)”. HAR2013-41342-P. Dicho Proyecto está financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España.

católica, ha atraído el interés de los historiadores desde que la Nueva Historia Cultural introdujo un planteamiento más allá de lo descriptivo, por los años setenta del siglo XX.² La investigación sobre la fiesta medieval vive un momento dulce en la actualidad, ya desde los años noventa del siglo XX.³ No obstante,

² Entre los muchos referentes nacionales, destaquemos a José Antonio MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975. Vicente LLEÓ CAÑAL, *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1975. Lorenzo PÉREZ DEL CAMPO y Francisco Javier QUINTANA TORET, *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga. Biblioteca popular malagueña, 1985. Virginia TOVAR MARTÍN, *El barroco efímero y la fiesta popular. La entrada triunfal en el Madrid del siglo XVII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1985. Rafael RAMOS SOSA, *Fiestas sevillanas en el Imperio (1500-1550)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1986. Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1989. Aurora LEÓN, *Iconografía y fiesta durante el lustró real (1729-1733)*, Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, 1990. Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Política y fiesta en el Barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994. Dolores Reyes ESCALERA PÉREZ, *La imagen de la sociedad barroca andaluza: estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza: siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga, 1994. León Carlos ÁLVAREZ SANTALÓ, "Mensaje festivo y estética desgarrada: la dura pedagogía de la celebración barroca", *Espacio, tiempo y forma*, IV, 10 (1997), pp. 13-31. María José del RÍO BARREDO, *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, Marcial Pons, ediciones de Historia, 2000. Bernardo José GARCÍA GARCÍA y María Luisa LOBATO (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003. José Jaime GARCÍA BERNAL, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006. Eliseo SERRANO MARTÍN, "La lealtad triunfante. Fiesta, política y sociedad en España en la primera mitad del siglo XVIII", en Margarita TORRIONE (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, Diputación de Málaga, 2000, pp. 17-36. María Jesús SANZ SERRANO, *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII. El sentido de la celebración y su repercusión exterior*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008. Francisco Javier LORENZO DEL PINAR, *Fiesta religiosa y ocio en Salamanca en el siglo XVII (1600-1650)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.

³ Miguel Ángel LADERO QUESADA, "La fiesta en la Europa mediterránea medieval", *Cuadernos del CEMYR*, 2 (1994), pp. 11-52. Miguel Ángel LADERO QUESADA, *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona, Areté, 2004. Miguel Ángel LADERO QUESADA, *Las fiestas en la Europa medieval*, Madrid, Dykinson, 2015. Barbara HANAWALT y Kathryn REYERSON (eds.), *City and Spectacle in Medieval Europe*, Minneapolis, Universidad de Minnesota, 1994. Eugenia POPEANGA CHELARU, "La desacralización del mundo medieval o el mundo al revés", *Cuadernos del CEMYR*, 2 (1994), pp. 89-104. María de los Llanos MARTÍNEZ CARRILLO, "Elitismo y participación popular en las fiestas medievales", *Miscelánea Medieval Murciana*, 18 (1993-1994), pp. 95-107. Dolores Carmen MORALES MUÑIZ, "Carne y símbolo: toros en las tierras madrileñas durante el Medievo", *Miscelánea Medieval Murciana*, 37 (2013), pp. 139-154. María ASENJO GONZÁLEZ, "Fiestas y celebraciones en las ciudades castellanas de la Baja Edad Media", *Edad Media. Revista de Historia*, 24 (2013), pp. 35-61. Juan Carlos MARTÍN CEA, "Fiestas, juegos y diversiones en la sociedad rural de fines de la Edad Media", *Edad Media. Revista de Historia*, 1, (1998), pp. 111-142. José SÁNCHEZ HERRERO, "Fiestas y devociones en la catedral de Sevilla a través de las concesiones medievales de indulgencias", *Revista española de derecho canónico*, 126 (1989), pp. 129-178. José SÁNCHEZ HERRERO, "El mundo festivo religioso-cristiano en el mundo occidental en la Baja Edad Media", en Antonio GARRIDO ARANDA (coord.), *El mundo festivo en España y América*, Córdoba, Universidad de Córdoba. Servicio de Publicaciones, 2005, pp. 55-77. Isabel BECEIRO PITA, "La intervención de la autoridad en las fiestas religiosas: la fiesta de Benavente y su tierra (1434-1525)", *Edad Media*.

entre sus diversas manifestaciones se ha primado el objeto cultural literario e iconográfico, mientras que el auditivo ha pasado bastante desapercibido, en buena medida a causa del mutismo de las fuentes más frecuentadas, las relaciones de sucesos. En materia sonora, el protagonismo ha correspondido a la música,⁴ mientras que pocas obras abordan también el resto de los elementos

Revista de Historia, 10 (2009), pp. 199-223. María Luz RODRIGO ESTEVAN, "Lo lúdico y lo festivo en el Aragón medieval: fuentes documentales para su estudio", *Aragón en la Edad Media*, 20 (2008), pp. 661-676. Arnaldo Sousa MELO y María do Carmo RIBEIRO, "Public festivities in Portuguese medieval towns", *Mirabilia*, 18 (2014), pp. 178-196. Ángela MUÑOZ FERNÁNDEZ, "Fiestas laicas y fiestas profanas en el Madrid medieval. Un primer acercamiento al tema", en Juan Carlos de MIGUEL RODRÍGUEZ, (ed.), *El Madrid Medieval. Sus tierras y sus hombres*, Madrid, Al-Mudayna, 1990, pp. 151-175. Miguel Ángel GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, "Moros y cristianos. Del alarde medieval a las fiestas reales barrocas (ss. XV-XVIII)", Alicante, Diputación de Alicante, 1999. Esther MERINO PERAL, "De la guerra al espectáculo cortesano: el arte efímero en el torneo", en Isidoro COLOMA MARTÍN y Juan Antonio SÁNCHEZ LÓPEZ (eds.), *Actas del XIV congreso nacional de Historia del Arte*, Málaga, Ministerio de Educación, 2003, pp. 317-336. Eukene MARTÍNEZ DE LAGOS, *Ocio, diversión y espectáculo en la escultura gótica*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2007, pp. 93-220. Klaus HERBERS, "Aspectos del tiempo libre y de fiestas en algunos relatos de viajeros y peregrinos del siglo XV", en Ángel VACA LORENZO (ed.), *Fiesta, juego y ocio en la Historia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, pp. 79-102. Miguel Ángel GARCÍA GUINEA (dir.), *Fiestas, juegos y espectáculos en la España Medieval. Actas del VII Curso de Cultura Medieval en Aguilar de Campoo en 1995*, Madrid, Polifemo, 1999. Francisco J. FLORES ARROYUELO, "El torneo caballeresco: de la preparación militar a la fiesta y representación teatral", en Juan PAREDES (ed.), *Medioevo y literatura*, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 257-278.

⁴ Entre otros, Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN, "Fuentes y método para el estudio de la música de las fiestas en la Edad Moderna", en Agustín UBIETO ARTETA (coord.), *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas. Actas de las VIII Jornadas*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 201-214. Carlos MARTÍNEZ GIL, "Los sonidos de la fiesta: música y ceremonial en el Corpus Christi", en Gerardo FERNÁNDEZ JUÁREZ y Fernando MARTÍNEZ GIL (coords.), *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, Universidad de Castilla-la Mancha, 2002, pp. 215-234. Clara BEJARANO PELLICER, "La música en las fiestas municipales de verano en Sevilla en la Baja Modernidad", *Nassarre*, 29, 1 (2013), pp. 45-76. Bernardo GARCÍA-BERNALT ALONSO y Alonso BERNALT, "Música y fiesta religiosa en la Universidad de Salamanca en la Ilustración", *Neuma*, 7, 1 (2014), pp. 10-39. Geoffrey BAKER, "La ciudad sonora: música, fiesta y urbanismo en el Cuzco colonial", en Aurelio TELLO (coord.), *La fiesta en la época colonial iberoamericana*, Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), Asociación Pro Arte y Cultura, 2008, pp. 49-72. Marian Rosa MONTAGUT, "Música y fiesta barroca: celebraciones en Tortosa en honor a Felipe V (1701)", *Anuario musical*, 59 (2004), pp. 85-114. José Antonio GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, "Música y fiesta en las iglesias del Madrid barroco", *Cuadernos de música iberoamericana*, 12 (2006), pp. 39-62. Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, "Música e integración de las artes en el espacio festivo académico del Antiguo Régimen", en Dámaso GARCÍA FRAILE y Alfonso de VICENTE (eds.), *Actas Simposio Internacional El órgano histórico en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 149-158. María José de la TORRE MOLINA, "Jugar armonías y ostentar elogios: la música en las fiestas limeñas de proclamación real (1747-1790)", en María GEMBERO USTÁRROZ y Emilio ROS-FÁBREGAS (coords. y eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 223. Juan José CARRERAS LÓPEZ, "El Parnaso encantado: las representaciones de la música en la entrada real de Ana de Austria en Madrid, 1570", en Fernando CHECA CREMADES (dir.), *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del*

de paisaje sonoro.⁵ En ocasiones, lo referente a la música consiste en la recopilación de las libranzas realizadas a músicos y juglares.⁶

Con todo, las escasas aportaciones que existen nos permiten esbozar el abanico de recursos sonoros que caracterizaban a la fiesta en la Modernidad. Por más que muchos de ellos se nos escapen o no podamos reconstruirlos, las fuentes escritas nos permiten comprender las alusiones a sus connotaciones, roles y sutilezas en el conglomerado de la apabullante y sensorial fiesta barroca. La mayoría de los estudios están bastante acotados cronológicamente, siendo escasos los que abarcan toda la Edad Moderna. Las perspectivas de largo recorrido brillan por su ausencia en materia festiva, cuanto más en lo que a paisaje sonoro de refiere. Por ello, el presente trabajo se propone rastrear en las

Renacimiento, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 251-268. Susana FLORES RODRIGO, "La música en las exequias reales de la ciudad de Barbastro durante el siglo XVII", en Andrea BOMBI, Juan José CARRERAS y Miguel Ángel MARÍN (coords.), *Música y cultura urbana*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, pp. 295-305. Josep MARTÍ, "Música i festa: algunes reflexions sobre les pràctiques musicals i la seva dimensió festiva", *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 277-293.

⁵ Véase Clara BEJARANO PELLICER, *Los sonidos de la ciudad: el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*, Sevilla, ICAS, 2015. Clara BEJARANO PELLICER, "El auto de fe barroco y el oído", en Francisco NÚÑEZ ROLDÁN y Mercedes GAMERO ROJAS (eds.), *Entre lo real y lo imaginario. Estudios de Historia Moderna en homenaje al profesor Carlos Álvarez Santaló*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Universidad de Huelva, 2014, pp. 75-90. Clara BEJARANO PELLICER, "Ecos de una ciudad en fiestas", en Manuel Francisco FERNÁNDEZ CHAVES, Carlos Alberto GONZÁLEZ SÁNCHEZ Natalia MAILLARD (comps.), *Testigo del tiempo, memoria del universo*, S/I, Rubeo, 2009, pp. 208-222. Clara BEJARANO PELLICER, "El paisaje sonoro fúnebre en España en la Edad Moderna: el caso de Sevilla", *Obradoiro de Historia Moderna*, 22 (2013), pp. 249-282. Clara BEJARANO PELLICER, "Las fiestas en torno a nuevos templos conventuales en la España del siglo XVIII", *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, 5 (2012), pp. 317-342. Clara BEJARANO PELLICER, "El paisaje sonoro del hospital de las Cinco Llagas de Sevilla durante la Edad Moderna", *Chronica Nova*, 35 (2009), pp. 223-246. Clara BEJARANO PELLICER, "Lo sonoro de la imagen del rey en el contexto de las entradas reales", en Antonio JIMÉNEZ ESTRELLA y José Julián LOZANO NAVARRO (eds.), *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Vol. I, Granada, Universidad de Granada, 2012, pp. 204-215. Clara BEJARANO PELLICER, "Los Festejos por el nacimiento de un príncipe: el papel de la música y la danza", en Alfredo J. MORALES (coord.), *Congreso Internacional Andalucía Barroca. Actas de la sección III: Literatura, Música y Fiesta*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, t. III, pp. 245-252. José Antonio GONZÁLEZ ALCANTUD, "Territorio y ruido en la fiesta", en Pierre CÓRDOBA y Jean-Pierre ETIENVRE (eds.), *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Granada, Casa de Velázquez, Universidad de Granada, 1987, pp. 63-78. Andrea BOMBI, Juan José CARRERAS y Miguel Ángel MARÍN, *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005.

⁶ Por ejemplo, los trabajos de María Luz RODRIGO ESTEVAN, "La hacienda municipal de una ciudad aragonesa de frontera: Daroca, 1449-1500", en *Funcionament de les finances locals al llarg de la història*, Barcelona, L'Avenç, 1996, pp. 185-198; y "El poder real y los rituales públicos de exaltación de la monarquía en una ciudad aragonesa: Daroca, 1449-1500", en *El poder real de la corona de Aragón*, ss. XIV-XVI, tomo I/3, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1997, pp. 459-478.

fiestas medievales el origen de los elementos sonoros propios de la fiesta barroca. Por razones de espacio, nos limitaremos a buscarlos en una crónica del siglo XV, razonablemente generosa en lo festivo⁷ e incluso en lo auditivo:⁸ la del jiennense condestable Miguel Lucas de Iranzo, que retrata el ritmo festivo de una corte nobiliaria urbana de frontera en los años sesenta del siglo XV, con la aportación de ser una de las pocas crónicas no monárquicas de la Edad Media. Este ejemplar corográfico retrata la vida de la corte de Jaén, con especial atención en las fiestas, desde que Iranzo fue nombrado condestable en 1458 hasta poco antes de ser asesinado en 1472.

La presencia medieval de las manifestaciones sonoras de la fiesta española del Antiguo Régimen no es un asunto menor, puesto que contribuirá a tender puentes entre la Edad Media y la Edad Moderna, demostrando el componente esencialmente ancestral y evolutivo del fasto público. En caso

⁷ Sobre las fiestas en esta crónica existe una amplia bibliografía. Sin ánimo de exhaustividad, citemos José Julio MARTÍN ROMERO, "Fiestas y metamorfosis ciudadanas a finales del siglo XV: Jaén y el condestable Miguel Lucas", en José Miguel DELGADO BARRADO y María Amparo LÓPEZ ARANDIA (dirs.), *Ciudades de Jaén en la Historia (siglos XV-XXI). Mitos y realidades*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011, pp. 119-129. Alberto O. ASLA, "Las fiestas en la crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo", en *Mundos medievales. Espacios, sociedades y poder*, Santander, Universidad de Cantabria, 2012, pp. 1041-1052. Gonzalo RAMÍREZ MACÍAS y Juan Carlos FERNÁNDEZ TRUÁN, "El ejercicio físico en el siglo XV a través de la crónica del condestable Iranzo", *Apuntes de educación física y deportes*, 102 (2010), pp. 9-15. Manuel JÓDAR MENA, "El gusto por lo morisco como símbolo de identidad del poder. El caso del condestable Iranzo en el reino de Jaén", *Revista de Antropología experimental*, 2 (2012), pp. 335-348. Angustias CONTRERAS VILLAR, "La corte del condestable Iranzo. La ciudad y la fiesta", *En la España Medieval*, 10 (1987), pp. 305-322. Carmen EISMAN LASAGA, "Carta del condestable Iranzo al Papa Sixto IV, defensor de la Cristiandad y propulsor de las artes", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 144 (1991), pp. 36-52. Manuel JÓDAR MENA, "El programa urbanístico del condestable Miguel Lucas de Iranzo en la ciudad de Jaén a finales del siglo XV", en Felipe SERRANO ESTRELLA (ed. y coord.), *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*, Jaén, Universidad de Jaén, 2011, pp. 269-280. José RODRÍGUEZ MOLINA, "El mundo festivo del condestable Iranzo", en Antonio GARRIDO ARANDA (comp.), *El mundo festivo en España y América*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2005, pp. 55-76. Paula MORALES GILA, "La catedral de Jaén en época del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (1460-1473)", en Isidoro COLOMA MARTÍN y Juan Antonio SÁNCHEZ LÓPEZ (eds.), *Actas del XIV congreso nacional de Historia del Arte*, Málaga, Ministerio de Educación, 2003, pp. 337-344. Teófilo RUIZ, "Elite and Popular Culture in Late Fifteenth-Century Castilian Festivals. The case of Jaén", en Barbara HANAWALT y Kathryn REYERSON (eds.), *City and Spectacle in Medieval Europe*, Minneapolis, Universidad de Minnesota, 1994, pp. 296-318.

⁸ La música en esta crónica ya ha sido objeto de investigaciones, por su riqueza y representatividad. Mencionemos Lucien CLARE, "Le connétable, la musique et le pouvoir", *Bulletin Hispanique*, 90 (1988), pp. 27-57. María del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, "La música laica en el reino de Castilla en tiempos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo (1458-1473)", *Revista de Musicología*, XIX (1996), pp. 25-45. Antes que todo eso, Francisco ASENJO BARBIERI ya publicó una partitura original de la crónica en su *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1890, pp. 11 y 605.

contrario, quedará patente que el lenguaje sonoro festivo fue una aportación original del Renacimiento, engendrada por el Humanismo y los nuevos modelos políticos. En cualquier caso, es interesante rastrear las primeras manifestaciones de costumbres tan bien asentadas y extendidas en el Barroco, para poder seguir su transformación y construir una historia diacrónica de la fiesta, huyendo de los paradigmas cerrados. Este trabajo aspira a contribuir a la Historia de la fiesta pública con el objetivo general de estudiar en qué medida ésta fue el reflejo de la evolución de unas estructuras. En otras palabras, cuál fue su capacidad de adaptación a los tiempos.

Consideraciones iniciales

Quizá lo primero que hayamos de tener en cuenta es que parece evidente, a juzgar por la crónica, que el condestable aprendió del rey Enrique IV, a quien sirvió como paje, la afición a la música profana. Todos sus actos públicos estaban amenizados por música, recibía una alborada musical a la puerta de su cámara, hizo traer ministriles cualificados (chirimías y sacabuches) de Sevilla en varias ocasiones (enviados a veces por el duque de Medina Sidonia, quien prestaba músicos incluso a la catedral y al concejo hispalense en esas fechas)⁹ y practicaba el canto y la danza con frecuencia junto con su esposa.¹⁰ Por lo tanto, las manifestaciones musicales que recoge su crónica y que se llevaron a cabo en su corte no responden tan sólo a una costumbre social extendida entre las élites, ni siquiera se mantienen dentro de los ámbitos de lo útil para exteriorizar símbolos de poder, sino que parece exacerbada por las inclinaciones personales del individuo en cuestión.

Por otro lado, también pudo influir la necesidad que tuvo Miguel Lucas de Iranzo, como hombre humilde de carrera cortesana meteórica, de afirmar su posición demostrando una magnificencia muy por encima de lo habitual y halagando las propias aficiones musicales del rey Enrique IV, de quien recibió

⁹ ACS, Sec. I, Actas Capitulares, libro 5, fol. 240v, 16 de agosto de 1507. Juan RUIZ JIMÉNEZ, "Power and Musical Exchange: the Dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville", *Early Music*, 37 (2009), pp. 401-416.

¹⁰ Juan de MATA CARRIAZO (ed.), *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (crónica del siglo XV)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, p. LIII.

todo lo que tenía.¹¹ Quizá no todos los señores de la segunda mitad del siglo XV financiaban tal despliegue musical porque no tenían necesidad de justificar su advenimiento al poder, su señorío sobre una ciudad de realengo y sus aspiraciones a la patrimonialización;¹² aunque las escasas referencias que tenemos del duque de Medina Sidonia en la Baja Andalucía —no se conserva una crónica tan descriptiva como ésta— apuntan a que podría ser una buena contrapartida del condestable Iranzo en la Alta Andalucía. Los ejemplos europeos ducales de los siglos XIV y XV tampoco se quedan atrás, ni en celebraciones por razones políticas ni en el empleo de músicos.¹³ En cualquier caso, la crónica del condestable se revela lo bastante representativa de la realidad festiva andaluza en el siglo XV.¹⁴

En cualquier caso, la lectura de esta crónica debe estar acompañada de una actitud crítica puesto que el tono de la obra es abiertamente laudatorio y justificativo hacia su protagonista y presenta como espontáneo un clima de paz y bienestar en Jaén, que algunos creen que fue inducido y construido conscientemente por el condestable como un programa propagandístico, para esconder las circunstancias dramáticas de la vida de frontera.¹⁵ De hecho, no todos los señores del siglo XV aportaron tanto a las fiestas religiosas en las que intervenían como benefactores de la Iglesia.¹⁶ Otros, en cambio, arguyen que la proliferación de fiestas y diversiones cotidianas que llevó a cabo el condestable, por su acercamiento a la sensibilidad popular y la universalización de sus entretenimientos, es un reflejo del proceso de descomposición en el que estaba

¹¹ Esta hipótesis es complementaria de la que sostiene que el condestable tendió a imitar el estilo de vida de Enrique IV, también en su maurofilia estética, lo cual propone Manuel JÓDAR MENA, "El gusto por lo morisco como símbolo de identidad del poder. El caso del condestable Iranzo en el reino de Jaén", *Revista de Antropología experimental*, 2 (2012), pp. 335-348.

¹² Miguel Ángel LADERO QUESADA, "La fiesta en la Europa mediterránea medieval", *Cuadernos del CEMYR*, 2 (1994), p. 43.

¹³ Como se puede observar en Gerard NIJSTEN, "The Duke and His Towns. The Power of Ceremonies, Feast, and Public Amusement in the Duchy of Guelders in the Fourteenth and Fifteenth Centuries", en Barbara HANAWALT y Kathryn REYERSON (eds.), *City and Spectacle in Medieval Europe*, Minneapolis, Universidad de Minnesota, 1994, pp. 235-270.

¹⁴ Antonio del Rocío ROMERO ABAO lo demuestra en su obra *Las fiestas de Sevilla en el siglo XV*, Madrid, Deimos, 1991, logrando un perfecto paralelismo entre Jaén y Sevilla aproximadamente en las mismas fechas.

¹⁵ Michel GARCÍA, "Estudio preliminar", en Juan de MATA CARRIAZO (ed.), *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (crónica del siglo XV)*, Granada, Universidad de Granada, Marcial Pons, 2009, p. 61.

¹⁶ BECEIRO PITA, op. cit., pp. 199-223.

sumida la cultura caballeresca elitista y medieval.¹⁷ Indudablemente, todas las diversiones organizadas por el condestable tenían una fuerte conexión con el cuerpo y los sentidos, halagando la faceta más instintiva del hombre.¹⁸ Por lo tanto, es difícil medir el grado de representatividad que ofrecen los hechos relatados.

Con todo, es la mejor, más extensa y más descriptiva fuente que tenemos sobre la práctica musical en el siglo XV castellano, y como ejemplar de literatura corográfica constituye un punto de referencia irrepetible. Para que su testimonio sea digno de ser tomado en cuenta trataremos de confrontarla con textos modernos de similar naturaleza.

Música heráldica y militar

El protagonismo de las trompetas como música de exaltación ya estaba presente en 1458 en la corte de Enrique IV cuando Miguel Lucas de Iranzo fue investido condestable de Castilla en el alcázar de Madrid. Acompañaban al rey de armas y al cortejo que portaban el estandarte de Miguel Lucas de Iranzo antes de que le fuera entregado, y sonaron nuevamente después de que el rey de armas proclamara la fórmula ritual de nombramiento.¹⁹ Por lo tanto, no sólo tuvieron una función anunciadora y enaltecedora de la figura a la cual acompañaban, sino que adquirieron valor político al subrayar y sancionar una proclamación ritual, en tanto que un hecho jurídico de tal calibre no entra en vigor si no se hace público mediante todos los recursos disponibles.

En la Edad Moderna encontraremos un uso ceremonial semejante de las trompetas en los ritos urbanos de proclamación de reyes Austrias y Borbones. La tradición castellana de la proclamación de la fórmula ritual tres veces en voz del rey de armas y la tremolación del pendón se mantiene a lo largo de los siglos y guarda gran relación con la que elevó a Iranzo al grado de condestable. Durante la Edad Moderna, el itinerario que realizaba el pendón real también estaba acompañado por atabales y trompetas municipales, aunque de acuerdo con la desarrollada estética de adición de la Edad Moderna, también se le

¹⁷ Antonio GIMÉNEZ, "Ceremonial y juegos de sociedad en la corte del condestable Miguel Lucas de Iranzo", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 120 (1984), pp. 83-103.

¹⁸ RODRÍGUEZ MOLINA, op. cit., p. 76.

¹⁹ Juan de MATA CARRIAZO (ed.), *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (crónica del siglo XV)*, Granada, Universidad de Granada, Marcial Pons, 2009, p. 9.

sumaban ministriles, salvas de artillería, cajas militares, repiques de campanas y todos los elementos que pudieran demostrar que todos los segmentos de la sociedad civil sancionaban la investidura.²⁰

A su vez, el condestable hizo el mismo uso de las trompetas y los atabales como elementos musicales para anunciar su propia figura y la de sus hombres cuando ya estaba asentado en Jaén, tal cual lo hacían los propios reyes en la península ibérica.²¹ La trompeta como instrumento bíblico caracterizaba a la realeza y la representaba en su ausencia. El condestable se apropiaba de la dignidad real cuando actuaba en su nombre.²² Disponía de trompeteros que tañían trompetas italianas (naturales) y bastardas o españolas (cromáticas), por lo tanto era capaz de adaptarse a diversos repertorios y escenarios haciéndose acompañar por ellas. El hecho de que contase con trompetas bastardas, que suponen una novedad tecnológica del Renacimiento al incorporar varas extensibles y poder tocar escalas cromáticas,²³ nos señala la importancia que Iranzo concedía a las trompetas en la manifestación de su imagen. El condestable salía de sus estancias privadas, de su casa o de la ciudad y realizaba

²⁰ Francisco de ARIÑO, *Sucesos de Sevilla 1592-1604*. Sevilla, 1873, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1993, p. 259. María José de la TORRE MOLINA, "Jugar armonías y ostentar elogios: la música en las fiestas limeñas de proclamación real (1747-1790)", en María GEMBERO USTÁRROZ y Emilio ROS-FÁBREGAS (coords. y eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 223. Jaime VALENZUELA MÁRQUEZ, *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*, Santiago de Chile, DIBAM, Lom, 2001, p. 322. Raúl MOLINA RECIO, "Fiestas y oficios públicos. Las proclamaciones reales en Córdoba y Granada", en Raúl MOLINA RECIO y Manuel PEÑA DÍAZ (coords.), *Poder y cultura festiva en la Andalucía Moderna*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2006, pp. 156-163. Juan Antonio SÁNCHEZ BELÉN, "Proclamación del monarca en la provincia de Álava durante el siglo XVII", *Espacio, tiempo y forma. Revista de la facultad de Geografía e Historia*, serie IV, 10 (1997), pp. 173-200. María José de la TORRE MOLINA, *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*, Granada, Universidad de Granada, 2004, p. 31. Roberto J. LÓPEZ, "Ceremonia y poder en el Antiguo Régimen. Algunas reflexiones sobre fuentes y perspectivas de análisis", en Agustín GONZÁLEZ ENCISO y Jesús María USUNÁRIZ GARAYOA (coords.), *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Pamplona, Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra, 1999, p. 20.

²¹ El futuro Juan II de Portugal fue llevado a bautizar en 1455 en Lisboa precedido de trompetas, tambores, clarines y otros instrumentos. MELO y RIBEIRO, op. cit., p. 191.

²² CLARE, op. cit., p. 33.

²³ Ángel MILLÁN ESTEBAN, *La trompeta. Historia y técnica*, Zaragoza, Mira Editores, 1993, pp. 13-20. Herbert W. MYERS, "Slide trumpet madness: fact or fiction?", *Early Music*, 17 (1989), pp. 383-389. Beryl KENYON DE PASCUAL, "Clarines and trompetas: some further observations", *Historic Brass Society Journal*, 7 (1995), pp. 100-106. Vivian SAFOWITZ, *Trumpet music and trumpet style in the Early Renaissance*, Illinois, University of Illinois, 1959.

sus desplazamientos acompañado de trompetas y atabales,²⁴ que en alguna ocasión aparecen cuantificados: seis pares de atabales llevaba en honor del alcaide de Cambil de visita en Jaén, un vecino al que el condestable se proponía impresionar e intimidar.²⁵

La costumbre de salir acompañados por trompetas, atabales y ministriles persistió en la Edad Moderna para las autoridades municipales cuando lo hacían institucionalmente, en bloque. A través del cortejo se revelaban las virtudes del mecenas: gravedad, autoridad, magnificencia, riqueza...²⁶ El modelo musical del que se apropiaron los concejos municipales modernos, que procedía de la vinculación de la nobleza al ejercicio militar: los poderes urbanos asumieron los mismos instrumentos que la nobleza por el prestigio social que habían adquirido, asociados a las virtudes caballerescas.²⁷

Las trompetas y los atabales estuvieron presentes en todas las mañanas en que el condestable se desplazó hasta la iglesia para cumplir obligaciones religiosas, como una forma de proclamar a los cuatro vientos la intachabilidad de su comportamiento religioso. De hecho, los instrumentos no sólo lo acompañaban en el camino, sino que trompetas y chirimías también intervenían en la ceremonia litúrgica, en determinados momentos como la salida del sacerdote, la procesión o el alzar de la Sagrada Forma.²⁸ Esto representaba tanto un homenaje a la divinidad como el compromiso y la liberalidad que recibía la Iglesia del todopoderoso condestable. A su vez, en la corte del condestable también había lugar para la música religiosa: en 1464 relatan anecdóticamente que hizo celebrar el cumpleaños del rey Enrique después de completas, arrodillándose todos y cantando los clérigos el himno *Te Deum laudamus* alternando versos con los órganos.²⁹ Y esta vinculación entre lo civil y lo religioso, entre ambos poderes locales, fue una constante en la sociedad española de la Edad Moderna. No en vano también en la Edad Moderna las catedrales recibieron el préstamo y la aportación de los instrumentos marciales

²⁴ *Hechos del condestable*, op. cit., p. 65.

²⁵ *Ibidem*, p. 110.

²⁶ Jaime GARCÍA BERNAL, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 397-403.

²⁷ Clara BEJARANO PELLICER, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2013, pp. 221-224.

²⁸ *Hechos del condestable*, op. cit., p. 155.

²⁹ *Ibidem*, p. 159.

de los concejos para determinadas funciones solemnes.³⁰ El himno *Te Deum laudamus* constituyó una de las manifestaciones monárquicas de acción de gracias más empleadas en la vida civil durante la Edad Moderna.³¹

En las mencionadas fiestas de recibimiento del alcaide de Cambil, el condestable Iranzo hizo que las trompetas y atabales participaran en una representación teatral de momos por la sencilla razón de que la temática del espectáculo era bélica. Pintando una batalla, la banda sonora irrenunciable era la música militar.³² Asimismo, las trompetas y atabales eran instrumentos indispensables de los alardes de tropas que el condestable organizó para impresionar a sus visitantes moros.³³ También para los pasatiempos de carácter militar se recurría a ellos: por citar un ejemplo, la noche de Reyes de 1461 el condestable salía a correr una sortija, ejercicio de carácter militar, con antorchas y la mencionada banda sonora, como si de esa forma se convocara a la nobleza y se excluyera —o intimidara— al resto de la sociedad.³⁴ El año de 1462 se mencionan trompetas, atabales, chirimías, espingardas, aparte de griterío.³⁵ Incluso los caballeros eran despertados el día de un ejercicio mediante una ronda por la ciudad de trompetas y atabales a lomos de mulas dos horas antes de que amaneciese.³⁶ Las trompetas y atabales también aparecen como elemento heráldico y militar acompañando a las banderas de los caballeros que tomaron parte en el torneo que se celebró un domingo en la plaza de Jaén. Además de anunciar los pendones, las trompetas dieron la señal de comienzo del combate cuando el condestable se lo indicó, convirtiéndose de alguna forma en una extensión tonante de su voz.³⁷

Y cómo no, la trompeta aparece citada en contexto militar real, en plena contienda, en varias ocasiones propias de una región de frontera. Las unidades militares de su ejército llevaban cada una su pendón y su identificación sonora, a base de combinaciones de chirimías, atabales y trompetas.³⁸ El mismo obispo

³⁰ Clara BEJARANO PELLICER, *Los sonidos de la ciudad*, op. cit., p. 279.

³¹ Clara BEJARANO PELLICER, *Los sonidos de la ciudad*, op. cit., pp. 109-110.

³² *Hechos del condestable*, op. cit., p. 112.

³³ *Ibidem*, pp. 115-116.

³⁴ *Ibidem*, p. 40.

³⁵ *Ibidem*, p. 71.

³⁶ *Ibidem*, p. 170.

³⁷ *Ibidem*, p. 55.

³⁸ *Ibidem*, p. 190.

Alonso Vázquez, cuando intentó apoderarse de Jaén con cuarenta caballeros, llevó consigo a un trompeta que tañía cuando cargaron.³⁹ Y cabalmente el condestable respondió mandando tocar trompetas y atabales para movilizar a la población contra ellos.⁴⁰

En la Edad Moderna también encontraremos trompetas y atabales en las manifestaciones sociales relacionadas ideológicamente con la guerra, pero en un sentido mucho más heráldico. Estos instrumentos pasarán a identificar al elemento nobiliario y heroico, con conexiones históricas, pero en contextos reales de movimiento de tropas y representación del estamento militar, las trompetas y atabales van a sufrir una fuerte competencia por parte de pífanos, atambores y salvas de artillería.⁴¹ La incorporación de los tambores a los ejércitos al modo oriental, en Europa, se la debemos a los landsquenettes del siglo XV, y se ha interpretado como un indicio del proceso de mecanización de la guerra.⁴² Por su parte, el pífano llegó al ejército español a través de las bandas de mercenarios suizos que vinieron a la guerra de Granada.⁴³ Por tanto, la crónica del condestable refleja el canto del cisne de la guerra medieval y también el de su paisaje sonoro asociado. Las trompetas y atabales permanecerán como un elemento anunciador de noticias, convocador de la sociedad civil, como una carta de presentación de la monarquía, las autoridades municipales, la nobleza, y como una especie de referencia histórica en contextos que eran figuradamente bélicos: en las justas poéticas, las representaciones teatrales de las mascaradas y los fuegos artificiales, o como los ejercicios ecuestres de cañas y toros. Los alardes y revistas de tropas concejiles dejaron de celebrarse separados de las fiestas locales y en todo caso las trompetas y atabales también sufrieron la competencia de los versátiles ministriles de instrumento de viento madera.

No obstante, en el siglo XV también encontramos el estruendo de trompetas y atabales, junto con las incesantes campanas de la ciudad y las proclamaciones verbales (“gritas y voces por todas las placas y calles de la dicha

³⁹ *Ibidem*, p. 125.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 129.

⁴¹ Clara BEJARANO PELLICER, *Los sonidos de la ciudad*, op. cit., pp. 139-148.

⁴² Johann HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1945, p. 145.

⁴³ Miguel QUEROL GAVALDA, *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, Comtalia, 1948, p. 149.

ciudad”), para anunciar el nacimiento de la primera hija del condestable.⁴⁴ El paisaje sonoro de esta fiesta parece espontáneo y menos oficial que los demás, pues se menciona a los plebeyos en corros, trompetas, chirimías, sonajas, panderos, gaitas, gritas, bocinas, perros, atambores, cantares, alegrías, bailes y danzas. Como vemos, una mezcla de sonidos del poder y populares.⁴⁵ Los elementos musicales pudieron proceder tanto del condestable como del pueblo, puesto que en el siglo XV no faltaron las aportaciones del común a las fiestas públicas, a menudo reprimidas o censuradas por el poder.⁴⁶ Aunque el motivo de esta celebración era estrictamente familiar, su trascendencia social se universalizó tanto como los nacimientos de príncipes de Asturias en la España Moderna.

La crónica esboza un clima auditivamente heterogéneo que está muy emparentado con el que tuvo lugar siglos más adelante en homenaje a la continuidad dinástica de la monarquía. Por ejemplo, las fiestas por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero, hijo de Felipe IV de Austria, en 1657, nos muestran una gama de sonidos que abarcan campanas, salvas de artillería y mosquetería, trompetas, ministriles, clarines, pífanos, cajas, reloj, fuegos artificiales y los propios de luminarias, actos de acción de gracias, misas solemnes, desfiles militares, máscaras, procesiones, encamisadas, corridas y sueltas de toros.⁴⁷ En las que tuvieron lugar en Barcelona, los bailes del común fueron inducidos por las autoridades municipales, que *“tenía repartidas la Ciudad, en puestos diferentes, veynte coplas de menestriles, sin las que tuvieron muchos particulares a su costa, a cuyo son dançaron todos incessantemente, que parecía hundirse la*

⁴⁴ *Hechos del condestable*, op. cit., p. 258.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 376-380.

⁴⁶ MARTÍNEZ CARRILLO, op. cit., pp. 103-106.

⁴⁷ Lucien CLARE, “Un nacimiento principesco en el Madrid de los Austrias (1657): esbozo de una bibliografía”, en María Luisa LÓPEZ-VIDRIERO y Pedro CÁTEDRA, *Actas del primer Coloquio Internacional El libro antiguo español*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, p. 120. Lucien CLARE, “Une fête dynastique à Grenade en 1658”, en Pedro CÓRDOBA y Jean Paul ÉTIENVRE (eds), *La fiesta, la ceremonia, el rito. Coloquio Internacional*, Granada, Universidad de Granada, Casa de Velázquez, 1990, p. 21. Clara BEJARANO PELLICER, “Los Festejos por el nacimiento de un príncipe: el papel de la música y la danza”, en Alfredo J. MORALES (coord.), *Congreso Internacional Andalucía Barroca. Actas de la sección III: Literatura, Música y Fiesta*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, t. III, pp. 245-252.

*Ciudad con tan tumultuosa alegría, y regozijado estruendo*⁴⁸. Las trompetas y atabales se mencionan, aunque no como elementos anunciadores, sino como parte del desfile de las autoridades, en mascaradas y en salvas de artillería. La atmósfera reflejada tiene bastante paralelismos con la de la paternidad del condestable Iranzo, haciendo hincapié en la participación popular, aunque en el discurso barroco los recursos sonoros serán más variados y la fiesta más dirigida desde el poder.

Homenajes musicales

Cuando el condestable acompañaba a los reyes y su corte en su viaje por la submeseta norte en 1459, en la ciudad de León fueron recibidos por mozas y doncellas “*con cantares y atambores e otros muchos instrumentos*”⁴⁹, lo cual sugiere que las jóvenes fueron compelidas a representar algún número musical de forma organizada, no espontánea. Aunque sólo se mencionan elementos musicales, posiblemente se acompañasen de danzas populares y todo ello respondiese a la etiqueta de folclórico. El hecho de que el cronista no se atreviese a identificar ningún instrumento salvo los tambores nos transmite la impresión de que no se trataba de instrumentos con los que un intelectual de ambiente cortesano estuviera familiarizado.

La coreografía era la ofrenda en movimiento más sencilla que el pueblo más falto de educación y recursos podía concebir. Era un modo de brindarse en persona, de entregarse visiblemente, que se registra desde la más profunda Edad Media española, y que también despuntará en las crónicas del siglo XVI, en diversas entradas reales: Carlos I en Santander, Felipe II en Lisboa, Isabel de Valois en Toledo... No obstante, en el siglo XVI la danza experimentó un acelerado proceso de profesionalización animado por el desarrollo de la fiesta de *Corpus Christi*, hasta que los aficionados fueron expulsados de ella y devino en un espectáculo propiamente dicho, con gran sentido de la innovación en vestuario y puesta en escena. Pronto, el destinatario de las danzas dejó de ser

⁴⁸ *Relación de las fiestas, y regozijos que se hizieron en la Ciudad de Barcelona por el feliz nacimiento del príncipe nuestro señor don Felipe Próspero (que Dios guarde por eternos siglos)*, Barcelona, Ioseph Forçada, 1658, s/ fol.

⁴⁹ *Hechos del condestable*, op. cit., p. 25.

una figura real o divina, para convertirse en un producto de consumo que despertaba el entusiasmo de las masas.⁵⁰

Pero los homenajes musicales no sólo se realizaron por parte del pueblo. En 1460, Miguel Lucas de Iranzo recibió en Guadalupe al embajador de Francia que vino a la península ibérica a traer comunicaciones al rey de Castilla, al de Portugal y al propio condestable.⁵¹ Esto fue motivo para que tuvieran lugar fiestas cortesanas, pues se habla de convites, salas, danza y baile que los propios protagonistas del lance diplomático practicaron: “y el dicho caballero dançó con la señora doña Juana, hermana del dicho señor Condestable, que era muy gentil dama y lo sabía bien facer”⁵². La práctica de la danza en pareja era común en tal ambiente y la nobleza gozaba de formación para ello. El propio condestable, como hombre formado en la corte real, también era dado a este pasatiempo, como se demuestra en su estancia de casi un año en Bailén, donde estuvo “*corriendo montes e matando muchos puercos e osos e otros vestiglos, e jugando a las cañas, e dançando e festejando, e aviendo otros muchos placeres*”⁵³. Como se puede ver, la danza se menciona en la categoría de placeres y de actividades de ocio propias de la nobleza, a la altura de los ejercicios caballerescos. Se distingue entre danza, más aristocrática, y baile, más popular, entre danza alta y danza baja, y se la practicaba en sesiones de una hora o más, que a veces desembocaban en una nueva colación.⁵⁴

Esta inclinación a la práctica coreográfica no fue abandonada por la élite social en la Edad Moderna. Numerosas fiestas públicas tenían su vertiente elitista en los interiores de los palacios, donde la nobleza celebraba saraos y banquetes amenizados con música de baile de parejas. Los relatos del siglo XVII tampoco son tan diferentes a los del XV:

“quiso festejar mi señora la Marquesa con un Sarao que la mesma noche les tuvo prevenido en un salón del Palacio, que llaman de la Condessa, que es de los Excelentísimos señores Marqueses de los Vélez, estuvo éste adornado de muy rica tapicería, y también compuesto de luzes, que no se echaron menos las del Sol.

⁵⁰ Jean SENTAURENS, *Seville et le theatre de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siècle*, Lille, Atelier National de Reproduction des Theses, 1984, pp. 170-182.

⁵¹ El propio rey Enrique IV hizo traer ministriles chirimías de Sevilla (del duque de Medina Sidonia) para honrar a la embajada bretona en 1485. Miguel Ángel LADERO QUESADA, *Las fiestas en la Europa medieval*, op. cit., pp. 133-134.

⁵² *Hechos del condestable*, op. cit., p. 33.

⁵³ *Ibidem*, p. 36.

⁵⁴ RODRÍGUEZ MOLINA, op. cit., p. 59.

Empeçóle el Excelentíssimo Duque de Tursis, dançando con Doña Maria Perapertusa hija mayor, y successora del Vizconde de Ioch, dançaron después muchos Cavalleros, y Damas, y todos con singular destreza; y para que la fiesta tuviesse todo el complemento, quiso darle el mayor realce mi señora la Marquesa, saliendo a dançar con el Governador de Cathaluña donde Gabriel de Lupián, al uso del Pays, con tan brioso azeo, y magestuoso donayre, que dexó admiradas a las que más se preciavan de maestras en el arte”⁵⁵.

De alguna forma, tanto en la Edad Media como en la Edad Moderna, en la vida cortesana la danza social era una forma de representación de las relaciones diplomáticas y políticas, cuyo público se restringía a la nobleza. Este lenguaje no hará más que enriquecerse y cultivarse a lo largo de la Edad Moderna, conforme se vaya abandonando la danza medieval en corro en favor de la danza en parejas.

Ocasiones especiales

En su boda con Teresa de Torres en 1461, el condestable recurrió a todos los tipos de manifestaciones coreo-musicales de que llegó a hacer uso. Una barahúnda multiforme irrumpió en las celebraciones desde el primer momento, pues el cortejo nupcial camino de la iglesia constaba de distinguidos pajes que eran precedidos por

“gran multitud y ruydo de atabales, trompetas bastardas e italianas, chirimías, tamborinos, panderos e locos, e vallereros de maça, y otros oficiales de diversas maneras, que no avie persona que una a otra oyse se pudiesen, por cerca e alto que en uno fablasen”.

Como se puede ver, los instrumentos de viento y percusión —junto con las voces de los bufones— seguían una bulliciosa estética de adición con respecto a los efectivos musicales que habitualmente acompañaron al condestable a misa. Esta estética mixta recuerda a la atmósfera carnavalesca que caracterizará a las máscaras de la Edad Moderna, donde la solemnidad dará paso a la fantasía. Al regreso de la iglesia, el cronista mencionó nuevamente el estruendo de las trompetas y atabales. El día de la boda del condestable, el escándalo anunciador de estos instrumentos fue contrarrestado por la sofisticación de los ministriles:

“Y entre los otros, iba una copla de tres ministreles de duçaynas, que muy dulce e acordadamente sonavan. Los quales de la cámara del dicho señor Condestable fueron vestidos de jubones de muy fino

⁵⁵ *Relación de las fiestas, y regozijos...*, op. cit.

terciopelo azul, sobre los quales levavan ropas de muy gentil florentín verde, bien fechas; a sus cuellos muy lindos collares, bien obrados, de muy fina plata, e muy bien calçados”⁵⁶.

Estos músicos, aunque también aerófonos, eran pertenecientes a la unidad musical de cámara y no compartían la categoría de los anteriores. Las dulzainas eran instrumentos versátiles que tenían suficiente potencia sonora para participar en actividades al aire libre como ésta, pero a su vez eran lo bastante refinadas técnicamente, si se quiere artísticos, para disfrutarse en interiores. Su *status* superior se ve confirmado por su lujosa indumentaria. Desde la mitad del siglo XIV eran los herederos de los juglares medievales, que habían sido instrumentistas pero de habilidades más variadas y menos especializadas que los ministriles.⁵⁷ De hecho, fueron ellos quienes, situados sobre un tablado de madera al extremo del salón, interpretaron la música que hizo danzar a los asistentes del banquete nupcial, y amenizaron la sobremesa después de la cena. Puesto que las fiestas duraron veintitrés días, la sobrecarga de trabajo de los ministriles fue tal que el cronista se admira de “cómo no perdieron el seso”⁵⁸. En otras bodas cortesanas de 1463, las chirimías acompañaban también al cortejo de las novias al regresar a casa custodiadas por el condestable después de las fiestas.⁵⁹ Asimismo eran ellos quienes tañían en la cámara del condestable habitualmente, aunque en 1463 le llegaron ministriles procedentes de Sevilla.⁶⁰ Lo cual nos indica la gran itinerancia que todavía caracterizaba el trabajo de estos músicos, siempre buscando un nuevo señor a quien servir. Incluso, en ocasiones el condestable recibía una alborada musical en la puerta de su cámara: chirimías, cantores e instrumentos de menor potencia sonora en el interior, y trompetas y atabales en el corredor de la sala superior.⁶¹

Durante los siglos modernos, los ministriles conservaron y aumentaron su prestigio como instrumentistas refinados, versátiles y decorativos. Aunque su principal instrumento dejó de ser la dulzaina para pasar a ser la chirimía, con la

⁵⁶ *Hechos del condestable*, op. cit., pp. 43-44.

⁵⁷ Teresa FERRER VALLS, “La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV”, en Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, Valencia, Generalitat, 1994, p. 147.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 47.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 135.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 126.

⁶¹ *Ibidem*, p. 154.

popularización de la polifonía se convirtieron en los instrumentistas más próximos y mejor avenidos con los cantores, en tanto que doblaban o relevaban cada una de las voces de éstos. Se adaptaron a los ambientes de exterior y a los de interior y siguieron siendo portadores de lujosas vestiduras por parte de sus empleadores. En numerosas fiestas de baile, interiores o exteriores, fueron colocados sobre tablados de madera para que amenizaran largas veladas hasta la madrugada. Su vida siguió siendo azarosa, disputados e intercambiados por los más diversos mecenas laicos y religiosos. No obstante, como músicos de cámara se vieron desplazados por los cordófonos y los instrumentos de tecla capaces de crear polifonía por sí solos, a saber vihuelas, laúdes, guitarras, clavicordios...

Fiestas nocturnas

En la corte del condestable, las trompetas, atabales, tamborinos, panderos y chirimías, así como las voces de los bufones, también tuvieron su papel durante los banquetes, solemnizando cada entrada de un nuevo plato,⁶² incluso la procesión de entrada y retirada de los comensales destacados.⁶³ Cuando ya se habían levantado las mesas y los cortesanos practicaban la danza social, tocaban danzas altas y bajas —moda europea internacional del siglo XV—⁶⁴ quizá para agilizar la digestión de los pesados banquetes y combatir el sopor.⁶⁵ En la boda del tesorero del condestable en 1470, amenizaron el banquete no sólo las chirimías, sino también un clavicémbalo y cantores. Este modelo de fiesta nocturna no se reserva para las ocasiones especiales, sino que se repite en la crónica, reflejando que se trataba de una costumbre cotidiana en la corte condal.

La asociación entre colación y música profana será un tópico que perdurará en la Edad Moderna: recurrente en las crónicas y relaciones de

⁶² *Ibidem*, p. 52.

⁶³ *Ibidem*, pp. 155-156.

⁶⁴ María del Carmen Gómez Muntané sostiene que, según la costumbre, la música de danza debía ser interpretada por un trío de viento: chirimías, bombardas y trompeta combinadas en diferentes formaciones. El trío de dulzainas queda descartado, a pesar de que la crónica lo menciona en una ocasión. GÓMEZ MUNTANÉ, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁵ Gonzalo RAMÍREZ MACÍAS y Juan Carlos FERNÁNDEZ TRUÁN, "El ejercicio físico en el siglo XV a través de la crónica del condestable Irazo", *Apuntes de educación física y deportes*, 102 (2010), p. 14.

fiestas, su sentido parece ser el de aliviar el tedio de comer, para recrear el sosiego necesario para la digestión, y para elevar el espíritu cultivado en una actividad tan fisiológica y cotidiana como la alimentación.⁶⁶ También en las novelas se da cuenta de la función que desempeñaba la música en las fiestas interiores reservadas a la realeza, la corte y la élite urbana. “Diferentes instrumentos” amenizaban la cena y ofrecían música para danzas de sociedad en la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*.⁶⁷ Lo más frecuente es encontrarla acompañada de música vocal, en su defecto instrumentos de cuerda, de carácter camerístico por la menor resonancia de su sonido, puesto que habitualmente la colación tiene lugar en un espacio interior. En la literatura del Siglo de Oro se registran abundantes referencias a la práctica musical o a la audición de música durante o después de la comida, y no necesariamente en grupos sociales elevados.⁶⁸ No obstante, también hay ejemplos principescos de banquetes aderezados con instrumentos de viento como chirimías y también cornetas y trompetas,⁶⁹ que se presumen en salones de mayores dimensiones y con mayor asistencia. Las entradas de comensales destacados y los platos también eran solemnizados con música en los banquetes más ceremoniales, como por ejemplo los de las cortes reales europeas.⁷⁰

Práctica musical cortesana

Relacionado con lo anterior debemos hablar de la activa participación de la élite en materia musical. El primer domingo después de la Pascua de Navidad, el condestable también celebraba fiestas, durante cuya cena había

⁶⁶ José M^a LLORENS I CISTERÓ, “Estudio de los instrumentos musicales que aparecen descritos en la relación de dos festines celebrados el año 1529 en la corte de Ferrara”, *Anuario musical*, 25 (1970), p. 4.

⁶⁷ Mateo LUJÁN DE SAAVEDRA, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, Bruselas, Roger Velpius, 1604, en Florencio SEVILLA ARROYO (ed.), *La novela picaresca. Toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 214-215.

⁶⁸ Clara BEJARANO PELLICER, “La audición privada de música en la España de los siglos XVI y XVII”, en Juan José IGLESIAS RODRÍGUEZ, Rafael Mauricio PÉREZ GARCÍA y Manuel Francisco FERNÁNDEZ CHAVES (eds.), *Comercio y cultura en la Edad Moderna*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 1747-1749.

⁶⁹ Massimo TROIANO, *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati*, Munich, s/e, 1568, pp. 35-40.

⁷⁰ *The order of ceremonies observed in the anointing and coronation of the most Christian king of Frances and Navarre, Henry the III of that name, celebrated in our Lady church in the Cittie of Chartres uppon Sondag the 27 of February 1594*, London, John Windet, 1594.

“*muchos momos e personajes e danças e bayles y cosautes*”⁷¹. Probablemente en este contexto fueron los propios cortesanos los que llevaron a cabo esas danzas y cantos, porque sabemos que el propio condestable y sus pajes participaron en una representación teatral cortesana, como fue la de Epifanía de 1462, en la que interpretaron a los reyes magos con acompañamiento de trompetas, atabales y otros instrumentos. Al espectáculo teatral siguió una sesión de baile de sociedad, en el que los cortesanos cantaron y bailaron.⁷² La implicación de los nobles y miembros de la realeza en la interpretación de papeles teatrales en el seno de espectáculos cortesanos será un fenómeno que no hará sino crecer en la Edad Moderna, cuando los fastos palaciegos adquieran su máximo desarrollo en el siglo XVII. Sirvan de ejemplo todas las actividades escénicas de la corte española habsbúrgica⁷³ o el caso paradigmático las *masques* organizadas por Ben Jonson e Íñigo Jones en el palacio de White Hall bajo los reinados de Jacobo I y Carlos I.⁷⁴

Los juglares o ministriles cantores en las cortes reales o nobiliarias son una constante en la Baja Edad Media, retratada por las crónicas españolas contemporáneas de Pero Niño y don Álvaro de Luna.⁷⁵ Además del trabajo de los profesionales de la música, en la crónica condal la práctica del canto aparece asociada con frecuencia a la sobremesa de las colaciones por parte de los propios miembros de la corte.⁷⁶

Los géneros poético-musicales más citados son cosantes/cosautes y rondeles, composiciones vocales líricas de origen galaico-portugués y francés, ya que la corte castellana estuvo muy influenciada por Francia en la Baja Edad Media,⁷⁷ aunque la crónica también hace alusión a canciones y desechas (¿endechas?) y a romances que el condestable hacía componer e interpretar a los cantores de su capilla, probablemente como repertorio de cámara.⁷⁸ En

⁷¹ *Hechos del condestable*, op. cit., p. 40.

⁷² *Ibidem*, p. 72.

⁷³ Teresa FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books Limited London, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991.

⁷⁴ Michael CORDNER, *Court masques: Jacobean and Caroline entertainments, 1605-1640*, Oxford, Universidad de Oxford, 1995.

⁷⁵ Miguel Ángel LADERO QUESADA, *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona, Areté, 2004, p. 128.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 54.

⁷⁷ GÓMEZ MUNTANÉ, op. cit., pp. 32-41.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 27.

cambio, brillan por su ausencia los villancicos y chanzonetas, el género más popular en los siglos XVI y XVII en las fiestas públicas, que no dominaría el panorama musical hasta fines del siglo XV.⁷⁹

En la Edad Moderna se registra cierta tendencia a interpretar música en sociedad o en la intimidad después de las comidas, con preferencia por los instrumentos polifónicos solistas de cuerda pulsada, lo más adecuados para acompañar al canto. A esa tradición responden también las siestas musicales o conciertos de música sacra que, sin pretexto litúrgico, tuvieron lugar en los templos después de comer desde comienzos del siglo XVII.⁸⁰ No obstante, en la Edad Moderna los géneros cambiarán, ganando protagonismo la música instrumental. Entre los géneros vocales destacan el soneto, villancico y romance; en glosa o improvisación instrumental citemos *ricercare*, fantasía, tiento; también las danzas de sociedad como la pavana y la gallarda, entre otras. El fenómeno de la diletancia musical, estimulado por innovaciones como la imprenta, la tablatura y los instrumentos polifónicos, se hizo eco de esta tradición lírica después de las comidas tan bien arraigada.

Los músicos profesionales

La crónica nos transmite una imagen de los músicos no halagüeña, sino más bien ávida de estipendios a los que no queda claro si parecen tener derecho por su trabajo. Por ejemplo, en Nochebuena de 1461, después de las obligaciones religiosas, el condestable estuvo jugando a los dados, a cuya diversión se dice que “*habían concurrido, como facen los buitres al olor de la carne*”, trompetas, tamborinos y ministriles de chirimías entre otros oficios, para obtener su aguinaldo.⁸¹ En el texto no se explicita si estos músicos interpretaron música para amenizar el juego o si se presentaron para solicitar favores aprovechando que el dinero cambiaba de manos y el condestable se encontraba con ingresos inesperados. En cualquier caso, por más que sea una imagen fresca y vívida de la vida cotidiana, transmite un bajo concepto del personal musical y tal vez incluso sugiere que vivía de concesiones y mercedes al capricho de las circunstancias.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 41.

⁸⁰ Antonio GALLEGO, *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza, 1988, p. 106.

⁸¹ *Hechos del condestable*, op. cit., p. 39.

Asimismo, al término del relato de las bodas, el cronista declaró innumerables las mercedes y regalos que el personal musical recibió. Se menciona a trompeteros, ministriles de dulzainas y chirimías, atabaleros, tamborinos- pandereteros, bufones (locos y truhanes), tañedores de cuerda, trovadores. La naturaleza de estas recompensas en especie fue monetaria y también textil: jubones de seda, ropa de paño fino. Los invitados a las fiestas también recibieron semejantes dádivas, aunque incluyendo joyas, brocados, animales y accesorios para la equitación. Por tanto, la reluctancia con la que el cronista habla de la recompensa de los músicos “*Que no parecía sino que avían entrado algún lugar de enemigos, e lo avían puesto a saco mano; así yva cada uno cargado*”, tan sólo se explica mediante el argumento de un desprecio latente hacia la profesión musical. De alguna forma, el cronista sugiere que los músicos habían saqueado al condestable. Al menos reconoce que este despliegue musical era propio y común entre la élite social: “que en tales fiestas y de semejantes señores de estado acostumbran y suelen recibir”⁸². Esta visión negativa del ministril no hace más que heredar la que pesaba sobre el juglar, su antecesor.⁸³

Las condiciones de trabajo de los músicos en la Edad Moderna tendieron a prosperar en algunos casos, pues se multiplicaron las instituciones colegiadas que contrataron personal musical a largo plazo y con un salario asignado. Estamos hablando de catedrales, colegiadas, concejos municipales y casas nobiliarias. No obstante, el hecho de gozar de un salario fijo no acabó con las arraigadas tradiciones de los aguinaldos, gajes y ayudas de costa que los músicos siempre tendieron a reclamar hasta el final de la Edad Moderna, si no más. Incluso los que subsistían atendiendo encargos puntuales se afincaron en una ciudad y tan sólo se desplazaban para dichos trabajos. Sin embargo, muchos músicos asalariados conservaron la tendencia a cambiar frecuentemente de patrón, practicando una movilidad geográfica en aras de medrar en su carrera a

⁸² *Ibidem*, p. 60.

⁸³ Carlos CID PRIEGO, “Las fiestas juglarescas en la España medieval: sus representaciones artísticas”, en Miguel Ángel GARCÍA GUINEA (dir.), *Fiestas, juegos y espectáculos en la España Medieval. Actas del VII Curso de Cultura Medieval en Aguilar de Campoo en 1995*, Madrid, Polifemo, 1999, p. 90. Garbiñe BILBAO LÓPEZ, “Espectáculos inmorales y solemnidades religiosas. Ocho escenas de juglaría sobre las pilas bautismales románicas españolas”, en Miguel Ángel GARCÍA GUINEA (dir.), *Fiestas, juegos y espectáculos en la España Medieval. Actas del VII Curso de Cultura Medieval en Aguilar de Campoo en 1995*, Madrid, Polifemo, 1999, pp. 255-273.

escala nacional, o incluso internacional. Por eso las pinceladas caricaturescas trazadas por el autor de la crónica del condestable, a pesar de su carácter grotesco, no resultan demasiado extrañas para la Edad Moderna.

Las campanas

Estos instrumentos eclesiásticos debían de surcar el paisaje sonoro de Jaén en el siglo XV, pues no faltaban en las iglesias desde los comienzos del cristianismo. En comparación con los instrumentos musicales propiamente dichos, despuntan raramente en la crónica del condestable. Se las menciona como convocadoras a misa,⁸⁴ como anunciadoras del nacimiento de la hija del mismo mediante repique,⁸⁵ para requerir mediante rebato a las tropas a la defensa del alcázar viejo de Jaén, tomado por enemigos,⁸⁶ o la de los lugares de la orden de Calatrava que fueron arrasados en 1471.⁸⁷ También se conduelen de la muerte del hermano arcediano del condestable mediante tres dobles a cada tramo del día en que se realizaron las honras fúnebres, para sustituir a las trompetas y atabales que fueron prohibidos.⁸⁸

Por la variedad de mensajes que transmitían, se reconoce que los complejos códigos que los campaneros de la Edad Moderna pusieron por escrito tenían lejanos orígenes en una tradición oral medieval.⁸⁹ En las relaciones de sucesos modernas, los tañidos de las campanas también son reconocibles e imprescindibles a la hora de llamar a la población, anunciar una nueva, honrar a un difunto o alertar de algún peligro, entre otras muchas funciones. Eran recursos al servicio de la comunicación, las mejores difusoras de una serie de mensajes tipificados, y como tal, utilizadas por toda suerte de agentes comunicadores autorizados.

En las relaciones de sucesos modernas como en la crónica del condestable, todos los acontecimientos que afectaran a una parte o a toda la sociedad tenían su eco en el paisaje campaneril aunque no se tratara de asuntos

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 154.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 258.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 332.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 468.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 243.

⁸⁹ Clara BEJARANO PELLICER, *Los sonidos de la ciudad*, op. cit., pp. 27-39. Joaquín DÍAZ y Luis DELGADO, *Instrumentos musicales en los Museos de Urueña*, Urueña, Colección de la fundación y museo de la Música, 2002, p. 52.

estrictamente religiosos, pues la Iglesia y el poder civil cooperaban en la propagación de la información. La rápida difusión de la imprenta, los pregoneros o las salvas de artillería vinieron a complementar la labor de las campanas, pero no las desplazaron durante toda la Edad Moderna como medio de comunicación. Por tanto, lo descrito en la crónica del condestable es coincidente con los relatos modernos: por ejemplo en Barcelona en 1601 “*Don Alonso Coloma Obispo desta Ciudad al punto que por los Religiosos supo la nueva de cuyo desseo avía dado tantas demonstraciones, mandó tocar a fiesta todas las campanas de su Catredal, y de todas las Parroquias, y Conventos*”⁹⁰.

Conclusiones

El paralelismo que hemos querido trazar entre el paisaje sonoro de la crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo y las fuentes narrativas de los siglos XVI, XVII y XVIII ha arrojado numerosas similitudes. El paisaje sonoro del siglo XV nos muestra que muchos de los elementos que prosperarán en la Edad Moderna tienen un fuerte arraigo en la tradición castellana: los instrumentos militares (trompetas y atabales) en los rituales políticos, su uso como recurso propagandístico para exaltar la figura de un gobernante civil o militar, la música como símbolo de armonía entre los poderes laico y religioso, la música y danza popular como homenaje al poderoso, la danza cortesana en pareja como parte del lenguaje diplomático, la categoría *quasi* artística de los ministriles, la asociación entre música profana y banquete, la implicación de la nobleza en la interpretación de los espectáculos cortesanos, la práctica musical vocal después de las comidas, las formas de remuneración de los músicos e incluso la capacidad comunicadora de las campanas. La mayoría de estos elementos aparecen identificables con los modernos o se encuentran en el estadio inmediatamente anterior.

No obstante, faltan referencias a elementos tan propios de las relaciones de la Modernidad como son la pirotécnica y artillería, que fueron aportaciones de la Edad Moderna a la vida cotidiana de cualquier ciudad, aunque ya desde

⁹⁰ Jaime REBULLOSA, *Relacion verdadera de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han hecho, a la canonizacion de su hijo san Ramon de Peñafort, de la orden de predicadores*, Barcelona, Jaime Cendrat, 1601, p. 19.

principios del siglo XV hubo manifestaciones en Valencia.⁹¹ A su vez, la música militar todavía no se caracterizaba por pífanos y atambores, sino por trompetas y atabales. ¿Quizá por la proximidad de la influencia musulmana? ¿Tal vez porque la guerra todavía estaba dominada por los caballeros y no por los grandes contingentes humanos de infantería? En la Edad Moderna, las trompetas y atabales quedarán para referencias militares en contextos simbólicos, teatrales y rituales, como un eco de un pasado heroico. Asimismo, los ministriles tenderán a colonizar cada vez más espacios públicos de la sociedad, pero por el contrario serán expulsados de las cámaras por los instrumentistas de cuerda pulsada y cantores.

Por tanto, se puede decir que, a vista de esta fuente original del siglo XV, el repertorio sonoro del paisaje festivo moderno es una herencia del pasado medieval castellano, sin que las novedades del Renacimiento o los aportes culturales extranjeros modificasen significativamente la tradición. Lo que sí se aprecia es un proceso de adición a lo largo del cual el gusto moderno demandará cada vez más variedad y volumen de sonidos, articulados en un código celebrativo cada vez más preciso, más público y más coral.

Con todo, la escala de observación limita el alcance de los resultados de esta investigación. En líneas generales, el cronista medieval se refiere al volumen de sonido, el “roydo” que producían los instrumentos musicales. Rara vez menciona otras fuentes de elementos sonoros, fuera de los gritos y voces en contexto de guerra, de aclamación y de alegría civil, pero cuyo contenido nunca precisa. Su narración presta mucha atención a lo auditivo, aunque muestra poca variedad en sus observaciones y carece de vocabulario adecuado para describirlo. Puesto que el objetivo de la crónica es exaltar a su protagonista, el cronista tan sólo es sensible a los sonidos que proceden de él. Dentro de la música cortesana, es mucho más locuaz en detalles describiendo la música al aire libre que las manifestaciones cultas interiores, en la medida en que simbolicen el ejercicio del poder del condestable.⁹² Aunque las fuentes narrativas de la Edad Moderna tiendan a los mismos defectos al tratarse de relatos panegíricos de una institución, conocemos más detalles sobre el paisaje

⁹¹ Rafael NARBONA VIZCAÍNO, “El nueve de octubre. Reseña histórica de una fiesta valenciana (ss. XIV-XX)”, *Revista d’Història Valenciana*, 5 (1994), pp. 231-290, p. 244.

⁹² CLARE, op. cit., p. 55.

sonoro de los siglos de la Modernidad, que pone el foco sobre la atmósfera urbana, sobre la experiencia del conjunto de la sociedad, más que concentrarse en los sonidos de una corte y sus eventuales salidas al exterior.

De lo que no cabe duda es que el condestable no realizaba ninguna aparición en público sin una presentación musical, un halo sonoro, puesto que ésta funcionaba como traducción sonora de su poder. Al dominar el estruendo, el condestable detentaba el poder supremo en su ámbito, como representante del rey.⁹³ El cronista incansablemente pondera el ruido creado por las trompetas y atabales, como incapacitador de hacerse entender para la mayoría. Incluso se solazaba desatando los clamores instrumentales mayores cuando tenía visitantes musulmanes, con ánimo de amedrentarlos con su demostración de fuerza.⁹⁴ Esta desarrollada conciencia de la importancia de la música como elemento propagandístico prosperará en gran medida en la Edad Moderna, cuando toda institución adquirió el prurito de asegurar su posición lograda, mediante el prestigio, la autorrepresentación y la consideración de las demás instituciones y personas. Para ello, su imagen pública en el contexto festivo cobró una relevancia que favoreció el interés por el acompañamiento musical. Las autoridades cada vez fueron más conscientes de la conveniencia de todo lo que viniera a favorecer la adhesión hacia sus intereses, y la música fue utilizada para concitar la admiración y el respeto de la sociedad.⁹⁵

Para futuros estudios queda contrastar las conclusiones obtenidas para el siglo XV con lo que contienen fiestas precedentes, así como encontrar paralelismos por la geografía española.

⁹³ CLARE, op. cit., pp. 27-57.

⁹⁴ *Hechos del condestable*, op. cit., pp. 112-115.

⁹⁵ Clara BEJARANO PELLICER, *El mercado de la música*, op. cit., pp. 222-223.

LA MUSICA EN LA CORTE EN TIEMPOS DE ISABEL LA CATOLICA. UNA
PRIMERA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE JUAN DEL ENCINA

THE MUSIC IN TIMES OF ISABEL THE CATHOLIC. A FIRST APPROACH TO JUAN
DEL ENCINA

Lucía **Beraldi**

Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”

(Argentina)

lube_lu89@hotmail.com

Resumen

Hacia la década de 1970, la Ciencia Histórica experimenta un proceso de renovación temática y epistemológica orientado al diálogo interdisciplinario y la búsqueda de significaciones múltiples. En esta ocasión y de la mano de la Antropología de los sentidos nos proponemos introducirnos en la condición humana desde su universo sensorial, el cual adquiere una dimensión histórica al estar inserto en un tiempo y espacio determinado. Así, realizaremos una primera aproximación al estudio del paisaje sonoro (soundscape) en la corte de Isabel la Católica a partir de la producción de Juan del Encina

Palabras clave: Antropología sensorial – Isabel la Católica – Juan del Encina – Música cortesana

Abstract

Starting in the 1970s, History has experienced a process of renewal on its subjects it level as well as an epistemological turn, leaning towards interdisciplinary dialogue and the search for multiple levels of meaning. On this occasion and through the assistance of anthropology of senses we propose to approach human experience through the sensible universe, which becomes historical by virtue of belonging to a specific space-time context. Thus, we offer a first approach to the soundscape of Isabel la Católica's court through the production of Juan del Encina.

Key Words: Anthropology of senses – Isabel the Catholic – Juan del Encina – Court music

Hacia la década de 1970, la Ciencia Histórica experimenta un proceso de renovación temática y epistemológica orientada al diálogo interdisciplinario y la búsqueda de significaciones múltiples. Los estudios medievales se suman a la iniciativa de la mano del *nuevo medievalismo*, el cual propone una exégesis de

los documentos al *tercer nivel*. En otras palabras, el historiador complementa la labor de edición y contextualización de los textos históricos con la aplicación de elementos provenientes de la antropología, la lingüística, la sociología.

En esta ocasión, la Antropología de los sentidos nos propone introducirnos en la condición humana desde su universo sensorial, el cual adquiere una dimensión histórica al estar inserto en un tiempo y espacio determinado. En el marco del proyecto “Paisajes sensoriales, sonidos y silencios de la Edad Media”, realizaremos una primera aproximación al estudio del paisaje sonoro (*soundscape*) en la corte de Isabel la Católica a partir de la producción de Juan del Encina.

Música, historia y paisaje sonoro

A lo largo de la historia, los sentidos han sido un foco de interés de artistas, poetas y académicos de diversas ciencias como la Antropología, la Medicina e incluso la Historia. En su obra *Sensing the past*, Mark Smith realiza un recorrido por la historia a través de los sentidos; reconociendo las dificultades y limitaciones que esto supone para períodos históricos remotos, el autor opta por ordenar los diversos escenarios sensoriales en pre-modernos y modernos.¹ Asimismo, en el conjunto que componen los sentidos, Smith considera la particularidad del oído y destaca que su importancia radica en la capacidad de conectar la vista —entendida como el mayor de los sentidos— con el tacto, el olfato o el gusto —considerados menores o inferiores—².

Desde al ámbito de la lingüística y la comunicación, McLuhan y Ong refuerzan la división propuesta por Smith resaltando la importancia de la palabra oral y los sonidos no solo para la comunicación, sino también para el acuerdo y mediación en las diversas formas de organización y jerarquía social del Occidente pre-ilustrado.³ Por ejemplo: la corona y los nobles en general contraponen su clase y *status* respecto del resto del pueblo identificándose con la quietud y no con el ruido; así, el mobiliario de la corte se acompañaba en gran

¹ Mark SMITH, *Sensing the past. Seeing, hearing, smelling tasting and touching in history*, University of California Press, Berkeley, 2007, pp. 2-3.

² *Ibidem*, p. 41.

³ *Ibidem*, p. 42.

medida de cortinas y alfombras, aquietando los sonidos y transformando a la voz del monarca en el sonido supremo.⁴

Por su parte, en la década de los setenta Murray Schaffer acuñó el concepto paisaje sonoro para referirse al conjunto de sonidos, pertenecientes a un lugar específico, que poseen interacción, lógica interna y son referentes del entorno sociocultural.⁵ En consecuencia, cada sociedad confecciona un “modelo sensorial”⁶ particular que contiene elementos del contexto —temporal, espacial, social y cultural— donde es producido.

Dentro de los diversos elementos que conforman el paisaje sonoro, la música ocupa un espacio particular; intentar definirla es una tarea compleja que se extiende a lo largo de los años y ha generado gran cantidad de debates sobre qué se puede considerar música o no.⁷ Los siglos correspondientes al medioevo concebían a la música en dos vertientes: por un lado, como una ciencia encuadrada en el ámbito de la *mathesis*, es decir una integrante de *quadrivium* (tradicción filosófica platónico-pitagórica); por otro, el arte del canto y la música poseían una función de acompañamiento y embellecimiento dentro de la liturgia cristiana.⁸

El propio Isidoro de Sevilla define la música en sus *Etimologías* como la “destreza en la modulación, consistente en el sonido y el canto”⁹. Asimismo, distingue tres elementos que la componen: la armonía, la rítmica y la métrica. La armonía, es la encargada de distinguir los sonidos graves de los agudos; la rítmica, se aboca al análisis de las palabras y determina si el sonido se adapta bien o mal a ellas; la métrica, es la que tiene en cuenta la medida de los versos de acuerdo a su aplicación.¹⁰

⁴ *Ibidem*, p. 45.

⁵ Murray SCHAFFER, *El Nuevo Paisaje sonoro*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1998.

⁶ Gisela CORONADO SCHWINDT, “El paisaje sonoro de las ciudades castellanas bajomedievales a partir de las ordenanzas municipales (siglos XIV-XVI)”, en Juan Francisco JIMÉNEZ ALCÁZAR y Gerardo RODRÍGUEZ (comps.), *Actas del primer simposio internacional de Jóvenes Medievalistas, MdP 2013*, e-book, Universidad Nacional de Mar del Plata, Grupo de Investigación y Estudios Medievales, Sociedad Argentina de Estudios Medievales, Mar del Plata/Buenos Aires, 2013, p. 134.

⁷ Murray SCHAFFER, *The soundscape: our Sonic environment and the tunning of the world*, Rochester, Destiny books, 1993-1994, pp. 3-12.

⁸ Umberto ECO (coord.), *La Edad Media, I. Bárbaros, cristianos y musulmanes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 801.

⁹ San Isidoro de SEVILLA, *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2009, p. 433.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 335-337.

En lo referente a los sonidos que acompañan el canto, el autor establece tres orígenes o naturalezas posibles: la naturaleza *armónica*, formada por la modulación de la voz; la *orgánica*, que agrupa a los sonidos producidos por un soplo; y la *rítmica*, que recibe su cadencia por la pulsación de los dedos.¹¹

La producción musical medieval se ordena en dos grandes grupos: sacra y profana. La primera inicia su recorrido en los escritos de los Padres de la Iglesia quienes hacen de puente entre la Antigüedad Tardía y la Edad Media; las reflexiones sobre la armonía, producida por las esferas celestes provenientes del pensamiento platónico, se leen ahora a la luz de la Biblia, colaborando con la formación de una nueva sensibilidad religiosa. Ejemplo de ello son las obras de san Agustín, Severino Boecio o el propio Isidoro de Sevilla, mencionado anteriormente.¹²

En cuanto a la música profana, ámbito en el cual nos centraremos, la reconstrucción de su evolución resulta mucho más confusa debido a la carencia de notación musical y a la falta de interés de los intelectuales medievales. Los estudios antropológicos y arqueológicos se remontan a la antigüedad griega para reconstruir dicho *corpus*, asociándolo al desarrollo de la poesía épica, la lírica y posteriormente, al drama. Su función principal consistía en ser vehículo de la palabra que relataba las historias de un pasado común fundacional. Claros ejemplos de esto son los poemas de Homero —la *Ilíada* y la *Odisea*— y la lírica de Safo y Alceo.¹³

En lo que respecta al período romano ocurre algo muy similar debido a la falta de fuentes, tanto escritas como musicales. Sin embargo, con el avance sobre el Mediterráneo en general, y sobre la actual Grecia en particular hacia el siglo III a. C., Roma adopta las formas musicales griegas, y con ellas aparecen los primeros poetas romanos, como Livio Andrónico o Plauto. Los años imperiales significaron la profusión de composiciones músico-literarias que incluían música para el teatro, banquetes y demás rituales religiosos; en este

¹¹ *Ibidem*, p. 337.

¹² ECO, *op.cit.*, pp. 801-802.

¹³ Helena ALONSO GARCÍA DE RIVERA, "La música como tradición oral y soporte histórico en la Alta Edad Media: el pasado como acercamiento a su presente. Algunas consideraciones sobre el estado actual de la cuestión", *Revista de Folklore*, nº 317 (2013), pp. 6-7.

marco se crea el poema épico más importante para la historia de Roma: la *Eneida* de Virgilio.¹⁴

La propia naturaleza de los pueblos germánicos dificulta, una vez más, el conocimiento de la tradición oral y musical en la Tardoantigüedad de la cual solo se tienen noticias a través de testimonios del Imperio romano de Oriente y textos literarios de la tradición sajona.¹⁵ Este vacío documental se contrapone al desarrollo que experimenta la música sacra entendida como espejo del canto de alabanza a Dios. Así, ante la necesidad de consolidar y transmitir el repertorio musical, bajo el reinado de Carlomagno, aparece el canto gregoriano. Su proceso de formación se inicia en el siglo VIII en la región de la Galia, cuando se sustituye la liturgia galicana por la romana; el nuevo repertorio conserva elementos de ambas tradiciones. Como consecuencia, la producción de libros litúrgicos con notación musical experimenta un importante impulso evidenciado en la aparición de los códices.¹⁶

Recién hacia el siglo XII y de la mano de la poesía trovadoresca, las letras de la música profana comienzan a ser registradas, mientras que la notación musical lo logrará hasta el XIV. Ambos aspectos —letra y música— requerían de una red de elementos fónicos para el aprendizaje, recuerdo y transmisión del mensaje: el primero de ellos era la voz y sus destrezas correspondientes (preparación, entonación, adecuación del sonido al texto, dicción, credibilidad, entre otras.); el segundo era la música, cuya base era la *imitatio*, es decir la toma de una melodía conocida para transmitir un contenido diferente. Las formas literarias más utilizadas fueron: el romancero, la épica y la lírica. Las primeras recopilaciones escritas de dicha producción se hallan en los cancioneros.¹⁷

Paralelamente, la música sacra experimenta, en esta misma época, una gran renovación con la incorporación de la polifonía. La misma consiste en la entonación conjunta de dos voces: una que expresa el repertorio —*vox principalis*— y una que acompaña —*vox organalis*— duplicando a la primera en un intervalo musical de octava, quinta o cuarta.¹⁸ Así, es justo en el curso de la

¹⁴ *Ibidem*, p. 8.

¹⁵ *Ibidem*, p. 9.

¹⁶ ECO, *op.cit.*, p. 829.

¹⁷ Alonso GARCÍA DE RIVERA, *op.cit.*, p. 12.

¹⁸ ECO, *op.cit.*, p. 831.

Edad Media que tiene comienzo la parábola que transformará la música de una ciencia en un arte en el sentido moderno.¹⁹

La música en la corte de Isabel la Católica: Juan del Encina

En los últimos siglos de la Edad Media se produce en la península ibérica un esplendor de las artes que se evidencia en diversos escenarios como la arquitectura y el urbanismo, la pintura, la cerámica y la música. Esta última fue objeto de gran interés por parte de Isabel de Castilla: si bien no son muchas las referencias directas a la Reina interpretando piezas musicales, cantando o danzando, se puede apreciar el gusto particular por este arte en sus libros y en la instrucción que pagó para la formación del Infante don Juan.²⁰ Asimismo, tanto Isabel como Fernando dedicaron una atención particular a sus *capillas*:²¹ la de la Reina estaba compuesta por entre dieciséis y veinte cantores y dos organistas, mientras que la del Rey alcanzó la cifra de cuarenta y uno durante los años de su viudez. La riqueza de su repertorio se conoce gracias a cinco grandes cancioneros (el Cancionero de la Colombina, de Palacio, de Uppsala, de la casa de Medinaceli y la recopilación de Juan Vázquez) donde encontramos el aporte de destacados autores como Juan de Anchieta, Francisco de Peñalosa, Pedro de Escobar y Juan del Encina.²²

Juan del Encina fue un importante poeta, autor y dramaturgo del prerrenacimiento español. Los estudios en torno a su persona lo destacan por integrar la primera época de la escuela polifónica castellana y por considerarlo padre e iniciador del teatro español.

El acercamiento de Encina a la corte de los Reyes Católicos se da de la mano de los duques de Alba, Fadrique Álvarez de Toledo e Isabel de Zúñiga y Pimentel, quienes lo acogieron en su palacio en Alba de Tormes y oficiaron como verdaderos mecenas. Hacia la segunda mitad del siglo XV, dicha casa nobiliaria había consolidado su poder y gozaba de la confianza de la pareja real, esto se evidencia en la colaboración de Fadrique en el Consejo personal de

¹⁹ *Ibidem*, p. 801.

²⁰ Emilio ROS-FABREGAS, "Melodies for private devotion at the court of Queen Isabel", en Bárbara WEISSBERGER (ed.), *Queen Isabel I Power, Patronage, Persona, Woodbridge, Tamesis*, 2008, p. 94.

²¹ Referencia a la tesis doctoral sobre la capilla Real.

²² Miguel Ángel LADERO QUESADA, *La España de los Reyes Católicos*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 337-338.

Fernando y en su participación en los últimos años de la Guerra de Granada y otras empresas militares. Es justamente al finalizar dicha guerra —entre 1492 y 1496— que el poeta se muda al palacio y compone gran parte de sus obras.²³

El *Prohemio a los Reyes Católicos*, texto que encabeza su cancionero, lo expresa de la siguiente manera:

*Y así yo, desta manera viéndome con el favor de duque y la duquesa de Alba, mis señores, subí a la gran altura de la contemplación de vuestras ecelencias para alcançar siquiera una centella de su resplandor, para poder en mi muerta lavor y de barro, introducir espíritus vitales. Y por mandado de estos mis señores, [...] hallándome muy dichoso de averme recibido por suyo, he compilado las obras que en este cancionero se contienen adonde principalmente van algunas que no con poco temor avía dedicado a vuestra real señoría.*²⁴

En el fragmento observamos como Encina establece una jerarquía entre los reyes —*vuestras ecelencias*—, los duques de Alba —*mis señores*— y él mismo, quien se toma el atrevimiento de dedicar a los monarcas algunas de sus obras. Es necesario tener en cuenta que dicho *Prohemio* encabeza la edición del *Cancionero de las obras de Juan del Encina* editado en Salamanca en 1496, el primero en utilizar la vía de imprenta para su edición y posterior difusión. Como cancionero de autor se suma a la tradición extendida entre los artistas del período que recopilaba su producción personal hasta los años de su estadía en la corte nobiliaria de los duques. Sus composiciones recorren el amplio espectro de la época tanto en lo referente a las formas musicales como a las temáticas. Respecto de estas últimas, Álvaro Bustos Táuler sostiene que algunas de las composiciones de Encina relatan elementos del contexto político y social de la época.²⁵

Por su parte, el Cancionero Musical de Palacio es considerado como uno de los testimonios más importantes de la música profana castellana de los siglos XV y XVI donde están recopiladas más de cuatrocientas obras musicales del

²³ Álvaro BUSTOS TÁULER, *Tradición y novedad en a poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008, pp. 24-25.

[Recurso en línea: <http://eprints.ucm.es/11455/1/T30956.pdf>]

²⁴ *Cancionero de Juan del Encina: primera edición, 1496/publicado en facsímile por la Real Academia Española*, Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2002 [Real Academia Española, 1989], fol. Ir, fol. Iv.

[Recurso en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-de-juan-del-encina-primer-edicion-1496--0/html/ffadf59c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html]

²⁵ BUSTOS TÁULER, op.cit., p. 25.

período de los Reyes Católicos. De entre ellas, el autor con mayor cantidad de obras es Juan del Encina.

Uno de los romances que integra tanto el cancionero salamantino como el cancionero de Palacio es *¿Qu' es de ti, desconsolado?* donde el autor relata la victoria de cristianos sobre moros en Granada:

*¿Qu' es de ti, desconsolado?
Qu' es de ti, desconsolado,
Qu' es de ti, Rey de Granada
Qu' es de tu tierra y tus moros
Dónde tienes tu morada
Reniega ya de Mahoma
y de su seta malvada
que bivar en tal locura
es una burla burlada.
Torna tórnate buen Rey
a nuestra ley consagrada
porque, si perdiste el reyno,
tengas el alma cobrada.
De tales reyes vencido,
onrra te deve ser dada.
O Granada noblecida,
por todo el mundo nombrada
hasta aqui fuiste cativa
y agora ya libertada
Perdióte el rey Don Rodrigo
por su dicha desdichada
Ganóte el rey Don Fernando
con ventura prosperada.
La reyna doña Ysabel
la más temida y amada
ella con sus oraciones
y él con mucha gente armada.
Según Dios haze sus hechos
la defensa era escusada
que donde Él pone su mano
lo imposible es quasi nada.*

Se trata de un romance con una ambientación histórica concreta, la toma de Granada, hecho en el que participa el duque de Alba, mecenas de Encina. El relato inicia interpelando al rey moro a convertirse a la fe cristiana, para que a pesar de haber perdido el reino, salve su alma. Los versos a continuación están dedicados a los reyes: mientras que Fernando es asociado a las labores bélicas, restaurando la ciudad que el rey Don Rodrigo había perdido; Isabel, caracterizada como la más *temida y amada*, es asociada a las oraciones y las tareas piadosas. La composición tiene una doble intención: propagandística, en

tanto exalta las hazañas de la monarquía; y moralizante, en la extensión de la fe católica.²⁶

Así, la corte se transforma en un verdadero escenario en sus múltiples dimensiones: en tanto espacio para la interpretación de las composiciones artísticas donde destacamos las obras encinianas; y desde una interpretación histórica, en tanto espacio de poder, con implicancias sociales y simbólicas donde los artistas contribuyen a la exaltación de la figura regia y sus hazañas.

Conclusiones

Al tratarse de una aproximación a la temática, en el presente artículo nos proponemos acercarnos al análisis de la música en la corte desde una mirada multidisciplinar. Con este objetivo, realizamos un breve recorrido sobre el desarrollo de la música a lo largo de la Edad Media, para detenernos, finalmente, en la producción cortesana de finales del siglo XV.

En este marco, la figura de Juan del Encina resalta tanto por su ingente producción como por la calidad de la misma. Sus inicios bajo el mecenazgo de los Duques de Alba, lo posicionan en un ambiente cortesano cercano a la monarquía, ambiente en el que algunas de sus composiciones adquieren un tinte propagandístico.

Tanto la edición de su Cancionero personal como la incorporación de sus obras en numerosos cancioneros de la época, nos muestran la importancia del poeta coetáneo a la monarquía de los Reyes Católicos y la necesidad de realizar un análisis profundo de su producción, vinculando los elementos discursivos de las composiciones con su contexto político-cultural.

²⁶ BUSTOS TÁULER, *op.cit*, p. 280.

LOS SONIDOS EN EL MERCADO MEDIEVAL, CASTILLA – SIGLO XV

THE SOUNDS IN THE MEDIEVAL MARKET, CASTILE – XVth CENTURY

Mariana **Zapatero**

Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”

(Argentina)

mariana.zapatero@gmail.com

Resumen

En concordancia con los objetivos del proyecto que esta obra evoca, aquellos de delinear el modelo sonoro de la sociedad medieval a partir de los presupuestos teóricos de la Antropología de los sentidos y la Historia sensorial, percibiendo en particular el paisaje sonoro de las ciudades castellanas de la Baja Edad Media, nuestro estudio pretende ser una ejemplificación de dicho enunciado, centrado en uno de los hitos históricos e historiográficos medievales: el mercado.

Sabemos que el *mercatum* refiere tanto a uno de los factores definidores del proceso urbanizador hasta el ámbito de actuación jurídica y política del poder urbano en pos de la regulación de las actividades económicas; así se manifiesta como punto de avituallamiento, lugar de intercambio de productos, término de tasas y privilegios. Pero, en esta ocasión, buscamos reproducir ese tiempo y espacio de la vida pública, desde su propia sonoridad.

La documentación utilizada son las ordenanzas de las ciudades castellanas, a modo de prueba sonora, porque los sonidos como uno de los modos de experimentar lo sensible, varía y depende de las condiciones materiales y culturales del ámbito a indagar, y es en ese sentido que al delimitar geográficamente el análisis, se puede evidenciar el orden y coherencia del contexto histórico.

Palabras clave: Mercado – Sonoridad - Castilla

Abstract

In accordance with the objectives of the project that this work evokes, those of delineating the sound model of medieval society from the theoretical assumptions of anthropology of the senses and sensory History, perceiving in particular the soundscape of the Castilian cities at the Late Middle Ages, our study aims to be an exemplification of that statement, focused on one of the medieval historical and historiographical milestones: the market.

We know that the *mercatum* refers both to one of the defining factors of the urbanizing process to the field of legal and political urban power towards the regulation of economic activities; and it manifests as supply point, place of products exchange, term rates and

privileges. But this time, we intend to reproduce that time and place of public life, from its own sonority.

The documentation is utilized the ordinances of the Castilian cities, as a sound test, because the sounds as one way to experience the sensitive, varies and depends on the material and cultural conditions of the area to investigate, and it is in that sense that when demarcating the analysis geographically, the order and coherence of the historical context arises.

Key Words: Market – Sonority - Castile

“No hay historias sin sentido. Y yo soy uno de esos hombres que saben encontrarlo allá dónde los demás no lo ven. Después de lo cual la historia se convierte en el libro de los vivos, como una trompeta brillante que hace resurgir de su sepulcro a los que son polvo desde hace siglos...Sólo que se necesita tiempo, hay que considerar los acontecimientos, vincularlos, descubrir los nexos, incluso los menos visibles”¹.

I. Introducción

Nicetas Coniates, historiador y funcionario bizantino, le explica con estas palabras a Baudolino —en la novela homónima—, el fundamento de la Historia, apelando a una simbología sensitiva: *la trompeta brillante..., nexos menos visibles*. Es un sonido, emitido por un instrumento musical de viento, el que vivifica la historicidad de la condición humana, apropiada metáfora para iniciar nuestra propuesta de prospección en el *paisaje sonoro*.

Con la ruptura historiográfica de los setenta, se evidencia un cambio en el enfoque de lo “histórico”, una “nueva” orientación conceptual, al identificar lo histórico con lo humano: estimando como histórico todo aquello que lo afecta, dentro del sistema funcional y múltiple de vivir. Aquellos *vivos*, de la novela de Umberto Eco, son sujetos, “el hombre vivo, el hombre de carne y hueso” que Lucien Febvre nos propuso conocer; su exploración a partir del análisis de *pequeñas historias* permite descubrir la condición humana en su propia escala, a fin de organizarlos en una estructura inteligible, en el sistema de significados de la época que abordamos. No obstante, se ha generado cierta confusión y muchos malos entendidos: Historia de la vida cotidiana, Historia desde abajo, Historia cultural, Historia social, Microhistoria...

¹ Umberto ECO, *Baudolino*, Barcelona, Lumen, 2001, pp. 17-18.

Toda investigación en cuanto construcción intelectual se inscribe en la dinámica de los planteos teóricos historiográficos, los cuales nos señalan caminos de análisis y métodos a veces, en apariencia, contrapuestos, si bien, algún tipo de estudio y sus fuentes exigen abordarlos inicialmente por un microanálisis, y a continuación —lejos de provocar la fragmentación del conocimiento— la debida contextualización nos permite lograr una mayor aprehensión de la sociedad en cuestión. A la perspectiva de escribir la historia que rescata las experiencias individuales y la cultura de los grupos sociales, se le atribuyen ciertas dificultades. En primera instancia la validez y posibilidad de generalización de las pruebas y, en segundo término, la conceptualización para su examen.

El derrotero de los cambios y disputas entre las distintas posturas historiográficas apuntan a una forma de hacer historia en la cual se requiere tanto de soportes conceptuales económicos, sociales, culturales o hasta antropológicos que se articulen complementariamente, hasta incluir una relación dialéctica entre lo particular y general a fin de sintetizar, comprender en forma coherente, los diferentes niveles de praxis de la actividad humana.²

El presente proyecto, se inscribe en el desafío de delinear el modelo sonoro de la sociedad medieval, a partir de los lineamientos teóricos propuestos por la Antropología de los sentidos y la Historia sensorial; se ha enunciado como uno de sus objetivos específicos, percibir el paisaje sonoro de las ciudades castellanas de la Baja Edad Media y la legislación relacionada con él a partir del estudio de las ordenanzas municipales. Nuestro estudio pretende ser una ejemplificación de dicho enunciado, centrado en el ordenamiento concejil del siglo XV.³ La búsqueda se orienta a identificar la relación de dos elementos, el mercado y sus sonidos, a fin de percibir la sonoridad histórica de uno de los espacios distintivos de toda ciudad bajomedieval.

Si bien el punto de partida obligado es la consideración del sonido como uno de los modos de experimentar lo sensible que varía y depende de las

² Cecilia BAHR, Mariana ZAPATERO, “Una herencia para dos hermanos: ¿una herencia histórica?”, en *Fundación*, XI, Actas VIII Jornadas de Historia de España, Fundación para la Historia de España, Buenos Aires, 2013. (versión electrónica)

³ Marina MARTIN OJEDA, *Ordenanzas del concejo de Ecija (1465-1600)*, Ecija, Dip.Prov. de Ecija, 1990.

condiciones materiales y culturales de la sociedad a indagar,⁴ lo analizaremos desde la perspectiva de la organización social del espacio. Lo que implica una reflexión histórica de cómo las unidades sociales accionan sobre un territorio físico, a partir de la cual, García de Cortázar ha demostrado la conceptualización de la percepción, concepción y vivencia de todo espacio en su devenir histórico.

La percepción de los espacios concejiles, propios del ordenamiento de comunidades de Villa y Tierra, se logra a través de las ordenanzas organizadoras de la vida municipal. Hacia fines del siglo XV van concibiendo una morfología urbana con un trazado más regular, en donde el puerto y el mercado eran sus puntos focales ya adquiridos, subordinados a uno central que sería la plaza mayor, con una simultaneidad de espacios intermedios, de desarrollo de las dinámicas socio-económicas, en tanto se extienden por las calles que nominaban: sombrerería, tendería, zapatería, etc. Así resta observar la humanización de esa disposición del espacio, los comportamientos sociales en ese espacio urbano que depende de las modalidades de subsistencia, es el “espacio social como espacio que se vive”⁵, y por ende se manifiesta, se siente.

II. Algunas pruebas de sonido

“...y caminan de prisa para llegar al mercado en buena hora”. “No es empresa fácil abrirse paso por medio del mercado. Como las gentes de León han de proveerse en él de semana en semana de todo lo preciso para el vivir diario, y aun de lo superfluo, que como indispensable les reclama también el regalo y adorno de su persona y casa... y el vecindario acude todas las cuartas ferias al mercado a vender y a comprar, que pocos dejan de ser a la vez mercaderes y

⁴ Cf. M. SMITH, T. PALMER, *Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*, California University Press, California, 2008. David LE BRETON, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007. Para la temática abarcativa del paisaje sonoro en las ciudades castellanas ver: Gisela CORONADO SCHWINDT, “Las ciudades castellanas bajomedievales a través de sus paisajes sonoros”, *Estudios de Historia de España*, 15, (2013), pp. 131-152. “Escuchar las ciudades medievales: el paisaje sonoro urbano en Castilla según las ordenanzas municipales (siglos XIV-XVI)”, *Miscelánea medieval murciana*, 37 (2013), pp. 81-98.

⁵ José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR, “Percepción, concepción y vivencia del espacio en el Reino de Castilla”, José Ignacio de la IGLESIA DUARTE (coord.) en *1 Semana de Estudios Medievales*, Nájera, 2001, pp 254-263.

consumidores”⁶. Así reconstruía don Claudio Sánchez Albornoz el mercado leonés; además de una precisa descripción de la ciudad y sus espacios, ejemplifica también los grupos sociales y funcionarios actuantes, los intercambios comerciales con sus dónde, cuándo y qué; un antecedente temprano de exponer el espacio vivido en un relato documentado.⁷

El mercado de León hacia el siglo X nos marca la primera etapa del proceso de renacimiento y desarrollo urbano en España, en la cual se aprecia la reducida importancia de algunas ciudades del norte con funciones políticas destacadas. Siguió en los siglos XI y XIII, una fase de gran expansión, nuevos amurallamientos de ciudades en torno a finales del XIII e inicios del XIV, y superada la recesión, sobrevino una nueva fase de crecimiento y renovación urbanos desde comienzos del XV.⁸

Desde 1450, se observa un tiempo de importantes estímulos a la organización del espacio, se especifica una época de crecimiento económico por la conquista de mercados y tierras situados fuera de Europa, pero también por una mayor integración de los mercados interiores, si bien de modo prudente hay que apuntar las desigualdades regionales. Una economía donde las ciudades se destacaban cada vez más en las operaciones mercantiles, creciendo y desarrollándose bajo la autoridad de instituciones privadas y/o públicas: familia, comunidades vecinales, redes sociales, solidaridades o la monarquía. Casualmente, en el desarrollo económico, se destaca que las Españas medievales de mediados del XV presentaban un panorama diferente a las del año 1000: hubo “un crecimiento de la economía, una transformación del paisaje y un desarrollo urbano”⁹.

⁶ Claudio SÁNCHEZ ALBORNOZ, “El mercado”, en Ramón MENÉNDEZ PIDAL (dir.) *Historia de España*, Tomo VII: La España cristiana de los siglos VIII al XI. El Reino astur-leonés (722-1037). Sociedad, gobierno, cultura y vida, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, pp. 708 y sigs.

⁷ Aún más tempranas, en el mismo estilo, debemos recordar: *Una ciudad de la España cristiana hace mil años. Estampas de León*, Madrid, Rialp, 1966.

⁸ Han sido desarrolladas diferentes cronologías del renacimiento de las ciudades medievales, optamos por la presentada específicamente para el caso español por Miguel Ángel LADERO QUESADA, “La dimensión urbana: paisajes e imágenes medievales. Algunos ejemplos y reflexiones”, en *Mercado inmobiliario y paisajes urbanos en el Occidente europeo. Siglos XI-XV*, Actas de la XXXIII Semana de Estudios Medievales de Estella, Pamplona, 2007. pp. 23-63.

⁹ Hilario CASADO ALONSO, “La economía en las Españas medievales (c. 1000-c. 1450)”, en F.COMÍN, M.HERNÁNDEZ y E.LLOPIS (eds.) *Historia económica de España Siglos X-XX*, Barcelona, Critica, 2002

En el juego de definiciones de contextos espaciales y temporales, entendemos el mercado como el ámbito determinado para los intercambios comerciales, de periodicidad variable, bajo el control y régimen político concejil que buscaba garantizar el abastecimiento, mantener la paz social y los intereses fiscales, en tanto las ordenanzas vinculan la pertenencia a la comunidad, el disfrute de derechos y la satisfacción de las obligaciones fiscales. Sabemos que el *mercatum* refiere tanto a uno de los factores definidores del proceso urbanizador hasta el ámbito de actuación jurídica y política del poder urbano en pos de la regulación de las actividades económicas; así se manifiesta como punto de avituallamiento, lugar de intercambio de productos, término de tasas y privilegios.

Si bien, se debe comprender que ese núcleo y su dinámica, no se restringe a las diversas calles dispuestas para el desarrollo de las distintas y necesarias actividades, sino que se encuentra involucrado en el movimiento general de la ciudad. Las ordenanzas y actas concejiles son su documentación natural, en tanto que uno de los principales temas de su incumbencia fueron el comercio y el mercado urbano (ferias y mercados, espacios destinados a la venta, reventa, corredores, abastecedores oficiales, regulación y vigilancia del comercio)¹⁰. De los paisajes urbanos, la plaza del mercado era uno de los espacios más cuidados, tenía otros usos (políticos y festivos, lugar de espectáculos religiosos y profanos), y en Castilla evolucionará a la condición de plaza mayor, ya hacia el XVI.

Más allá de ciertas singularidades regionales (por ejemplo por el predominio o no de herencia andalusí), se pueden señalar en las ciudades castellanas, aspectos generales y comunes que refieren a la dinámica económica y a la sociotopografía urbana: se observan zonas de comercio/artesanía y zonas residenciales, calles y barrios de caballeros, grandes mercaderes, habitualmente intramuros, así como barrios y arrabales populares, de menestrales y vecinos con actividades rurales. A su vez, los emplazamientos de mercados semanales y ferias anuales o semestrales podían modificarse por conflictos de intereses opuestos de distintos sectores de la población; tanto se reproducían las disputas

¹⁰ Miguel Ángel LADERO QUESADA, Isabel GALÁN PARRA, "Las ordenanzas locales en la Corona de Castilla como fuente histórica y tema de investigación (siglos XIII al XVIII)", *Anales de la Universidad de Alicante*, 1 (1982), p. 242.

por concentrar el comercio en el mercado o azogue intramuros frente a la competencia de nuevos lugares de mercados extramuros o en barrios, como los lugares especializados en la venta de un solo producto (bodegas, alhóndigas, tablas de carnicerías, redes de pescadería, etc.)

La intensidad de este desarrollo comercial y su manifestación en el mercado, con todas las implicancias expuestas, generaban expresiones sensoriales, expresas e implícitas. En particular y aunque escasas, las referencias sonoras humanizan este espacio, por la circulación de personas, animales y objetos o el ejercicio de los oficios.

“El sonido formado en la garganta, y proferido en la boca del animal”¹¹, la voz, es la más representativa en las ordenanzas, pues la comunicación a la población se efectuaba por el sonido de la palabra: “*La cibdad platicó...*” “*...que dize que...*”, “*Nos es dicho e denunciado...*”, “*...se platycó e confirió...*”. Así, fueron los pregones los que testimoniaban y difundían los acuerdos concejiles u ordenanzas que se correspondían con el deber de garantizar la igualdad de oportunidades de los vecinos o la imparcialidad del gobierno local, por ejemplo se daban a conocer las resoluciones relativas al abastecimiento de la ciudad, su contratación, arrendamientos, etc. El pregón supone un asunto previamente presentado al Consejo para su discusión, un acuerdo y el mandato u orden de “apregonar o pregonar”¹², es decir, expresar en voz alta alguna cuestión para conocimiento de todos.

Ahora bien, la funcionalidad entre el pregón y el mercado es doble: las condiciones de venta de los productos se pregonaban y el lugar del mercado era una de los espacios principales para pregonar. Así logramos ejemplificarlo en 1482, cuando el concejo de Bilbao arrienda a Juan Sánchez de Arriaga la renta del azogue y se indica: “*...e le farian/carta de arrendamiento como lo hordenase el letrado de la dicha villa, e con/las condiçiones que se siguen:/*

Que todo el trigo e legumbre que veniere de Castilla e de otras partes/a esta dicha billa e a sus rebales della en vestias, asy de lo que ven/diere en el mercado como de los truxieren para probision de sus/casas que paguen, los

¹¹ RAE, Diccionario de Autoridades, consulta on line (16/07/2016).

¹² José Miguel LÓPEZ VILLALBA, “Estudio diplomático de los testimonios de pregón del concejo medieval de Guadalajara (1454-1500)”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 8, (1995), pp. 135-141.

*que lo truxieren e vendieren, una blanca por/cada anega segund e fasta aquí solian al arrendador del/mercado o a su voz*¹³.

En 1484:

“...vos mandamos que esta nuestra carta e todo lo en ella contenido e cada cosa e parte dello guardedes e cunplades e fagades guardar e/cumplir en todo e por todo segund que ella se contiene, e que lo fagades así pregonar públicamente por las placas e mercados e otros lugares acostunbrados desas dichas/villas e lugares por pregonero e ante escriuano publico, por manera que todos lo sepades e sepan e ninguno dello non pueda pretender ynorancia”.¹⁴

Y estas voces se reproducen por Castilla, tal como en Ecija: “...después de igualada qualquier res vacuna que se vendiere en el rastro, se diga a alta boz, antes de que se mate, si ay alguna persona que la quiera...”¹⁵, ó en Cuenca “...así pregonar públicamente por las placas e mercados acostunbrados de cada una desas dichas cibdades e villas e lugares...”¹⁶.

Así como la voz y las palabras del pregón corroboraban un arrendamiento, podían deshacerlo: “...dé ante los regidores e diputados fiancas a su contentamiento de servir la tabla del común e bastecer desde San Juan primero fasta un año segund lo han platicado con él. Si non las dieren, que dende adelante sueltan la palabra e consentimiento Alvaro de Sevilla que dio acerca que al dicho Diego se le diese la tabla del común un maravedí menos”¹⁷.

La dinámica de acordar los modos de venta de los productos, así como del cuidado de la producción y los recursos e intereses propios a cada oficio, para luego notificarlo, se observa en Guadalajara cuando sus regidores en junio de 1485 debieron tratar la cuestión de la venta y utilización de los cueros y pellejos caídos en las carnicerías para lo cual “mandaron llamar a los cortidores e capateros principales...” a fin de explicarles la posibilidad de

¹³ Fuentes documentales medievales del País Vasco, Colección documental del Archivo Histórico de Bilbao (1473-1500), J. ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, C. HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, A. MARTÍNEZ LAHIDALGA, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1999, Doc 150.

¹⁴ *Ibidem*, Doc 161: Iniciativa a los parientes mayores para que no acojan en sus casas a personas de mal vivir.

¹⁵ Marina MARTIN OJEDA, *Ordenanzas del Concejo de Ecija (1465-1600)*, Ecija, Ayuntamiento de Ecija, 1990, Doc. 27, p. 175.

¹⁶ *Actas municipales del Ayuntamiento de Cuenca I (Años 1417,1419 y 1420)*, Miguel JIMÉNEZ MONTESERÍN (dir.), Cuenca, Ayuntamiento de Cuenca, 1994, p. 75.

¹⁷ José Miguel LÓPEZ VILLALBA, *Las actas de sesiones del concejo medieval de Guadalajara*. Madrid, UNED, 1997, p. 255 doc 87.

compra de cueros de corderos a precios razonables sino se venderían fuera. “... *Capateros e cortidores fueles dicho e platicado lo susidicho que les darían los dichos corderos (...) luego mandaron pregonar e pregonó Martín Blanco, pregonero, e dixo: Sepan todos los cortidores e çapateros e otras personas de esta cibdad...*”¹⁸.

En Zamora, el ejemplo lo proporciona el vino en un litigio por fraude y que evidencia el valor del pregón, el concierto expresado por la voz, modo que valida las condiciones concertadas: “*acaesçe muchas veces que algunos de los vecinos (...) después que echan a vender una cuba de vino ponen las canillas a otra cuba por ventura de no tan buen vino (...) para lo vender al preçio que primero lo tienen apregonado (...) pregonan otro que no es tal por manera (...) no lo pueden vender por contaros ni por menudo sin fazerlo pregonar públicamente*”¹⁹.

Los animales sumaban sus sonidos o por prevención se buscaba identificarlos a través de un sonido: “*Mandose que las bestias de los carniceros, con que traen carne a la carniceria, traygan cencerros que suenen...*,”²⁰ “... *los perros, que andan con los ganados, traygan cencerros y garavatos, y si no, que los puedan matar libremente*”²¹.

La sonoridad implícita se demuestra “...*viendo la deshorden que ay en el rastro y algunas personas de mala conciencia, que van allí a comprar ovejas y carneros y corderos y cabras y cabrones y otros ganados que venden en el dicho rastro...*”²², pues ese desorden se puede vincular no solo con el acto indebido de ir a comprar al rastro, ¿por qué no también considerar el balar, berreo, mugir o bramar de aquellos animales? Asimismo, aquellas prácticas indicadas en un oficio que generan un sonido aunque este no sea enunciado como tal, pues “...*acaecen muchas vezes que los dichos carniceros traen toros para pesar en las dichas carnicerías, los quales son mucho peligrosos y por su gran braveza, por ende al carnicero o carniceros, que truxeren toros, que los desxarroten antes que alleguen a la ciudad un tiro de vallesta*”.

¹⁸ *Ibidem*, Doc. 103.

¹⁹ Manuel Fernando LADERO QUESADA, *La ciudad de Zamora en la época de los Reyes Católicos. Economía y gobierno*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, 1991, pp. 395 y sigs.

²⁰ M. MARTIN OJEDA, *op. cit.*, Doc. 15, p. 259.

²¹ *Ibidem*, Doc. 49, p. 308.

²² *Ibidem*, Doc. 25, p. 174.

III. Propositiones finales

Cierto registro sensorial general se logra en la documentación urbana castellana: “...las sangres y estiércol donde están las reses...”, “Se prohibía la venta...a ojo...”, “...por tundir una vara de paño negro...”, “...aderesadas las carnes”; olores, colores, sabores se manifiestan. En particular, las sensaciones auditivas son escasas, refieren a la palabra, siendo notoria una limitación insuperable: la expresión de la palabra, su modulación, en tanto que más que el volumen de su emisión, no es posible determinar otro matiz. Los animales y el ejercicio de oficios ligados al mercado y su comercialización de productos, suman diferentes sonidos. Es inquietante el juego de interpretación que se atisba entre la palabra escrita que registra a la palabra verbalizada, y la reciprocidad de sonidos de objetos y la descripción de objetos que se entiende producen un sonido. A su vez, es posible vincular estas descripciones auditivas con la revalorización de la sensibilidad como estructura de conocimiento, y cómo se entendían los diversos aspectos de la misma para la filosofía medieval, es decir, en el sentido de la comunicación del hombre con la realidad circundante y consigo mismo, en particular, se refiere a cada una de las facultades sensibles.²³

El conjunto de manifestaciones sensoriales colaboran a una percepción más completa de esa humanización de un espacio, tal como el mercado. Las ordenanzas pueden ser un medio apropiado para indagar acciones explícitas y suposiciones implícitas, si bien otro tipo de documentación puede ampliar la normativa vivificando esa sonoridad. Más que el ejercicio de una práctica de la expresión de un conjunto de principios teóricos, se intentó una exploración, una reducción de la escala de observación, pero no para *cortar la Historia en rodajas*.²⁴ La inquietud propuesta es combinar diferentes escalas documentales dentro de una misma organización social para lograr observar, ejemplo de esa modalidad de investigación son las variedades abordadas en el presente proyecto.

²³ Silvia, MAGNAVACCA, *Léxico técnico de filosofía medieval*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2005, p. 629.

²⁴ Cita en homenaje a J. Le Goff y el título de su última publicación: Jacques LE GOFF, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?*, Seuil, París 2014.

PAISAJES SONOROS EN TENERIFE A RAÍZ DE LA CONQUISTA. SONIDOS Y
SILENCIOS EN LA NUEVA FRONTERA*

SOUNDSCAPES IN TENERIFE IN THE WAKE OF THE CONQUEST. SOUNDS
AND SILENCES IN THE NEW BORDER

Roberto J. **González Zalacain**

Universidad Nacional de Educación a Distancia – Tenerife

Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas-Universidad de La Laguna (España)

rojo76gonza@hotmail.com

Resumen

La conquista de las islas Canarias, al final de la Edad Media y su posterior colonización, implicó la imposición de una nueva realidad material y cultural a un territorio ocupado, explotado y concebido bajo la lógica de la sociedad aborigen. El interés del estudio de los paisajes sonoros de la isla después de la conquista radica en que permite aprehender diversos planos de esa realidad: por un lado, el paisaje sonoro de las poblaciones preexistentes, difícilmente perceptible por las fuentes disponibles pero en cualquier caso un elemento cultural de primer orden a tener en cuenta; la nueva sonoridad que aportan los conquistadores, y el propio proceso de construcción cultural del nuevo entorno.

Para llevar a cabo este análisis se plantea en el trabajo una aproximación a partir de las fuentes disponibles, tanto de tipo documental como literario, tratando de rescatar los indicios que nos permitan comprender el entorno sonoro en el que se desarrolló la nueva sociedad de comienzos del Quinientos.

Palabras clave: Islas Canarias – Paisaje sonoro – Frontera – Sonidos – Silencio

Abstract

The conquest of the Canary Islands, at the end of the Middle Ages and its subsequent colonization, implied the imposition of a new material and cultural reality on a territory occupied, exploited and conceived under the logic of Aboriginal society.

The interest of the study of the soundscapes of the island after the conquest lies in that it allows apprehending diverse planes of this reality: On the one hand, the soundscape of the pre-existing populations, hardly perceptible by the sources available but in any case a

* Este trabajo se enmarca en las investigaciones desarrolladas en los proyectos “Paisajes sensoriales, sonidos y silencios de la Edad Media”, radicado en el GIEM de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Subsidio HUM 396/13. Código de Incentivos 15/F456), y “Solidaridad y/o exclusión en las fronteras marítimas: Castilla en la Baja Edad Media” (HAR2013-48433-C2-2-P), coordinado en el Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de La Laguna por Eduardo Aznar Vallejo.

cultural element of first order to take into account; the new sonority provided by the conquistadors, and the process of cultural construction of the new environment.

In order to carry out this analysis, we propose an approach based on the available sources, both documentary and literary, trying to rescue the signs that allow us to understand the sound environment in which the new society of early times developed.

Key Words: Canary Islands – Soundscape - Border - Sounds – Silence

Introducción

El 7 de julio de 1497 se celebraba, en lugar sin definir, la segunda sesión del concejo de la isla de Tenerife. La primera, que inauguraba una nueva etapa jurídico-administrativa en el territorio, había tenido lugar en una fecha imprecisa antes del mes de julio. En esta segunda reunión capitular los regidores dedicaron su atención a una serie de temas de los que apenas tenemos datos, debido a la precaria conservación de los primeros folios de las actas concejiles. Pero lo que sí es notorio es la resolución en la que los regidores ordenaban pregonar el acuerdo, labor acometida por Juan Negro, pregonero público de la Isla en esta etapa seminal.¹

Esta cita a los primeros acuerdos del Cabildo de Tenerife sirve de introducción para el análisis que planteamos en las siguientes páginas, referido a la conformación de un paisaje sonoro, preciso, diferente y preexistente al de la sociedad aborigen, a partir de la incorporación del territorio a la realidad de la Corona de Castilla en todos sus órdenes.

El hecho de pregonar una nueva norma emanada de la autoridad local ejemplifica vivamente el valor del sonido en la sociedad tardomedieval. A través de la palabra pública, de su sonido, pero también de los silencios, se configuraba una específica manera de comprender el mundo, asociada indisolublemente a una cultura.

El caso de la isla de Tenerife, y en general de las Islas Canarias en este momento de interacción y posterior inclusión en el espacio occidental, es especialmente interesante desde el punto de vista del análisis de la conformación de las experiencias sensoriales de las sociedades del pasado, y por extensión de su modo de aprehender su realidad. A lo largo de más de ciento cincuenta años coexistieron en el territorio unas sociedades aborígenes que

¹ E. SERRA RÁFOLS. *Acuerdos del Cabildo de Tenerife, I (1497-1507)*, Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna, 1996², nº 8.

tenían unos patrones culturales propios y definidos, que fueron interactuando paulatinamente con los navegantes europeos que, con cada vez más frecuencia, se acercaban a sus costas, en muchas ocasiones de una manera poco amigable.

A partir de 1402 y en sucesivas etapas se produjo la incorporación efectiva y completa de las islas a la esfera política del mundo europeo, más concretamente el de la Corona de Castilla, incorporación mediante el cual se produjo la sustitución de esa forma de comprender el mundo y el territorio por otra proveniente del continente. Este proceso forma parte del más general de aculturación que produjo la sustitución de la forma de vida aborígen y su inclusión en unos patrones culturales jurídicos y sociales que les eran ajenos.² A lo largo de estos años y en su proyección histórica posterior, el archipiélago se desarrolla como un territorio de frontera, con sus especificidades y conexidades con la realidad continental.³

Pero el despliegue de la realidad europea en el archipiélago no implicó la transposición directa de normas y elementos culturales y económicos. La geografía y las posibilidades del territorio, la preexistencia de la población aborígen con sus propias percepciones, y el hecho de que buena parte de los pobladores procedieran de lugares diversos del continente europeo, hicieron de las islas un escenario de integración cultural específica cuyo resultado fue una cultura con rasgos propios.

En las páginas que siguen vamos a analizar el contexto concreto de la isla de Tenerife a partir de ese año 1497. Dejamos para investigaciones posteriores el periodo previo, que va desde mediados del siglo XIV y que abarca prácticamente la totalidad del siglo XV, ya que las fuentes y las realidades a analizar difieren en buena medida de las de la realidad tinerfeña.

² La bibliografía sobre la etapa de conquista y colonización castellana es muy abundante, y tiene un crecimiento exponencial en las últimas décadas. Sirva como trabajo marco el ya clásico de E. AZNAR VALLEJO, *La integración de las islas Canarias en la Corona de Castilla (1478-1526). Aspectos administrativos, sociales y económicos*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2009³. Para el análisis del proceso de aculturación de la población preexistente, véase S. BAUCCELLS MESA, *Aculturación y etnicidad. El proceso de contacto entre guanches y europeos (siglos XIV-XVI)*, Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna, 2014.

³ R. J. GONZÁLEZ ZALACAIN, "El mar como frontera en la era de los descubrimientos: la Baja Andalucía y Canarias", *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 15 (2015), pp. 111-132.

1. Fuentes y metodología para el estudio de los paisajes sonoros en Tenerife

Por su propia definición la comprensión de los espacios sonoros de una época para la que carecemos de registros de ese tipo, y en la que los cronistas y narradores de la realidad no otorgaban importancia a esta cuestión, resulta como es fácil suponer complicada. Cuando hablamos de percepciones nos introducimos en un espacio en muchas ocasiones personal, aunque cargado de un bagaje cultural innegable, que supera con mucho al individuo que procesa esa información sensorial.

Para definir, o siquiera aproximarnos, a esta cuestión, debemos por tanto limitarnos a la utilización de fuentes que no fueron creadas para tal fin. Pero esta realidad no es desconocida para el historiador, se trata de una constante, por lo que a través de un correcto planteamiento metodológico y una búsqueda sistemática de referencias entendemos que se puede llegar a atisbar de algún modo cómo podían ser esas percepciones sonoras en el caso concreto que nos ocupa.

La conquista de la isla de Tenerife finalizó en 1496, y como ya se ha comentado desde 1497 comienza la serie de actas del concejo, que se mantiene de manera ininterrumpida hasta final del Antiguo Régimen. Será en ellas donde buceemos en buena medida para encontrar los rastros de esa sonoridad, como la mención al pregonero con la que abrimos este trabajo. Esta colección de actas concejiles fue objeto de publicación sistemática en *Fontes Rerum Canariarum*, emblema editorial del Instituto de Estudios Canarios, y que en la actualidad se encuentra a disposición del público interesado, en formato digital.⁴ La publicación, a través de la realización de transcripciones documentales seleccionadas, abarca desde ese año pionero de 1497 hasta 1549, por lo que de este modo se nos ofrece una información seriada de más de cinco décadas de existencia de la sociedad tinerfeña.

Además de esa tipología documental, la buena conservación general de la documentación de la isla permite disponer de un amplio elenco de fuentes diversas, que van desde los protocolos notariales a fuentes judiciales de variado tipo, que sin duda enriquecen el muestrario de referencias y permiten establecer

⁴ Disponible en el proyecto digital *Biblioteca Virtual Viera y Clavijo*, impulsada por el Instituto de Estudios Canarios: www.iecanvieravirtual.org.

una visión multifocal del objeto de estudio. A ello, finalmente, hemos de sumar la información conservada en los archivos centrales de la corona, en particular en el Registro General del Sello del Archivo General de Simancas, cuyo caudal informativo ha sostenido buena parte de los estudios referidos el período, no sólo de las islas sino del conjunto de la corona.

A partir de este conjunto de referencias documentales la propuesta metodológica para abordar el estudio de los paisajes sonoros en la isla de Tenerife a raíz de la conquista, parte del principio de la recreación de los espacios y los momentos. De este modo, las referencias a sonoridad en el ámbito público son constantes, como ya hemos podido comprobar en el caso del pregón citado al comienzo. Lo público requiere de unos sonidos específicos que codifican el mensaje transmitido, lo contextualizan, y en tal carácter aparecen reflejados en las fuentes.⁵

Y lo mismo podemos señalar de la dicotomía entre mundo urbano y mundo rural,⁶ especialmente en un contexto geohistórico como el que nos ocupa, en el que hasta varios años después de finalizada la conquista no se terminó de controlar, por parte de los europeos, el conjunto del territorio, permaneciendo amplias zonas de la isla aún ocupadas por aborígenes insurrectos. De este modo, la diferenciación entre lo urbano y lo no urbano tiene una materialización en el ámbito sonoro que no debemos dejar atrás, sin olvidar asimismo que este aspecto está relacionado con el ámbito militar. Como buena sociedad de frontera, la isleña de esta época estaba matizada por un carácter

⁵ La propuesta metodológica se enmarca en la línea que lleva desarrollando el GIEM de la Universidad de Mar del Plata en los últimos años, y que se ejemplifican de manera más notable, tanto por el aporte metodológico y conceptual como por el espacio (el mundo urbano) y las fuentes elegidas, en los trabajos de G. CORONADO SCHWINDT, , “El paisaje sonoro de las ciudades castellanas con vista al Atlántico (siglos XIV-XVI)”, en N. GUGLIELMI, y G. RODRÍGUEZ, (dirs.), *EuropAmérica: circulación y transferencias culturales*, Grupo EuropAmérica, Buenos Aires, 2016, pp. 35-55; “La sonoridad de la vida cotidiana de las ciudades castellanas en tiempos de los Reyes Católicos”, *Estudios de Teoría Literaria*, 9, (2016), pp. 323-333; y “Escuchar las ciudades medievales: el paisaje sonoro urbano en Castilla según las ordenanzas municipales (siglos XIV-XVI)”, *Miscelánea Medieval Murciana*, 37 (2013), pp. 75-92.

⁶ R. ATIENZA, “Ambientes sonoros urbanos: la identidad sonora. Modos de permanencia y variación de una configuración urbana”, en *Ambientes sonoros urbanos* (http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/atienza/atienza_01.htm). Fecha de consulta, 20 de agosto de 2016.

militar,⁷ lo que también en principio se debería traslucir en unas manifestaciones sonoras específicas, reflejadas de algún modo en la documentación.

Antes de adentrarnos en los ejemplos documentales detectados para el análisis de todas las cuestiones señaladas hasta el momento, conviene hacer una precisión previa. Este trabajo no se ocupa, de manera específica, de todas aquellas cuestiones relacionadas con la historia de la música. Contamos con magníficos trabajos,⁸ realizados por reputados especialistas en la materia, que han permitido identificar el universo musical gestado desde la instalación de la sociedad europea en el archipiélago. En estos estudios se aprecia una conexión directa entre la musicalidad canaria del siglo XVI y la existente en el continente del que provenía en buena parte de los pobladores.⁹ Así, se generan unas tradiciones musicales propias que merecen estudios independientes —como los que se han venido llevando a cabo hasta el momento—. Por tanto, este análisis trata de una esfera conexas a la música, pero no limitado a ella, y aspira a componer el mundo sensorial de aquella sociedad, más allá de las manifestaciones artísticas materializadas mediante el sonido.

Con todo lo dicho, en las páginas que siguen se prestará especial atención a todos estos espacios y momentos, reflejados de modo más o menos preciso en nuestras fuentes documentales, y que permiten componer una primera visión de cómo debió de ser el espacio sonoro de la isla a comienzos del Quinientos.

2. El espacio sonoro público

2.1 El pregón

Comencemos este apartado con nuestro ya conocidoregonero. Es bien sabido que, en el mundo medieval, para que una norma tuviese tal carácter

⁷ Reflejado de manera evidente en la conformación de su primera oligarquía. L. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *La formación de la oligarquía concejil en Tenerife: 1497-1629*, Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna, 2013, pp. 117-139.

⁸ En especial el trabajo, redactado con intención globalizadora, de R. ÁLVAREZ, y L. SIEMENS, *La música en la sociedad canaria a través de la historia. I. Desde el período aborígen hasta 1600*, Proyecto RALS de Canarias-El Museo Canario-COSIMTE, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.

⁹ Para una aproximación al origen de los pobladores de la isla de Tenerife véase R. J. GONZÁLEZ ZALACAIN, *Familia y sociedad en Tenerife a raíz de la conquista*, Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna, 2005, pp. 30-36.

debía ser anunciada en público,¹⁰ y por esa razón este acto sonoro es el primero que recogen las actas concejiles de la isla de Tenerife. Pero, más allá de eso, determinadas menciones que aparecen en la documentación nos permiten comprender las diversas gradaciones que podía tener este acto jurídico desde el punto de vista que aquí nos interesa. Por ejemplo, el domingo 11 de marzo de 1498 se nos especifica que Juan, el pregonero, *apregonó* una serie de acuerdos tomados en la sesión precedente *a altas bozes*.¹¹ Este tipo de menciones es poco frecuente en el contexto de las citas a los pregones, lo que nos hace suponer que existe algún tipo de diferencia en la performance pública de esos casos concretos con respecto a la que se da en otros momentos.

En las mismas menciones a este acto jurídico encontramos otro tipo de informaciones que ayudan a componer la concepción del espacio sonoro por parte de la sociedad tinerfeña de principios del siglo XVI, más concretamente de la relación entre el sonido y sus destinatarios. El domingo 10 de febrero de 1499 el escribano del Cabildo de esos momentos, Alonso de la Fuente, ha de actuar como pregonero por la ausencia de éste, lo que deja señalado con la siguiente sentencia: *“En este día yo, el dicho escribano, por falta de pregonero, en saliendo de Misa de la yglesia leý las dichas ordenanças en presencia de todos los que las quisieron oyr, estando presente el teniente Gerónimo de Valdés e otros muchos”*¹². En ella se puede percibir una utilización consciente y pública del verbo oír, determinando el campo de actuación los habitantes de la ciudad de La Laguna en relación al acto público de señalar a viva voz las normas dictadas por el concejo.

Como ya se ha apuntado es esencial, a la hora de tratar de reconstruir el escenario sensorial de una sociedad, vincular los distintos elementos que intervienen en él.¹³ Por ello, no se trata de rescatar exclusivamente las menciones a los sonidos, sino que de contextualizarlos en los espacios que les dan sentido. De este modo, debemos ser conscientes de que los pregones se

¹⁰ Como bien señalan nuestras fuentes, *se mande apregonar porque venga a noticia de todos e ninguno no pretenda ynorancia*. E. SERRA RÁFOLS, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife I*, op. cit., nº 39.

¹¹ E. SERRA RÁFOLS, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife I*, op. cit., nº 39.

¹² E. SERRA RÁFOLS, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife I*, op. cit., nº 97.

¹³ Al respecto es imprescindible la consulta del trabajo clásico de D. LE BRETON, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2007. En cuanto a la perspectiva histórica, véase M. SMITH, *Sensing the Past. Seeing, hearing, smelling, tasting, and touching in History*, University of California Press, Berkeley, 2007.

hacían en un lugar determinado, que daban al acto, a través del hecho y del sonido, una consideración significativa especial. La parquedad de la información que en muchos casos se nos ofrece no permite en todas las ocasiones reconstruir esta relación entre espacios y sonidos, pero aun así los escasos indicios que lo referencias nos permiten identificar estas conexiones.¹⁴ Así ocurre las pocas veces que se nos menciona que el pregón se ha de realizar en la plaza pública, espacio de indudable trascendencia en cualquier urbe de la época¹⁵ y que forma un espacio sonoro y sensorial (no nos olvidemos de los olores) con una personalidad propia.¹⁶

Esta localización de la lectura del pregón en lugares públicos y de relativa centralidad son una constante a partir de estos momentos a lo largo de todo el período. En muchas ocasiones no se referencia esta circunstancia, y desconocemos si ello ocurre por lo habitual que resulta que tengan que hacerse en la plaza pública simplemente porque la autoridad no explicita en qué lugares ha de hacerse.

2.2 La campana

Otro de los elementos que vincula el paisaje sonoro urbano de la villa de San Cristóbal de La Laguna de comienzos del Quinientos con nuestra realidad documental es el de la utilización de la campana. Se trata, sin duda, de un instrumento clave en la organización de la vida cotidiana de cualquier villa

¹⁴ “En jueves, dos días del mes de enero de Mdo años, se pregonó en quatro pregones esta ordenança de los gomeros para que todos saliesen de la ysla como en la dicha hordenança se contyene; pregonóse públicamente en esta plaça desta villa y en otros tres lugares departydores por Francisco pregonero, de bervo a verbo, como en la dicha hordenança se contyene, en alta boz”. E. SERRA RÁFOLS, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife I*, op. cit., nº 432. 2 de enero de 1505. “En otros casos tenemos referencias al pregón en varios de estos espacios públicos de la ciudad: E después desto, en diez e nueve días del mes de mayo del dicho año, se pregonó públicamente en la plaça del señor San Miguel y en la calle Real y en la plaça de la villa de Arriba, todo en la villa de San Cristóval, la hordenança de los taverneros y de cómo se a de vender todo en las plaças y más la hordenança de los maestros portogueses, por Matías, pregonero público, yo el dicho escrivano leyéndole y él pregonando”. E. SERRA RÁFOLS, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife I*, op. cit., nº 497. 19 de mayo de 1506.

¹⁵ J. C. MARTÍN CEA, “Las funciones sociales de la ‘plaza pública’ en la Castilla del siglo XV”, en J. M. MONSALVO ANTÓN, (ed.), *Sociedades urbanas y culturas políticas en la Baja Edad Media castellana*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2013, pp. 143- 163.

¹⁶ Para una aproximación al entorno urbano y constructivo de la naciente sociedad canaria véase A. LARRAZ MORA, *A vista de o ciales y a su contento: tipología y sistemas constructivos de la vivienda en La Laguna y Tenerife a raíz de la conquista (1497-1526)*, Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna, 2008.

tardomedieval, y en tal carácter aparecen referenciados frecuentemente en nuestra documentación.

No tenemos referencias, en el inicio del proceso colonizador, de la utilización de la campana en estos espacios públicos a los que estamos aludiendo. Será hacia 1510 cuando empiecen a aparecer con relativa frecuencia referencias a su uso, con una función de regulación pública evidente y notoria. Así lo atestigua la primera mención en la que la tenemos constatada, y que aparece en el contexto de la ordenanza contra vagabundos que dicta el concejo en el año 1508, mediante la cual se impone la guarda en los domicilios de todas las personas que anduviese por la calle en el momento en que suena la campana advirtiendo el toque de queda.¹⁷

Aunque, insistimos, no aparezcan mencionadas en la documentación con la frecuencia que quizás esperaríamos, las campanas sin duda formaban parte de la realidad cotidiana de la población de la época.¹⁸ Una evidencia la tenemos en la mención a su uso en otras localidades distintas a San Cristóbal de La Laguna a medida que avanza el proceso repoblador. De este modo, en la localidad de La Orotava, que con el tiempo se convertirá en uno de los núcleos más importantes de la isla desde el punto de vista socioeconómico y político, ya desde las primeras décadas de desarrollo de la vida en la isla, cuando sin duda las estructuras poblacionales eran aún poco significativas, aparecen menciones a la campana y el toque de queda con el mismo fin que hemos visto para el caso de La Laguna: establecer el control del orden público.¹⁹

En los Acuerdos del Cabildo de Tenerife de finales de la década de los veinte del siglo XVI, se concreta un relato que muestra bien a las claras cómo debía influir el uso de la campana en el ritmo cotidiano de la población. Ante las

¹⁷ E. SERRA RÁFOLS, y L. DE LA ROSA OLIVERA, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife, II (1508-1513)*, Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna, 1952, n° 22, 25 de septiembre de 1508. La medida no debió de resultar efectiva, ya que se reitera su promulgación al año siguiente. *Ibid.*, n° 41, 1 de enero de 1509.

¹⁸ Como parte de la identidad sonora de la localidad. R. ATIENZA, "Ambientes sonoros urbanos: la identidad sonora", *op. cit.*

¹⁹ En este caso la norma hace mención, concretamente, a los esclavos blancos y negros que debían de estar alterando el orden público de la localidad. La cita refiere que de noche los esclavos hacen muchos daños, con lo cual podemos añadir un tercer vector a la combinación de la percepción sensorial, la de la diferencia entre lo diurno y lo nocturno. E. SERRA RÁFOLS, y L. DE LA ROSA OLIVERA, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife, IV (1518-1525)*, Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna, 1970, n° 284. 7 de marzo de 1522.

quejas pronunciadas por numerosos vecinos, que señalaban que las autoridades hacían tañer las campanas antes de tiempo con el objeto de confiscar armas y bienes a todos los viandantes, en esa reunión del concejo se señala lo siguiente:

“Dixeron que muchas personas que se quexauan que siendo los más labradores e tenían nesçesidad de entender en sus haziendas e los alguaziles algunas vezes antes de tañer la campana toman las armas, espadas e puñales e otras vezes hazen tañer a las nueve e antes de tiempo e luego tañendo quatro o çinco badajadas más, que no an lugar los vezinos e moradores y otras personas de recojerse en sus posadas e toman luego las dichas espadas e puñales, de que son fatigados muchas personas e resciben daño, requirieron al Sr. Teniente que mande como no se tanga la campana hasta dadas las diez de la noche e que tangan la dicha campana al menos media ora porque se aperçiba la gente e que de otra manera no consientan tomar armas, espadas ni puñales porque de otra manera es contra justiçia y porque se haga mejor se pague al sacristán de la yglesia de los Remedios, por ser en medio del pueblo, para que tanga la dicha campana de queda a la ora dicha y la esté tañendo por espaçio de media ora cada noche. Su Merçed manda que no tomen armas antes de la campana tañida y se taña después de la diez dadas de la noche y no las tomen hasta después de acabado de tañer y que el sacristán la taña media ora. Se cometiò a Balcárçel y Jouen hablen con el sacristán e conçierten el salario que se le dé. Se mandò se notyfique a los alguaziles”²⁰.

Por lo que a nosotros respecta resulta significativo el hecho de que hubiera que hacer sonar la campana con media hora de antelación al toque de queda, lo que sin duda generaba un código de comunicación, perfectamente audible y comprensible, para el conjunto de la población.

Y otro detalle de importancia que no debemos descuidar es el hecho de que sea el sacristán el que controle el toque de queda a través de la campana, responsabilidad gratificada por las autoridades municipales con un salario. Esta circunstancia acredita con mayor solidez la constatación de la trascendencia que para la organización de la vida municipal y de la correcta convivencia tenía el sonido de la campana.

En paralelo a esta, en funcionalidad laica y de policía urbana, la campana también servía para otros códigos sociales de la época. En uno de los acuerdos del año 1532 se señala la necesidad de hacer una procesión religiosa, con el objeto de tratar de influir en la adversa climatología que habían estado en

²⁰ L. DE LA ROSA OLIVERA, y M. MARRERO RODRÍGUEZ, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife, V (1525-1533)*, Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna, 1986, nº 357. 12 de mayo de 1531.

sufriendo los habitantes de la isla por aquellas fechas. En el relato del proceso organizativo de dicho acto procesional queda claro que la campana actúa como referente de llamamiento y de activación de la celebración.²¹ En un mundo como el medieval, poco dado a la separación entre lo religioso y lo civil, ejemplos del tipo de la campana refuerzan esa idea de indisolubilidad y de códigos sonoros compartidos.

También con funcionalidad religiosa y simbólica encontramos referencias a la campana en la constitución de la reunión ordinaria de los hermanos y cofrades del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores de la ciudad de La Laguna. En un documento notarial, el prior del citado Hospital, Alonso Velázquez, arrienda unas casas a cierta mujer, de nombre María Núñez, y de raza negra. El documento incluye el poder que le otorgan el resto de cofrades y hermanos para poder realizar las gestiones oportunas, y en él se señala, tras la relación de miembros, que “todos están ayuntados en su Cabildo y Ayuntamiento a campana tañida, según lo tienen de uso y costumbre”²². Se trata, pues, de una referencia más que refuerza esta idea de la centralidad de la campana como elemento de articulación sonora y simbólica de la población de la época.

Una referencia del mismo tipo encontramos en otro documento notarial, en este caso protagonizado por los frailes de la orden de San Agustín de la ciudad²³. También ellos se ayuntan en capítulo a campana tañida, según su uso y costumbre, lo que impone una reflexión al respecto. Las fuentes no permiten determinar, ni discriminar, más allá de lo que estamos señalando, pero parece claro que hay más de una campana en la ciudad, y que el paisaje sonoro y los

²¹ “Se acordó que se haga vna sole (sic) proçesyón e proçesyones por los temporales porque para ello se ofresçe neçesidad de suplicar a N. Sr. çesen las brumas y aguas, bochornos, de cuya cabsa están en muy grand peligro los panes, e que la primera proçesyón sea a N. Sra. Santa María de Gracia, y Aguirre e Las Casas lo platyquen e prouean con el Sr. prouisor y vicario, las quales se ayan de pagar, y que hablen al pedricador del Espíritu Santo que vaya a pedricar e se le pague o el Bachiller de Gramática o Fray Gerónimo. Cometióseles a los Sres. dichos se junten en oyendo la canpana de donde mandare el Sr. prouisor e vicario y el que no fuere yncurra en pena de dos reales, onbres e mugeres, para la obra de la iglesia”. L. DE LA ROSA OLIVERA, y M. MARRERO RODRÍGUEZ, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife*, V, op. cit., nº 443. 10 de mayo de 1532.

²² D. GALVÁN ALONSO, *Protocolos de Bernardino Justiniano, 1526-1527, tomo I*, Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna, nº 890. 18 de enero de 1527.

²³ En este caso se trata de un concierto para poner fin a un pleito por unas tierras. D. GALVÁN ALONSO, *Protocolos de Bernardino Justiniano, 1526-1527, tomo I*, nº 1150. 2 de abril de 1527.

códigos utilizados por las distintas campanas, probablemente, fuesen más ricos y complejos de lo que somos capaces de aprehender a primera vista.²⁴

Para finalizar con este apartado dedicado a la campana debemos avanzar algo en el tiempo y situarnos a finales de la década de los treinta del siglo XVI. En esos momentos se producen fricciones entre los sacristanes encargados de tañer la campana del toque de queda y las autoridades municipales, motivo por el cual la campana estaba dejando de ser la señal que marcaba el momento de dejar de andar por las calles de la ciudad. En ese sentido, el concejo tomó el acuerdo de no seguir haciendo sonar ese instrumento con ese objetivo tradicional y determinar exclusivamente que las diez de la noche era la hora en la que ya no se podía estar por fuera de las casas. Y el modo de saber cuándo era esa hora lo marcaría un instrumento de relativa novedad en la isla: el reloj.²⁵ Estos hechos introducen un cambio en el paisaje sonoro de la ciudad al permitir que las campanas dejarasen de sonar con la finalidad antedicha y se limitaran a partir de esos momentos a otros usos.²⁶

2.3. El reloj

Sirva el ejemplo que acabamos de comentar para introducir otro elemento que, sin duda, formó parte del paisaje sensorial de la isla de Tenerife en la época de nuestro interés. El reloj fue introducido en una segunda etapa de

²⁴ Incluso, como veremos a continuación, en otros contextos urbanos más complejos un tanto caóticos, algo que no parece ocurrir en el caso de la ciudad de San Cristóbal de La Laguna.

²⁵ M. MARRERO, M. PADRÓN, y B. RIVERO, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife, VI (1538-1544)*, Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna, 1998, nº 73. 24 de marzo de 1539. *“El Sr. Theniente dixo que en esta çibdad por no aver quien tañese la canpana e, porque los mayordomos de las yglesias no consintían que se tañese las canpanas, se dexava de tener la queda, e, proveyendo e rremediando en ello, dixo que mandava e mandó apregonar públicamente que de oy en adelante cada noche después de las diez oras ninguna persona de ningund estado ni condiçión que sea no pueda traer armas ningunas en esta çibdad ni su comarca, so pena de las aver perdido, bien e así e a tan cunplidamente, como si la canpana de la queda fuese tañida, e que de aquí adelante sea visto que quando el rrelox diere las diez oras de las noches, aquello valga por queda, e así se entienda e practique en esta çibdad e su comarca, e los alguaziles así lo cunplan e guarden y executen. (Al margen: Que porque no se tañe la canpana de queda, dadas las diez de la noche, se tomen armas desde las diez en adelante, como si se tanera la queda)”*.

²⁶ Esta circunstancia está acreditada en otros contextos coetáneos. El reloj aparece en las ciudades medievales, en buena medida, con la intención de poner cierto orden en el espacio sonoro de los entornos urbanos, en los que hasta el momento cada iglesia y monasterio generaba sus propias señales de campana, lo que en ocasiones suponía un caos sonoro que impedía la identificación e individualización de esas señales. G. DOHRN-VAN ROSSUM, *History of de Hour. Clocks and Modern Temporal Orders*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1996, pp. 202 y ss.

colonización, una vez asentados los pobladores de las primeras décadas y conformados los elementos sociales básicos de la nueva sociedad.²⁷ En esas primeras menciones, además, no se hace alusión al instrumento en sí sino al oficio vinculado, insistiendo en la necesidad de que la isla tuviera un relojero. El pedido es de octubre de 1529, y la petición de salario para este oficial del concejo se reiterará en el siguiente año.²⁸

Más fortuna tenemos en las actas capitulares de unos años después. En ellas se recoge en extenso el acuerdo al que llegan los regidores con el cerrajero Juan Báez, quien a partir de ese concierto se hará cargo del mantenimiento del instrumental del aparato. Para nuestro tema de interés resulta destacable el hecho de que no se mencionen elementos sonoros a la hora de describir las partes del reloj.²⁹ Como hemos visto en el apartado anterior, esta máquina acabará sustituyendo a la campana como reguladora del límite final de la actividad en la ciudad, y sin embargo no podemos precisar si ello lo hacía a partir de la emisión de algún tipo de sonido o simplemente por la visualización por parte de los habitantes de la hora precisa en cada momento.

A partir de ese momento el reloj se convierte en una pieza imprescindible en la vida urbana de San Cristóbal de La Laguna. Apenas encontramos

²⁷ E. AZNAR VALLEJO, *La integración de las islas Canarias en la Corona de Castilla*, op. cit.

²⁸ "Que aya relojero que tenga cargo del ... que sea el mesmo ... e se le dé de salario . . . trigo y vna arroba de azeyte". L. DE LA ROSA OLIVERA, y M. MARRERO RODRÍGUEZ, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife*, V, op. cit., n° 233. 19 de octubre de 1529. "Dixeron que se haga cuenta con el relojero e lo que se le deviere se le pague. Que de aquí adelante aya de salario el relojero Blas Yanis vn cahíz de trigo, seys doblas e vna arroba de azeyte porque tenga cargo del dicho relox e lo tenga bien apuntado e hordenado e se le libre por terçios. Otrosí se le pague la caja que hizo, que los Sres. diputados lo hordenen". Ibid., n° 321. 31 de octubre de 1530.

²⁹ "E después de esto, en el dicho día, mes e año susodicho, el dicho Sr. Pedro de Trugillo truxo e presentó a Juan Váez, çerrajero, e dixo que él se avie concertado con él para que touiese cargo del relox, para que lo touiese a derecho e afilado para que diese las oras çiertas, e que, quando fuese nesçesario adobar la casa, escalera e por donde an de venir las pesas, e qualquier edefiçion nuevo en las ruedas, lo dirá e declarará para que se adobe porque el relox ande como deva. E asentóle de salario en cada año tres mill mrs. e quinze fs. de trigo para él e dos arrobas de azeyte para echar en las ruedas, e que se le libre luego çinco fs. e vna arroba de azeyte. El dicho Juan Váez se obligó e tomó a su cargo el dicho relox para haser e cunplir lo que dicho es, sin falta alguna, en manera que por su culpa e negligencia no venga a menos en cosa ni parte, e dará el dicho aviso para adobar lo que dicho es, para que se haga a costa del Conçejo, para lo qual pagar el Sr. Pedro de Trugillo obligó los bienes e rentas de esta yslla, rayzes e muebles, y el dicho Juan Váez obligó su persona e sus bienes, rayzes e muebles, avidos e por aver, amas las partes dieron poder a las justiçias, renusçiaron las leyes e otorgaron esta carta. El Sr. Pedro de Trugillo lo firmó de su nonbre, y el dicho Juan Váez rogó a Juan Fernandes, platero, firme por él, porque dixo que no sabe escreuir.- Ts. Alonso de León, el dicho Juan Fernandes e Luys Fernandes, tornero, vs.- Pedro de Trugillo.- Juan Fernandes. (Al margen: El relojero, concierto hecho con él)". M. MARRERO, M. PADRÓN, y B. RIVERO, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife*, VI, op. cit., n° 27. 2 de septiembre de 1538.

referencias explícitas a ello en la documentación, pero un buen indicio de esto que comentamos lo podemos ver en el hecho de que tras el fallecimiento, en 1549, del relojero de la ciudad, los regidores se apresuraron a nombrar como sustituto a su ayudante, a quien se atribuye un dominio suficiente de la técnica de la relojería. La necesidad de mantener cubierta esa plaza de oficial del Cabildo hace que los regidores comprometan el mismo salario al nuevo relojero que el su predecesor, tratando de garantizar de este modo la continuidad en su funcionamiento.³⁰

Antes de continuar con otro ámbito de codificación sonora en la sociedad tinerfeña de principios del XVI conviene remarcar una idea referida al reloj. Como bien podrá comprobar el lector en las escasas referencias que hemos podido rescatar sobre su utilización y composición, en esta época no hay ninguna mención explícita a que el reloj formara parte del paisaje sonoro de la ciudad. Cuando se indica que el toque de queda se verificaría a partir de este instrumento, no se cita para ello ningún tipo de sonido identificativo, lo que podría llevarnos a pensar que realmente el reloj no formaba parte de ese paisaje sonoro. En todo caso, y atendiendo a la analogía con otros mecanismos de la misma índole existentes en la Castilla de esa época, debemos suponer que de algún modo el sonido de la campana del reloj formaba parte de su funcionamiento.³¹ Y, en cualquier caso, aunque no fuera expresamente en el universo sensorial auditivo, está claro que el reloj y la medición del tiempo conforman la cultura de la época, generando una conceptualización específica de esta realidad propia de la sociedad de principios del Quinientos, en la que se entremezclaban los ritmos laxos del ciclo natural con la cada vez mayor

³⁰ “E luego se platicó sobre rrazón que Juan de Yçaguirre, rreloxero, es fallecido de esta presente vida, y porque Sebastián Álvarez, su entenado, tiene avilidad para tenplar el dicho rrelox, le señalan a él por rreloxero por el tiempo que fuere la voluntad de la çibdad, e se le señala de salario quatro doblas en cada vn año e vn cahíz de trigo e el azeyte que primero tenía pagado a los plazos e como se pagava al dicho Juan de Yçaguirre. E luego se mandó que a cuenta del salario se le dé media arroba de azeyte al dicho rreloxero, e que lo pague el mayordomo. [Al margen] Salario del rreloxero”. M. MARRERO, M. PADRÓN, y B. RIVERO, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife, VII (1545-1549)*, Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna, 2000, n° 73. 24 de marzo de 1539.

³¹ Al respecto véase el reciente estudio monográfico concretado en la tesis doctoral de V. PÉREZ ÁLVAREZ, *Técnica, tiempo y ornato. El reloj público en Castilla entre los siglos XIV-XVI*, Universidad de Valladolid, Tesis doctoral inédita, 2016.

precisión que exigía la vida urbana, en esa contraposición que se gesta en la época entre el tiempo del mercader y el de la Iglesia.³²

2.4. Alegrías y celebraciones públicas

Sin duda, el espacio social que más referencias aporta a la composición del paisaje sonoro de la isla de Tenerife en las primeras décadas del siglo XVI se corresponde, al menos en la documentación conservada, con todas aquellas actividades lúdico-festivas de carácter colectivo destinadas a festejar acontecimientos políticos y religiosos de variada índole.³³ En estas fiestas, que aparecen en la documentación señalada como *alegrías*, se citan con relativa abundancia toda una serie de actividades musicales, danzas, y demás, que permiten enriquecer nuestra comprensión del paisaje sonoro de la época, al menos en lo que se refiere a lo extraordinario. Como ocurre con tantas otras cuestiones relativas a la cotidianeidad, las fuentes recogen menciones a lo extraordinario, y en tal carácter lo reflejan, por lo que no debemos suponer que implican un reflejo del día a día de las gentes de la época. Más bien ensalzan el papel de la sonoridad en el refuerzo de la idea de la excepcionalidad, de ruptura de la rutina.

El 13 de agosto de 1515 el Concejo de Tenerife trató en Cabildo la noticia que se había recibido acerca de la enfermedad del rey Fernando. Los regidores, preocupados por la salud del monarca, organizaron todo una serie de actividades en su honor para interceder en su nombre ante Dios y lograr una pronta recuperación.³⁴ El eje central de esta actividad conmemorativa lo ocupaba una procesión en la que participaron todos los vecinos, moradores, estantes y habitantes de la villa, así como de las demás comarcas. Se señalaba,

³² Como bien indicó en su clásico trabajo J. LE GOFF, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 45-47.

³³ M. A., LADERO QUESADA, *Las fiestas en la cultura medieval*, Areté, Barcelona, 2004.

³⁴ “[...] y mandan que el día de Nuestra Señora se haga procesión solene e la Justicia e Regimiento se junte en la iglesia mayor de Nuestra Señora de la Concepción, con toda la reverencia e devoción que pudiere e todos los otros vecinos e moradores estantes e habitantes que en esta villa estovieren e comarcas della; e se barran e rieguen calles para aquel día y hechen ramos e juncia y olores para solenizar la procesión y que esta procesión venga la calle de Sancto Espíritus; allí se diga misa cantada y se pedrique, si oviere predicador, por la salud de su Alteza que N. S. guarde e conserve e aquel día se corran toros en la plaza real desta villa do es la capilla de San Miguel e se jueguen cañas y corra sortija e se pongan joyas e se hagan otras maneras de alegría e mandan que así se pregone e publique”. E. SERRA RÁFOLS, y L. DE LA ROSA OLIVERA, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife, III (1513-1518)*, Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna, 1965, nº 93. 13 de agosto de 1515.

además, la necesidad de adecentar y decorar las calles para tal fin y completar el programa de actos con juegos de cañas y otras actividades lúdicas que acompañaran al acto religioso, entre las que se encontraba también, por ejemplo, el juego de los toros. Aunque en todo el relato no se recogen referencias explícitas a elementos sonoros, parece evidente que muchas de estas actividades llevaban aparejada una musicalidad y sonoridad propias. Y lo que sí se menciona en este apartado es la referencia a otro entorno sensorial que habitualmente no aparece muy reflejado en las fuentes: el mundo de los olores. Dedicaremos a esta cuestión otro trabajo en el futuro, pero en este momento conviene remarcar, en esta inmersión en los paisajes sonoros, la estrecha vinculación existente entre los distintos paisajes sensoriales en la cultura tardomedieval del archipiélago.

Como es bien sabido, las plegarias organizadas por el concejo de Tenerife —y por tantos otros a lo largo y ancho del reino— no surtieron el efecto deseado y el monarca falleció el 23 de enero de 1516. Su fin abría la puerta a la entronización de uno nuevo en la figura de su nieto Carlos. En ocasión de este acontecimiento el concejo tinerfeño organizó nuevamente todo un programa cultural en honor al nuevo rey. En este caso la procesión central no se explicita con la riqueza de la anterior, quedando el relato del conjunto de actividades orientado a la celebración lúdica del acontecimiento. En las actas se refleja, esta vez sí, la mención a danzas de todo género, bailes, e instrumentos,³⁵ amén de las consabidas procesiones y juegos como los de los toros, habituales en estas ocasiones.

Otro de los momentos propicios para el despliegue público de actividades festivas que implicasen una especial significación sonora lo encontramos en el nacimiento de miembros de la familia real. Los regidores de la isla, al recibir la noticia de que la emperatriz había dado a luz a un hijo, organizaron toda una

³⁵ *“E luego en este magnifico ayuntamiento se platycó e dixo que a Dios muchas gracias por las mercedes tan crecidas que les a hecho y a estos sus reinos con la buena venyda del Rey don Carlos nuestros señor; y por que aliende de sentir en sus animos grandes alegrías es bien que se muestre por la obra; y primeramente se den con mucha devoción y reverencia gracias a Nuestro Señor con procesiones y misas y sermón y se haga rogativa para que conserve Dios su vida y acreciente su Real estado y mantenga estos sus Reynos en justicia como de tal Señor y Rey suyo se espera, y esto fecho, se hagan alegrías, asi de día como de noche, con sus luminarias de noche; e danças de espadas e de todo género de bailes y aya muchos istrumentos e juego de cañas. Y se corran toros, y a la sortija aya su paño y por quantas vias se puedan haser alegrías se hagan”*. E. SERRA RÁFOLS, y L. DE LA ROSA OLIVERA, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife*, III, nº 208. 23 de octubre de 1517.

serie de actividades en las que se entremezclan nuevamente muchos de los elementos que ya conocemos.³⁶ De este modo se mencionan alegrías por el nacimiento del futuro Felipe II a lo largo de todo el reino, y cuando se concretan las acciones que se van a llevar a cabo en la isla se señalan las habituales, aunque se introduce una novedad al respecto de las referencias, la de hacer tañer las campanas con motivo festivo. Es, pues, otro nuevo elemento de codificación de esa sonoridad, que se ha preferido incluir en este apartado por su evidente vinculación con las alegrías. En este caso, además, subrayamos la cuestión de la luminaria nocturna, otro elemento sensorial —ahora visual— que ayuda a componer con mayor riqueza de matices el universo sensorial de las gentes de la isla en esos tiempos, que además sabemos que tuvo su proyección.

Las ordenanzas de Tenerife, recopiladas en 1670 por Juan Núñez de la Peña, recogen buena parte de la normativa municipal generada en la época de nuestro interés. En ellas se dedica un apartado especial a las festividades religiosas, y muy significativamente a la fiesta del *Corpus Christi*.³⁷ Por el modo en que se ha de realizar, a juicio de los regidores, es evidente que la fiesta constituye un complejo entramado simbólico en el que la pirámide social y los paisajes sensoriales se entremezclan todos en uno. Así, en esa celebración se señalan tanto instrumentos y danzas como fuegos o perfumes,³⁸ todos ellos

³⁶ “Paresçió Juan Pacho, mercader, vecino de la yslla de Tenerife, y presentó una carta mesiva que dixo ser de Lorenço García, vecino e mercader de Calis, que dixo haberle escripto, en la firma de la qual dize Lorenço García. Juan Pacho. Y en el sobrescripta dezía a los virtuosos Sres. los Sres Lorenço García e Juan Pacho. En la qual se contenía vn capítulo que dize en esta guisa: «El día presente, después de bisperas, es llegado vn correo con cartas de S. M. de Valladolid, de veynte e vno del presente en que haze saber a esta çibdad como la Enpeletris era parida de vn prençipe de que se selebran en el reyno muchas alegrías; si podemos aver vn traslado yrá con la presente abtorizado, que por ser ya noche no sabemos si lo avremos». E luego se acordó que luego se repiquen las campanas y aya esta noche luminarias e tomallas a repicar las campanas e venido Su Señoría, que será oy, se dará horden en lo de las fiestas. E mándase pregonar que todos pongan luminarias”. L. DE LA ROSA OLIVERA, y M. MARRERO RODRÍGUEZ, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife*, V, nº 186. 14 de junio de 1527.

³⁷ Fiesta fundamental en el Antiguo Régimen. M. A. LADERO QUESADA, *Las fiestas en la cultura medieoval*, op. cit., pp. 50-53.

³⁸ “Primeramente que el día de Corpus Christi se haga la procesion muy sumptuosa con los instrumentos, fuegos, carretones, i danças, que se acostumbra a hazer, antes acrescentando, que disminuiendo, y acompañen esta procesion la justicia i Regimiento, y toda la gente del pueblo, y para mejor Regir la procesion, los Regidores, jurados, i escriuano del concejo, y Personero, si lo vbiere, lleuen cada vno sus varas como de justicia, y los vecinos de la calle, por do pasa la procesion, tengan barridas, i rregadas sus pertenencias, y en tapic;adas, i enrramadas y con perfumes, y las partes do no vbiere vecino sean obligados los mas cercanos, a lo menos a lo barrer, y Regar, sopena de cada trescientos marauedis al que assi no lo hiciere; y todos los oficios saquen sus pendones, i carretones so la dicha pena, y contribuían segun que hasta aquí lo han vsado, y de los propios se gaste la cera i cosas, que fueren necesarias, i se acostunbran gastar, i se paguen los alguaciles que de los oficiales cobraren los Repartimientos; y se

elementos que sabemos componen un paisaje sensorial preciso, codificado, en el que cada uno de estos elementos juega un papel determinado.

Pero las referencias a la sonoridad en momentos de extraordinaria importancia pública también aparecen referenciadas en sentido negativo. Así, en 1506, con motivo del fallecimiento de Felipe el Hermoso y el consiguiente luto oficial, el concejo de Tenerife acuerda que ninguna persona osará sonar panderos o hacer bailes,³⁹ lo que más allá de la interpretación política —que aquí no viene al caso desarrollar— permite inferir que este tipo de manifestaciones no dependían exclusivamente de la iniciativa las autoridades, y que en muchas ocasiones el común podía desarrollar actos en los que se reforzaba el carácter sonoro vinculado con lo lúdico, sin requerir para ello incentivo desde el poder.

3. Ruidos y demás sonidos indeterminados

Hasta este momento hemos prestado atención a los elementos que componen el paisaje sensorial de un modo codificado. En estos paisajes contruidos lo sonoro se genera de una manera consciente y tiene un significado concreto, en función del contexto y de la forma que tomen en cada momento. Pero la determinación de la cultura sonora también implica, de algún modo, la comprensión de todo aquello que no tiene una forma específica, pero que también a partir de lo sonoro determina lo tolerable y lo intolerable en una sociedad concreta.

Dentro de este capítulo debemos reseñar las escasas menciones a ruidos y sonidos diversos que recoge nuestra documentación. Al respecto de ello se impone hacer una precisión previa, terminológica. En el castellano de la época la palabra ruido se utilizaba, esencialmente, para identificar una confrontación entre varias personas de carácter tumultuoso y en la que la violencia jugaba un

encarga a todos que vaian en esta procesion con toda contricion, i Reuerencia, y que se elijan dos diputados de la fiesta como es costumbre, que tengan cargo de lo haçer, e cumplir así, y que la procesion se haga en cada pueblo". J. PERAZA DE AYALA, Las antiguas ordenanzas de la isla de Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna, 1935, Apéndice documental, p. 2.

³⁹ *"Asy mismo acordaron que ninguna persona ni personas, onbres ni mugeres, de qualquier condición que sean, no sean osados de tañer panderos ni haser corros ni alegría alguna. E que anden onestamente mostrando tristura, ni ningund barbero haga baroa a ninguna persona, so pena de seycientos mrs. para los propios desta ysla". E. SERRA RÁFOLS, Acuerdos del Cabildo de Tenerife, I, op. cit., nº 643. 21 de octubre de 1506.*

papel esencial. Por tanto, cuando en la documentación encontramos el término ruido, se nos está haciendo mención de un acto en el que la sonoridad es específica y probablemente notoria, pero no es equiparable a nuestro concepto de ruido actual.

Así debemos entender la disposición del Cabildo destinada a que la población de la isla no anduviera armada fuera de poblado.⁴⁰ El riesgo en los entornos de las ciudades era una realidad cotidiana para las personas del Antiguo Régimen, que se acrecentaba en el caso del archipiélago, en el que hasta unos años más tarde la pacificación de la isla no finalizó, siendo los lugares no poblados espacios de inseguridad.

Otra referencia en la misma línea la tenemos en las peticiones que elevan a la corte los regidores de Tenerife en 1527. En ellas se argumenta que, como la isla está poblada por gentes extranjeras y pobres, que además hace poco que están viviendo en ellas, aparecen en numerosas ocasiones *quistiones e ruidos*,⁴¹ lo que genera un problema judicial, en especial en el momento de la apelación de la sentencias otorgadas en primera instancia. Por esa razón se pide que haya una modificación en esas apelaciones y que puedan ser resueltas en la propia isla. El argumento jurídico no interesa en este momento, pero sí es remarcable la nueva mención a ruidos en ese contexto de conflictividad social, máxime teniendo en cuenta las escasas ocasiones en que aparece reflejado el término.

Estas situaciones violentas también podían darse en los entornos urbanos, en aquellos espacios poco recomendables para la moralidad de la época. Así, tabernas y mesones se convertían en lugares proclives a la generación de conflictividad, pero si cabe era más significativa esta peligrosidad en el caso de las mancebías. Estas instalaciones, controladas por las autoridades

⁴⁰ “*Que por quanto en los caminos y despoblados desta isla acontecen muchos ruidos e muertes seguras e otros muchos desconciertos e desafios, por consentir las armas que ninguno ni alguna persona sea osado de traer armas por el campo e despoblado desta isla, si no fuere persona de honrra e tal que no sea persona que anda a hazer delito ni le hará, so pena que las haya perdido y el alguazil se las pueda tomar, ·ecepto los almocreves, andando tras sus azemilas, puedan traer puñales magorreros para su leña e desastres que acaesçem para reparo e aparejo de sus bestias; ni tengan las dichas armas en los ingenios, so pena que las hayan perdido*”. E. SERRA RÁFOLS, y L. DE LA ROSA OLIVERA, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife, II*, op. cit., nº 14. 18 de agosto de 1508.

⁴¹ L. DE LA ROSA OLIVERA, y M. MARRERO RODRÍGUEZ, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife, V*, op. cit., apéndice doc., nº 10, p. 420.

municipales, estaban orientadas a regular y controlar de algún modo el oficio de la prostitución.⁴²

Las autoridades insulares trataron de poner en marcha una mancebía en las primeras etapas de la colonización. En la sesión del concejo en la que se debatió al respecto uno de los argumentos que utilizaban los regidores, que defendían su instalación, era la de controlar los ruidos que se podían generar contra estas mujeres.⁴³ Se alude a un hecho conflictivo más que a una realidad sonora aunque es evidente que lo primero lleva aparejado de algún modo lo segundo.

Fuera de estas referencias, sí es cierto que en algunos momentos encontramos menciones explícitas a ruido en el sentido actual, aunque de ello no podamos deducir cuestiones de honda trascendencia interpretativa. Por ejemplo, en el Registro General del Sello del Archivo General de Simancas se conserva un perdón otorgado a Salvador Acosta y a Miguel Acosta, su sobrino. Ambos habían sido condenados por la muerte de Pedro Gómez Pintado, quien había sido muerto cuando había penetrado en la casa de los antedichos con intención de mantener relaciones con alguna de las mujeres que habitaban en ella. En ese momento, y como indica el documento, cuando Salvador Acosta oyó ruido, alertó a su sobrino, quien en defensa propia acabó con la vida del citado.⁴⁴ Este relato, tan habitual en los perdones otorgados por los monarcas en estos siglos,⁴⁵ nos da pistas de cómo el ruido en esa situación debió ser significativo. El espacio sonoro de la época era, sin duda, mucho menos estruendoso que el nuestro, y el nivel de ruido habitual en las noches del siglo XVI debía de ser cercano al silencio absoluto, por lo que cualquier alteración del

⁴² D. MENJOT, *Dominar y controlar en Castilla en la Edad Media*, cap. VIII, "Prostitución y control de las costumbres en las ciudades castellanas de los Trastámaras", Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, Málaga, 2003, pp. 171-190

⁴³ "Como en esta villa no hay mancebía, a cuya causa la renta de ella, que es de los propios, cada año se disminuye y se espera que no habrá arrendador y se pierda y aliende de esto que es mucho inconveniente estar las mujeres de la mancebía derramadas por el pueblo, así por la honestidad de las mujeres casadas, como por otros ruidos que se pueden seguir y fuerzas a las tales mujeres. Por ende acordaron que se hiciese una casa de mancebía, en lugar conveniente, que fuese recia y en ella hubiese aposento para el arrendador y padre de las tales mujeres y que estén seguras y mejor guardas". E. SERRA RÁFOLS, y L. DE LA ROSA OLIVERA, *Acuerdos del Cabildo de Tenerife*, IV, op. cit., nº 54. 4 de marzo de 1519.

⁴⁴ E. AZNAR VALLEJO *et alii*, *Documentos canarios en el Registro General del Sello (1518-1525)*, Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna, 1991, nº 119. 19 de abril de 1519.

⁴⁵ Para un estudio actualizado al respecto véase R. J. GONZÁLEZ ZALACAIN, *El perdón real en Castilla a fines de la Edad Media. El ejemplo de la cornisa cantábrica*, Servicio Editorial de la UPV/EHU, Bilbao, 2013.

mismo debía rozar la estridencia. Desgraciadamente, las fuentes no nos permiten ir mucho más allá en la interpretación.

4. Conclusiones

En las páginas precedentes hemos visto una aproximación al paisaje sonoro conformado en Tenerife a raíz de la conquista. A través de la documentación analizada se pueden extraer una serie de conclusiones que son exportables a un análisis comparado con otros contextos de ambos lados del Atlántico.

La primera idea que debemos destacar es la de la dificultad inherente al tipo de fuentes que debemos manejar para reflejar el paisaje sonoro de esta sociedad. Si ya de por sí las escritas, por su propia naturaleza, no parecen las más adecuadas para reproducir sensaciones y sonidos, qué decir cuando éstas fueron escritas por gentes que no hicieron el más mínimo esfuerzo por reflejar el paisaje sonoro de su entorno. Como habrá podido comprobar el lector, los ejemplos utilizados exigen, en muchos casos, un alto grado de imaginación para poder llegar a ser utilizados con el fin que aquí nos ocupa, y en otros apenas permiten más allá de identificar éste u aquel sonido. A pesar de eso, al menos lo escueto de las fuentes no nos impide ser conscientes de que los sonidos manejados por esta sociedad generaron un código comprensible y en tal carácter manejado por sus integrantes sin necesidad de mucha mayor explicación.

Esa es otra de las ideas finales. Lo precario de las fuentes no impide detectar con claridad el manejo de unos códigos que, en buena medida, venían importados del continente. Los espacios y sonidos vinculados a los pregones, la utilización de la campana, la puesta en marcha del reloj, o la conceptualización de los ruidos como escenarios de conflicto, en los que el tumulto debió de ser significativo, evocan realidades con similitudes *cuasi* completas con los ejemplos que conocemos para las ciudades peninsulares. Pero esto, a su vez, nos lleva a hacernos una gran pregunta: ¿no pervivió ningún rasgo de la concepción sonora de los aborígenes en la nueva sociedad?, a lo que debemos añadir, ¿éste no se nos ha conservado porque la documentación que han permanecido

reflejan exclusivamente la forma de ver el mundo de los castellanos y demás europeos?

Se trata, sin duda, de un tema de indudable interés. Los estudios sobre el folclore canario han permitido plantear la existencia de determinadas pervivencias de las sociedades aborígenes en múltiples ámbitos de la vida cultural de la nueva sociedad,⁴⁶ por lo que no debe resultarnos extraño suponer que eso pudiera ocurrir también en el caso de los espacios sonoros y su comprensión por parte de las gentes del momento. Sin embargo, como las fuentes no nos permiten reconstruir tonos de voz, volúmenes de conversación, tonalidades en el lenguaje, interjecciones, etcétera, y además tampoco disponemos de una concepción clara de cómo podía concebir el paisaje sonoro la sociedad aborígen, nos movemos en un espacio de enorme penumbra.

Con todo ello, y a pesar de que estas páginas probablemente arrojen más sombras que luces sobre el bagaje sensorial de la sociedad canaria de comienzos del XVI, al menos con este estudio esperamos haber aportado una nueva perspectiva de la sociedad de frontera que se formó en el tránsito de la Edad Media a la Moderna en el archipiélago canario, en la que el abordaje del paisaje sonoro nos revela unos paralelismos culturales sumamente sugerentes con los lugares de origen de los colonizadores, pero en los que la parquedad de las fuentes nos hace sospechar que muchos de los posibles vestigios de mestizaje en la comprensión de los sonidos del lugar. Éstos se han perdido para siempre por la falta de registro por parte de las personas letradas de la época, poco preparadas para conceptualizar el mundo sonoro, quienes los dejaron sin plasmar en soporte perdurable.

⁴⁶ R. ÁLVAREZ y L. SIEMENS, *La música en la sociedad canaria a través de la historia*, op. cit., pp. 66-67.

POR LAS CALLES DE UNA CIUDAD CASTELLANA: LOS RUIDOS Y SONIDOS
DE LA COMUNICACIÓN POLÍTICA EN LA VILLA DE CASTRO URDIALES A
FINES DE LA EDAD MEDIA¹

ON THE STREETS OF A CASTILIAN CITY: NOISES AND SOUNDS OF
POLITICAL COMMUNICATION IN THE TOWN OF CASTRO URDIALES AT
THE END OF THE MIDDLE AGES

Silvina Andrea **Mondragón**

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Argentina)

silvinamondragon@yahoo.com.ar

Resumen

A partir del Libro de Ordenanzas de la Villa de Castro Urdiales del siglo XVI, se busca la reconstrucción del paisaje sonoro urbano del Común, de corte político y público. Para ello, se reconstruyen los canales y las formas de la comunicación política cotidiana, con especial atención a la existencia y naturaleza de las relaciones de poder existentes. Se trata, en definitiva, de un análisis cultural que busca retratar un espacio sensorial que es clave para develar las formas menos visibles en que se ejercía el poder político y la organización social del espacio.

Palabras clave: Comunicación política - Paisaje sonoro – Relaciones de poder – Sectores populares

Abstract

From the Book of Ordinances of the City of Castro Urdiales of the sixteenth century, this paper seeks the reconstruction of urban soundscape of the popular sectors, that has a political and public court. So, it is studied channels and forms of everyday political communication, with special attention to the existence and nature of power relations that are reconstructed. It is ultimately a cultural analysis, that seeks to portray a sensory space that is the key to watch the less visible ways in which political power was exercised and the social organization of space.

Key Words: Political communication – Soundscape – Power relationships – Popular sectors

¹ Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación "Paisajes sensoriales, sonidos y silencios de la Edad Media", dirigido por el Dr. Gerardo Rodríguez y perteneciente al Grupo de Investigación y Estudios Medievales del Centro de Estudios Históricos de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Introducción

Uno de los factores que convierten a la villa Castro Urdiales en un *universo urbano*² de interés para estudiar las formas concretas que adquirió la *comunicación política*³ en Castilla tardomedieval, es la conservación y edición de las ordenanzas promulgadas entre 1519 y 1572,⁴ en pos de ordenar y encauzar la vida comunal y política de los vecinos en un contexto regimental. Las ordenanzas expresan con un llamativo nivel de detalle, cada una de las manifestaciones verbales de los sujetos involucrados en las decisiones a tomar. Esto permite la reconstrucción de un paisaje sonoro,⁵ de corte público, urbano y político, que se expresa a nivel de las acaloradas discusiones que se registran. También se expresa en aquel otro nivel asociado a lo más intrincado de la condición humana que es el de la gestación y proliferación de rumores y murmullos, que a la postre dan por resultado la aparición de un “estado de opinión” de autor anónimo, por todos compartido y siempre modificado en su propia dinámica transmisora.

Castro Urdiales formaba parte de lo que se conoce como Corregimiento de las cuatro Villas de la Costa de la Mar, integrado además por Santander, Laredo y San Vicente de la Barquera.⁶ Como nota distintiva a nivel material y simbólico se debe tener en cuenta que desde el siglo XII, la villa se había constituido en un puerto comercial de importancia para la corona. Una amplia

² Como tal es presentada por Osvaldo Víctor PEREYRA, “La Villa de Castro Urdiales: un universo urbano en el litoral Marítimo Cantábrico en la Edad Moderna”, *Revista de Estudios Marítimos y Sociales*, REMS, número 2 (2009).

³ La comunicación política es entendida como la circulación de información de interés público en el contexto de relaciones desiguales de poder, Jan DUMOLYN, “Comunicación política y poder político en la Edad Media: un viaje conceptual”, *Edad Media. Revista de Historia*, vol. 13 (2012), p. 33.

⁴ Osvaldo Víctor Pereyra, profesor de la Universidad Nacional de La Plata, me regaló una copia del libro de ordenanzas en el que se centra este estudio por lo cual, es fruto de un gesto de generosidad personal y académica que deseo agradecer.

⁵ El Paisaje sonoro, está compuesto por los sonidos de la naturaleza, entiéndase los generados por el hombre, los animales y las plantas, en un lugar y en un período determinado. Como concepto analítico se espera que contribuya a la profundización del conocimiento de la naturaleza cultural de determinada sociedad. El término, que fue acuñado por el compositor e investigador canadiense Raymond MURRAY SCHAFER, aparece en su obra *The Tuning of the World*, Toronto, 1977.

⁶ “La agrupación de varios concejos daba lugar a demarcaciones administrativas de rango supraconcejil que recibían denominaciones diversas (valles, juntas, abadías, hermandades) de las cuales las más importantes fueron las juntas o ayuntamientos generales”, María Inés CARZOLIO, “Prácticas políticas en aldeas y villas cántabras durante la Baja Edad Media y la Modernidad Temprana”, *Fundación*, vol. X, (2010-2011), p. 142.

gama de beneficios derivados de la exención de cargas reales vinculadas al carácter marítimo y portuario del lugar, tuvieron por corolario un sostenido crecimiento poblacional abortado al promediar el siglo XV cuando, por múltiples razones que van desde el desplazamiento del foco de interés del poder central hasta la creciente competencia que significaba el impulso económico de Bilbao, Castro Urdiales perdió población.⁷ Ergo, para el periodo que nos ocupa tenemos que considerar que estamos frente a un núcleo poblacional de algo más de dos mil habitantes.⁸

Como toda villa con reconocimiento foral, Castro Urdiales tenía la facultad de dictar ordenanzas. Se encuadraban en los presupuestos del derecho natural que hacía descansar en la capacidad de los diferentes cuerpos políticos de regularse a sí mismos, la contribución de cada una de las partes al bien común del reino.⁹ Dado el carácter de comunidad política que suponía cada ciudad bajomedieval, la condición de vecino convertía axiomáticamente al individuo en un sujeto político, portador de derechos y obligaciones que se expresaba y actuaba como miembro de un cuerpo, por lo que la vertebración de mecanismos identitarios era *per se* una construcción comunitaria, al igual que el registro oral y la guarda de la memoria.¹⁰ Obviamente, esto no anulaba la existencia de relaciones de poder/dominación que tenían raigambre en los

⁷ “Ya a finales del siglo XII Castro Urdiales podía considerarse un puerto comercial de cierta importancia debido a las decisiones propias de la Corona castellana en beneficio de la navegación y del poblamiento de la zona septentrional de Castilla. Esta vocación marítima se constituye en uno de los elementos histórico-simbólicos basales de la Villa de Castro Urdiales (...) en 1530, Castro Urdiales tenía dos mil ciento noventa y seis habitantes, y a finales de siglo, en 1588 y 1594 dos mil setecientos y dos mil seiscientos once respectivamente”, Osvaldo Víctor PEREYRA, “La Villa de Castro Urdiales: un universo urbano...”, *op. cit.*, p. 4.

⁸ *Idem*, p. 12.

⁹ “Era opinión común entre juristas castellanos, consejeros reales y tratadistas, considerar al reino un agregado de ciudades tenidas como comunidades que gozaban de autonomía orientadas, como la que componía el propio reino, a la consecución del bien común”, Tomás MANTECÓN MOVELLÁN y Ofelia REY CASTELAO (eds.), *Identidades urbanas en la Monarquía Hispánica, siglos XVI-XVIII*, Santiago de Compostela, 2015, p. 26.

¹⁰ “Ciudades, villas, aldeas, constituidas por familias, no se diferenciaban más que por su magnitud; eran concebidas como comunidades perfectas, unidas por vínculos morales, religiosos y jurídicos, e idealmente autosuficientes tanto desde el punto de vista espiritual como político y material, cuya atención por distintas instituciones correspondían a los conceptos de buen gobierno, bien común y policía”, María Inés CARZOLIO, “Vecinos, comunidades de aldea y súbditos del reino. Identidad política en la periferia castellana. Siglos XVI-XVII”, *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, vol. 35-36 (2003), p. 2.

planos de poder local y hacían un uso prebendario de su preeminencia política.¹¹ Tal es así que en las Cortes de Palenzuela del año 1425, el rey debe intervenir para evitar que los sectores señoriales promulguen ordenanzas con el fin de legitimar en su provecho el cobro indebido de rentas a los vecinos. Con registros de este tipo, se descubre cómo el impulso privatizador, o la patrimonialización, de la gestión pública que hacían los grupos señoriales, se deslizaba muy por encima del tono igualitario de la condición de vecino.¹²

No menos condicionante para el análisis de las formas y canales de la comunicación política en contextos concejiles, es el que la inmensa mayoría de los habitantes de las villas eran vecinos que no sabían leer ni escribir.¹³ Por tanto, rastrear en los documentos las voces y el lugar social y simbólico de los intermediarios culturales, como los pregoneros, es fundamental para captar en qué medida contribuyeron a la construcción de un telón de fondo sonoro en el que la circulación de la información y de las noticias políticas tuvo un rol destacado en la formación de identidades colectivas. Es una tarea necesaria en tanto son los agentes que facilitaron en los albores de la modernidad, la transferencia al Común¹⁴ de lo ordenado, lo escrito y lo dicho por los sectores

¹¹ “Las relaciones entre los grupos de vecinos y las autoridades regias o señoriales se concebían en términos de reciprocidad: recompensas por servicios. En consecuencia, ordenanzas, autos y capítulos de buen gobierno no podían ser sancionados ni modificados unilateralmente, sino que requerían una admisión, un consenso formal por parte de los vecinos, que se expresaba en el prólogo y en la conclusión de cada uno de ellos”, María Inés CARZOLIO, “Vecinos, comunidades de aldea...”, op. cit., p. 3.

¹² “...algunos mis súbditos e naturales, vecinos e moradores en algunas mis çibdades e villas e logares delos mis rregnos e sennorios que son dela mi corona rreal, eran herederos asi de casas commo tierras e vinnas e huertos e prados e dehesas e montes e otras çiertas heredades, en algunas villas e logares e términos e jurisdicciones e sennorios (...) las que dichas casas e heredamientos eran esentos (...) e otras personas asi eclesiasticas commo seglares, diziendo que auian poderio delo fazer, que se auian entremetido e entremeten sin mi licencia e mandado de poner inposiciones e trebutos nuevos enlas tales casas e heredamientos (...) e que si algunos non gelos querían pagar, que **fazian ordenanças e estatutos ...**”, Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla, Tomo III, Madrid, 1866, Cortes de Palenzuela de 1425, pet. 16, p. 62 y 63, (el subrayado es nuestro).

¹³ Es por esto que el estudio de la sonoridad cobra importancia ya que “los sentidos, además de captar los fenómenos físicos, son vías de transmisión de valores culturales”, Gisela CORONADO SCHWINDT, “El paisaje sonoro de las ciudades castellanas con vista al Atlántico (siglos XIV-XVI)”, en Nilda GUGLIELMI y Gerardo RODRÍGUEZ (dirs.), *Europamérica: circulación y transferencias culturales*, Buenos Aires, Ebook, 2016.

¹⁴ “El término común se utilizaba en la Castilla medieval para reconocer al conjunto de vecinos pecheros de la población urbana que habitaba de un modo estable en la ciudad y desempeñaba en ella principalmente actividades laborales de artesanía, comercio, agricultura, ganadería y sector de servicios”, María ASENJO GONZÁLEZ, “El pueblo urbano: el “Común”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, vol. 13-14 (2004), p. 181. Aunque María Asenjo González entiende que el *Común* es un concepto aplicable al universo urbano en Castilla

gobernantes y/o dominantes, ya que “la gente adoptó elementos de la cultura escrita sin haberse incorporado a ella”¹⁵.

Los intermediarios son aquellos agentes que conectan dos realidades culturales diferentes porque son portadores de información de cada una de ellas. Cabalgan en el frágil límite que existe entre las partes, para terminar por nutrir a cada una de ellas con elementos y símbolos que son propios de la otra. Así, contribuyen a la circulación de ideas y abonan procesos de imbricación cultural, modificando la propia dinámica de la reproducción cultural y afectando de este modo, la pretendida “autonomía cultural” de cada sector. Cuando el historiador tiene la oportunidad de captar la esencialidad de su función, es probable que pueda recrear el punto exacto, el momento determinante en que se generan nuevos constructos o artefactos culturales. Por ello, rescatar estos personajes del marasmo documental al igual que los ruidos y sonidos de lo que entendemos por comunicación política, nos permitirá reconstruir fragmentos del paisaje urbano sonoro bajomedieval, y las cosmogonías colectivas que se desprendieron a partir de la forma en que las noticias políticas se conocían, se daban a conocer o intencionalmente se silenciaban.¹⁶

Cuando los ruidos y los rumores originaban ordenanzas

En el año 1547, el concejo de la Villa de Castro Urdiales se encontró en una encrucijada económica: Bernaldino de Ledesma, el corregidor de las Cuatro Villas de la costa de la Mar, ordenó construir una casa que sirviera como sede del poder municipal y de cárcel local.¹⁷ Hacía tiempo que el delegado real tenía

bajomedieval, entiendo que podría extenderse su uso a la fracción de pecheros medios y enriquecidos que exhiben una dinámica política nada desdeñable en los concejos de aldea de los grandes realengos de época Trastámara.

¹⁵ Tomás MANTECÓN MOVELLÁN y Ofelia REY CASTELAO (eds.), *Identidades urbanas...*, op. cit., p. 38.

¹⁶ Las transformaciones del sistema político en el último Medievo implican la existencia de unas formas de comunicación política que van más allá del mero ámbito institucional y que se producen en el marco de un sistema complejo en el que se integran elementos de expresión sonoros, espaciales, orales y textuales”, Rafael OLIVA HERRER, Vincent CHALLET, Jan DUMOLYN & María Antonia CARMONA (coords.), *La comunidad medieval como esfera pública*, Sevilla, 2014, p. 11.

¹⁷ “...Mandaba e mando a los dichos regidores, e fiel, e procur-/dor de la comunidad, que por quanto en la dicha villa no ay / casa de consistorio, ni casa de carçel, e por las leys destes reynos les hera mandado a

por morada la casa del regidor Pedro Ruyz de Allendelagua, en la que se encontraron los miembros del consistorio para escuchar de su propia voz, lo que ordenaba en función de lo que entendía era el bien común de la villa.

No obstante, el acatamiento de lo dispuesto no se podía cumplir sin la resistencia de los regidores, que sabían de antemano que deberían afrontar los gastos de la construcción con los menguados recursos municipales, por lo que amenazaron con apelar el fallo.¹⁸ Lo llamativo es que la amenaza era una respuesta inmediata a lo encomendado por el corregidor cuando dijo que “*mandaba que juntamente con el diesen la dicha horden lue-/go*”¹⁹. Es evidente que los representantes del poder local se negaron a aparecer en público en la plaza de la villa al lado del funcionario, que pretendía con su presencia legitimar su voluntad frente al conjunto de vecinos, sobre todo porque se trataba de una decisión que implicaba empobrecer aún más las arcas del concejo. Como es de suponer, las apariciones públicas conjuntas de los agentes del poder político regimental y del delegado real, presupondrían el reconocimiento, por parte de la comunidad de vecinos, de que la intención del elenco era comunicar una noticia política que los afectaba gravemente. En este caso puntual, se trataba además de la información de un gasto importante que con gran probabilidad, significaría el endeudamiento del ayuntamiento.

El intento de mandar a construir casa al gobierno local significaba que el poder central, involucrado en centralizar la administración y gestión de esta jurisdicción del reino, precisaba ser separado, física y visualmente, de los recintos religiosos que hasta el momento habían servido de sede gubernamental. Como es sabido, los edificios, ya fueran públicos, sacros o privados, participaban en la jerarquización del espacio urbano. Las calles, los espacios de reunión y toda la arquitectura de la villa remitían a prácticas de

las justicias que sobrello probe-/yesen, que se juntasen con el oy, en este dia, para dar horden en la hazer e brevemente, so la dicha pena”, Juan BARÓ PAZOS y Carmen GALVÁN RIVERO, Libro de Ordenanzas de la Villa de Castro Urdiales (1519-1572), Cantabria, 2007, Fol. 34v, p. 135. En adelante Castro Urdiales.

¹⁸ “...la dicha villa tenya / muchas nesçesidades, y estaba fatigada de la obra del cay / e contracay, por donde al presente ni adelante no podían / aver otra casa de consistorio mas de laque dicho tenia, e que si por caso el dicho señor corregidor otra cosa en con-/trario mandaba, que apelaba e apelo dello”, Castro Urdiales, Fol. 35r, p. 136.

¹⁹ Idem.

sociabilidad diferenciadas.²⁰ Es por esto que no debe de haber representado un hecho menor para los habitantes de la villa que su paisaje cotidiano se modificara a consecuencia de una dinámica política-estructural que los excedía como individuos. Al tiempo que el poder político se concentraba en un rey al que la maquinaria epistolar hacía aparecer en el imaginario colectivo como soberano por la *gracia de Dios rey de romanos, e enpera-/-dor senper augusto*,²¹ el común de vecinos alegaba tradición y costumbre para que el regimiento no dejara de sesionar en la Iglesia de San Pedro y el ayuntamiento general en la capilla de Santa Agada.²²

El documento analizado registra que el carácter general del ayuntamiento está sobre lineado por quién lo hizo constar en actas y que el regidor Juan Marroquín argumentó que la capilla que oficiaba de sede del gobierno local, estaba ubicada en el medio de la villa; dos datos significativos en los que parece sostenerse y reforzarse el carácter público y comunitario de las imágenes del gobierno y lo político en la villa.²³

Para la lógica del poder local bajomedieval, anclada en la memoria de la comunidad, la palabra dicha era fundamental. A esto se debe que el letrado que transcribe las resoluciones del consistorio, tenga especial cuidado en consignar qué y quién dijo algo, o quién requirió o mandó hacer determinada cosa. La voz debía ser consignada, porque podía estar representando dos fórmulas políticas diferenciadas: la voz de la comunidad urbana, la de los sectores señoriales o la del poder central, que en general se expresaba a través del corregidor.²⁴

La producción historiográfica de los dos últimos decenios ha revelado las particularidades del discurso pechero, sobre todo en lo relativo a la exacerbación de lo que entendían por bien común y comunidad.²⁵ Se ha

²⁰ Osvaldo Víctor PEREYRA, "La villa de Castro Urdiales...", op. cit., p. 7.

²¹ *Castro Urdiales*, Fol. 34r, p. 134.

²² *Castro Urdiales*, Fol. 35r, p. 136.

²³ *Idem*.

²⁴ Abundan evidencias documentales del detalle con el que el letrado anota el nombre de los presentes en las reuniones de concejo y qué dice cada uno, o bien quién es la persona que testimonia lo dicho por otros: "...estando ayuntados en a cassa de regimiento de la dicha villa los señore Juan Martínez de Arriola, teniente de corregidor y alcalde en la dicha villa, e Lope García de Terreros (...) en presencia de mi, Carlos de Penabera, escribano real (...) y dijeron que (...) Y así ordenaron y mandaron...", *Castro Urdiales*, Fol. 101r, p. 233.

²⁵ José María MONSALVO ANTÓN, "Percepciones de los pecheros medievales sobre usurpaciones de términos rurales y aprovechamientos comunitarios en los concejos salmantinos y abulenses", *Edad Media. Revista de Historia*, Vol. 7, (2005-2006).

señalado que la intención con la que era enunciado, era funcional tanto a la generación de estrategias frente a las disputas que mantenían con los demás actores políticos, como así también hacia el interior de la comunidad, donde era de utilidad para licuar cualquier intentona rebelde que amenazara su pervivencia.²⁶

Ecós audibles de esta dicotomía encontramos cuando los representantes del concejo, tanto los señoriales como el procurador del Común, procedieron a votar a favor de trasladar a la justicia ordinaria su reclamo, ya que entendían que la medida afectaba negativamente el equilibrio de la villa.²⁷ Por su parte, el delegado real articuló una lúcida estrategia con la que logró liarlos finalmente. Para ello, lo único que tuvo que hacer fue preguntarles si la cárcel que había, pertenecía a la villa. Siguiendo lo dictado por el derecho apoyado en la tradición y la costumbre, no pudieron responder ya que, para bien o para mal de los intereses de la comunidad, tenían por costumbre respetar la memoria del colectivo en los litigios en los que se veían envueltos.²⁸

La estrategia se reveló exitosa, cuando el corregidor aprovechó en su favor un rumor que andaba circulando por la villa. A sabiendas de lo que se murmuraba y era de público conocimiento, procedió a inquirirles si sabían que la cárcel estaba en condiciones edilicias deplorables, y lo que era peor aún, si tenían conocimiento de que de ella se habían fugado presos. La respuesta dada por los miembros del regimiento termina por ser el argumento de mayor peso: no podían negar la urgencia de construir un edificio nuevo para contener los

²⁶ “En la Baja Edad Media, el discurso de los pecheros de las villas —y entre ellas las de Cantabria— revelan una ideología basada en el bien común, que sirve tanto para la defensa de la comunidad frente a los conflictos externos como para cuestionar prácticas internas disolventes. Todo ello muestra que la esfera comunitaria no está al margen de fenómenos contractuales que derivan de decisiones y acuerdos conscientes y negociados por parte de sus agentes, como así tampoco del universo conceptual y práctico de la reciprocidad”, María Inés CARZOLIO, “Prácticas políticas en aldeas...”, op. cit., p. 144.

²⁷ “...e que sy el dicho corregidor o su teniente otra cosa mandaban le mandase dar traslado de todo ello, e oyllos en justicia en via hordinaria...”, *Castro Urdiales*, Fol. 35v, p. 136.

²⁸ Las formulaciones de los discursos políticos de los sectores populares tienen sentido en el contexto de las formaciones concejiles, “ciertamente sofisticadas y complejas, dotadas de una fuerte personalidad al interior de la comunidad y sostenida sobre arraigadas tradiciones jurídicas e institucionales en las que la competencia y el equilibrio por la preeminencia social y económica en el ámbito local enfrentaba a los distintos actores, sean ellos las elites municipales como las propias bases sociales pecheras, por la concurrencia en el concejo y el control político del mismo; ciertamente muchas veces en forma abierta y cruenta”, Osvaldo Víctor PEREYRA, *De Infanzones a Patricios. Castro Urdiales y su élite de poder*, Editorial Académica española, 2015, p. 51.

desbordes delictivos en la villa porque de lo contrario, estarían actuando en contra del bien común: “...dixeron / que sabian e hera verdad que estaba mal parada e que **avian / oydo dezir públicamente que se avian ydo algunos pre-/-sos**”²⁹(El subrayado es nuestro).

Es sabido que el rumor como canal informativo es útil a la vez que peligroso: una vez generado, es casi imposible que los sectores hegemónicos puedan intervenir para modificar lo que su propia dinámica comunicacional va generando y recreando. Su carácter de inexpugnable hacía que se irradiara sobre los habitantes menos instruidos de la villa, a los que terminaba por constituir en personajes con información política suficiente como para que pudieran articular sus propios posicionamientos. De hecho, en más de una ocasión, cuando el rumor había rebosado algunos límites socialmente aceptados, el gobierno local emitió ordenanzas cuya intención era mantener el buen cauce de la moral pública y privada de los vecinos. Esto equivale a decir que se emitieron ordenanzas como consecuencia de la proliferación de rumores:

“Yten, por quanto acaesçe muchas vezes que hombres e mugeres, e moços de catorze años arriba ban a tentar e tientan, y alcayuetan para hombres casados o de por casar a las mugeres casadas o don-/-zellas de buena fama, para que duerman con los tales hombres e porque los tales e semejantes casos, como estos merecen e deben ser punidos e castigados con mucha deligençia”³⁰.

Es interesante rescatar el hecho de que al igual que el carácter público del rumor, la pena por tales acciones también era pública, ya que la persona que fuera encontrada culpable sería “puesta a la berguença en la picota desta villa, e sea desterrado por un año, e pague de pena para la justicia desta villa que lo hexecutare trezientos maravedís”³¹.

Al parecer, en Castro Urdiales la preocupación por las cuestiones del honor y la moral pública eran una preocupación a principios del siglo XVI, al igual que la proliferación de habladurías y chismes. Los miembros del consistorio tuvieron que legislar en contra de vecinos que gestionaban las casas de citas, detrás de lo que podemos observar el peso político de lo dicho pública y soterradamente:

²⁹ Castro Urdiales, Fol. 35v, p. 136.

³⁰ Castro Urdiales, Fol. 3r, p. 75.

³¹ Idem.

“Yten, algunas vezes acaesçe en esta villa de Castro que al-/gunos vezinos e vezinas della e de su bezindad e jure-/diçion, con dapñado pensamiento y en gran cargo e peli-/gro de sus animas e conçiencias, acuegen en sus casas mugeres o moças de buena fama, para que se acuesten con onbres casados e de por casar”³².

Es claro que la facultad de emitir ordenanzas que el rey otorgaba a la villa, obligaba a los vecinos y moradores no sólo a acatar su autoridad sino que los comprometía como guardianes y controladores de su cumplimiento efectivo.³³ Esto significa que cada vez que se registraban sucesos que opacaban el ámbito de lo público, este carácter de veedores del bien común que acarrea el lugar social del vecino, era sobrepasado por conflictos y antagonismos que derivaban de pertenencias identitarias corporativas/estamentales que tenían en el sujeto mayor raigambre que las de la vecindad. En este sentido, la lógica construcción de relaciones de poder/control social y el lugar que cada uno de los sujetos ocupara al interior de ellas, en su periferia o en el exterior, supone también la previa toma de posición frente al conflicto.

Como ejemplo de lo dicho, tomamos el caso de una declaración de tributos y alcabalas a pagar por diferentes alimentos y materiales necesarios en la villa, en la que aparecen como testigos de la voz de la comunidad de pecheros los vecinos Hernan Sanchez de Samarco y Pedro del Río. Atestiguan de forma tal que terminan por dejar en evidencia el peso que la oralidad había tenido en la trayectoria formativa de la identidad del sector, ya que declararon:

“que lo avian hoido dezir a sus mayores e mas ancianos, que ellos asy lo havian visto e oydo dezir a los suyos en sus tienpos, e nunca vieron ny hoyeron dezir lo contrario. E dello saben que ha seido y es publica voz e fama común opinion en esta villa e su vezindad e jurediçion”³⁴.

Lo citado muestra que el Común hacía un uso estratégico de la transmisión oral de las costumbres por lo que se debe sopesar que las familias, los barrios y las

³² *Castro Urdiales*, Fol. 3r, p. 75.

³³ “Es claro que en este sentido la potestad del regimiento de generar marcos normativos internos se centra en cuestiones propias de cada una de las villas, temas que tienen que ver con el gobierno propio de la villa, la organización de las elecciones, los asuntos económicos y la hacienda pública de la misma, la sanidad, el mercado, etc.”, Osvaldo Víctor PEREYRA, “Del ‘buen gobierno de la ciudad’. Elites urbanas, monarquía y dinámica transaccional en las villas portuarias septentrionales castellanas en la alta modernidad”, *Temas del Patrimonio Cultural* 30. *Argentina de Puertos*, Buenos Aires, Ebook, 2012, p. 4.

³⁴ *Castro Urdiales*, Fol. 82r, p. 205.

redes de amistad deben de haber comportado un plafón de contención social y económica a partir de lo transmitido oralmente, incluso cuando se planteaban conflictos que requerían acciones legales y judiciales.³⁵

Al respecto, el control de los ruidos (entendidos como lo que no se quiere oír pero de todas formas se escucha, porque presupone un acto de invasión del individuo que no puede ejercer su voluntad en contrario) parece haber sido objeto de discusión en el consistorio y por tanto, de promulgación de diferentes ordenanzas. En especial, se intentaba regular y controlar la creciente violencia urbana sobre todo, la profusión de improperios y peleas callejeras que al parecer sucedían a la vista de los vecinos. Las calles de Castro Urdiales a principios del siglo XVI parecen haber sido el escenario sobre el que se sucedían disputas de diferente índole y que a pesar de que pueden ser analizadas desde distintas perspectivas analíticas, informan sobre la ruidosa sonoridad de la villa. En el libro de ordenanzas, hallamos ya en las primeras páginas ordenanzas que con un lenguaje claro y coloquial manifiestan la gravedad de los hechos y la urgencia con que el gobierno necesitaba tomar el control del espacio público:

“Yten, hordenamos e mandamos que por qu-/ -anto muchas vezes acaesçe que reniendo un hombre con otro, e algunas personas se entremeten a le dar favor a la una de las partes, e a la causa se alborotan otras muchas personas por donde poderian venir ruidos”³⁶.

El problema de los gritos en los espacios públicos llegó incluso a afectar el ritual funerario de los vecinos fallecidos al obturar la posibilidad de los curas párrocos de continuar con el servicio. Como lo manifiestan los regidores, el escándalo llegaba a tomar proporciones tales que se debía interrumpir la ceremonia, con lo

³⁵ “Es cierto también que los jueces mismos incitaban a la no utilización de los tribunales, especialmente cuando los querellantes eran pobres. Así las forma de control social se complementaban, siendo la utilización de los tribunales sólo un momento, entre otros, de la resolución de los conflictos. Sin embargo, esto no quiere significar que podamos equiparar uno y otro plano de conflictos, entre aquellos generados por las comunidades políticas urbanas (con capacidad de movilización de recursos para afrontar largos pleitos) y el de los vecinos y habitantes de una villa para resolver sus problemas ‘particulares’”, Osvaldo Víctor PEREYRA, “Del buen gobierno...”, op. cit., p. 8.

³⁶ *Castro Urdiales*, Fol. 1r, p. 72. Otros ejemplos: “Por quanto muchas vezes unos onbres con otros rinen e se dizen palabras deshonestas o se desmentieren de que les puede venir ruina”; “Por quanto muchas vezes ryñen unas mu-/ -geres con otras y se dizen palabras deshones-/ -tas con tanto que no sean de las contenidas en la ley...”; “Por quanto muchas vezes acaesçe entre omes e mujeres, casados e viudos. O moças de buena fama, reniendo en uno se llaman los unos a los otros cornudos, traydor, alevoso o gafo o sodomético, e a las mugeres o moças putas ...”, *Castro Urdiales*, Fol. 1v, p. 72.

que se terminaba por “deservir” al mismo Dios. Es así, que se ven en la obligación de ordenar “*que de aquí adelante nin-/gunas ni algunas presonas no sean osadas de gritar, ni llorar, e dar bozes reziamente en manera que los ofiçios dibinos çesen por ningunas ni algunas pre-/-sonas que fallezcan*”³⁷.

El escándalo público parece haber sido moneda corriente ya que los mismos jueces se encontraron con que los vecinos daban fuertes gritos y les lanzaban improperios cada vez que se reunían para impartir justicia e intermediar en los conflictos entre los lugareños:

*“Yten, por quanto algunas vezes los juezes que han residido e residen en esta dicha villa, estando sentados en sus audien-/-cias oyendo los pleitos de los vezinos de la dicha villa, algu-/-nas presonas assi omes como mugeres, con poco temor ni açatamiento e reberençia de la bara de la justicia, con malenconia e furia se mueben a dezir de sus lenguas unos a otros e asimismo no les dan açatamiento a los dichos juezes ni menos a los escribanos de su audiència allegando-/-se a ellos deziendo descortesías...”*³⁸.

Una consecuencia inmediata de esta situación fue la promulgación de una nueva ordenanza en la que se establecía una pena de diez maravedíes y la prisión en el mismo día de cometido el delito, para los que se animaran a gritar insultos a los jueces, les hicieren ademanes ofensivos o les acercaren sus puños como señal de pelea.³⁹

Lo hasta aquí expresado puede inducirnos a plantear un escenario de descontrol generalizado en las calles de la villa. Sin embargo, en la ordenanza que sigue, se puede apreciar que la violenta acción de los vecinos era una respuesta a la utilización de la tortura como mecanismo de control social por parte de los oficiales de justicia. Es por esto que se acuerda prohibir los métodos de tortura, salvo casos excepcionales como falsear las monedas del rey, asesinar a mansalva o robar el erario público.⁴⁰ Por testimonios de este tipo, insisto en pensar la báscula del poder del gobierno central y los mecanismos que implementaba en el plano urbano local, como producto de procesos de negociación, basados en el reconocimiento de las antiguas fórmulas de

³⁷ *Castro Urdiales*, Fol. 3r, p. 75. Encontramos que el problema no ha sido resuelto para 1534 ya que se debe ordenar que “*ninguna persona, chica ni grande, no den grito ni lloro por ningún defunto en la yglesia de manera que se pueda oyr*”, *Castro Urdiales*, Fol. 17v, p. 105.

³⁸ *Castro Urdiales*, Fol. 3v, p. 77.

³⁹ *Castro Urdiales*, Fol. 4r, p. 78.

⁴⁰ *Castro Urdiales*, Fol. 4v, p. 79.

equilibrio/desequilibrio social del lugar y que podían incluir para ello, la evaluación del equilibrio necesario entre tensión y distensión de los medios empleados para efectivizar el anhelado control social.

Es de especial interés observar conflictos en los que las comunidades urbanas se enfrentaban al poder central, representado por la figura del corregidor, en tanto delegado real. Más arriba mencioné el caso del corregidor que en 1547 pretendía obligar a los regidores a aparecer en público junto a él para reforzar desde lo simbólico la orden de construir un edificio para el asiento del consistorio. Esto obliga a repensar el equilibrio de poderes en el gobierno de las villas, ya que es evidente que lejos de tratarse de imposiciones verticales, los resultados que obtuvo la monarquía parecen haber sido producto de procesos de negociación y de reconocimiento de situaciones y liderazgos previos a sus intentos de centralizar la gestión del reino, ya que “el siglo XVI conforma una bisagra en la política de la Monarquía frente a los núcleos urbanos”⁴¹.

Elecciones y pregones: entre lo informado y lo resistido

En su calidad de vecinos, los habitantes de las villas detentaban un número considerable de derechos asociados al aprovechamiento de los comunales, a los permisos de mercado y también a la prioridad de abastecimiento alimenticio frente a sus pares del alfoz rural.⁴² Pero los derechos no eran solo económicos: uno de los derechos políticos más sobresalientes que legitimaban el lugar que ocupaban en el entramado de los resortes necesarios para el buen gobierno del reino, era la facultad de elegir a sus representantes.⁴³

En 1552 Juan Marroquin de Mioño, vecino de la villa de Castro Urdiales, se presentó ante Diego de Salazar (teniente del alcalde) y Carlos de Peñabera (el escribano público), para pedir que el escribano real entregase la documentación

⁴¹ Osvaldo Víctor PEREYRA, “Del buen gobierno...”, op. cit., p. 10.

⁴² “El aprovechamiento óptimo de estas posibilidades estaba en sus manos, pero especialmente en las de la élite que tenía la exclusividad de los resortes para manejar los mecanismos de exclusión/inclusión, plasmados a través de la participación directa en la elaboración y modificación de las ordenanzas, autos y capítulos de buen gobierno y de aplicarlos”, María Inés CARZOLIO, “Vecinos, comunidades de aldea...”, op. cit., p. 19.

⁴³ Desde el siglo XII, cuando se reconoce a los rústicos su pertenencia estamental, se les concede al mismo tiempo el derecho a la representación. La naturaleza de este derecho lo vemos sintetizado en el viejo oxímoron inglés: *No taxation without representation*.

necesaria que permitiera revisar todo lo concerniente a la elección de los representantes y oficios del concejo.⁴⁴

Así, se revisaron las formas y las trayectorias por medio de las que se habían hecho elecciones previas de regidores y procuradores del Común. Se concluyó que debido a las grandes contiendas entre los bando-linajes y a la falta de un ordenamiento adecuado en los procesos electorarios, se había perjudicado el buen gobierno de la villa, por lo que se volvía necesario procurar dirimir la conflictividad en favor de la paz comunal.⁴⁵

El registro de la memoria escrito reveló que, convocados por voz del pregonero, el 1 de enero de 1545 se habían encontrado en la plaza pública⁴⁶ los oficiales de la justicia, los regidores, caballeros, escuderos, hijosdalgo, vecinos y moradores de la villa, en ayuntamiento general. La reunión había tenido por finalidad dirimir los mecanismos operativos que permitirían la elección de los dos electores que a su vez, tenían la responsabilidad de elegir a los regidores y oficiales del concejo.⁴⁷ Es útil observar que se mandaba hacer la elección “*sin pasion, ny afiçion ny parcialidad alguna, elegiran personas de las mas hon-/rradas, llanas y abonadas, y temerosos de Dios que les pa-/resçiere que ay en la dicha villa para helegir los dichos heletores*”⁴⁸. Se dejaba constancia por escrito de lo importante que era que el proceso sucediera sin grandes disturbios, gritos ni peleas. Esto muestra que así era la forma violenta en que sucedían los actos electorarios: es probable que se debiera al tenor de la lucha entre bando-linajes en Castilla bajomedieval.

Siguiendo esta línea argumental, señalo que era de tal envergadura el reparto institucionalizado del poder en Castro Urdiales, que se ordenaba también que para elegir a los dos electores, los regidores de la villa de arriba escribieran cuatro nombres y los insertasen en un bonete y lo mismo hicieran

⁴⁴ Castro Urdiales, Fol. 127v, p. 244 y 245.

⁴⁵ “...para hebitar disensyones y escandalos que ha avido y se esperaban aver por la mala horden que fasta aquy se ha tenido en el helegir de los regidores e oficiales, la horden de yuso contenida”, Castro Urdiales, Fol. 130r, p. 248.

⁴⁶ El protagonismo de la plaza pública, como espacio de materialización de la representación popular y punto de enlace comunicacional entre el Común y los sectores hegemónicos, es evidente. Al respecto se puede consultar: M. CEA, “Las funciones sociales de la ‘plaza pública’ en la Castilla del siglo XV”, en José María MONSALVO ANTÓN (ed.), *Sociedades urbanas y culturas políticas en la Baja Edad Media castellana*, Salamanca, 2013.

⁴⁷ Cada elector representaba a la mitad de arriba y a la otra mitad de abajo respectivamente.

⁴⁸ Castro Urdiales, Fol. 131v, p. 250.

los regidores de la media villa de abajo, salvo que debían poner sus cuatro candidatos en otro bonete.

Es destacable el rol del sacerdote de la iglesia local en el acto eleccionario: era quien debía sacar de sendos gorros, el nombre que fungiría como elector por un período de un año.⁴⁹ El clérigo era un símbolo: un personaje que aparecía como ecuánime, neutro y ajeno a las violencias desatadas en las calles de la villa. Portador del rol social de equilibrador de las tensiones, al que no podían acusar de parcialidad en la elección. La importancia del símbolo, hacía que los electores debieran jurar promover la búsqueda incesante de la justicia con las manos cruzadas sobre un crucifijo. El acto se hacía a la vista de todos los presentes con lo que indicaban que su compromiso era de tal envergadura que se hacía necesario hacerlo ante la imagen del Dios sufriente, sacrificado a causa de la injusticia del hombre.⁵⁰

Se ordenaba también que se echase a suerte el cargo de procurador general de la villa, para lo cual se solicitaba a los electores que metiesen los nombres de dos candidatos, cada uno de ellos dentro de un bonete, y fuera nuevamente el sacerdote el encargado de sacar una única cartilla con el nombre del elegido, que también actuaría a lo largo de un año.⁵¹ Se debe remarcar la importancia dada a la trayectoria pública de los candidatos. Tanto los propuestos para regidores como para procurador, se debían elegir de las personas más ricas, más honradas y más temerosas de respetar la voluntad de Dios. En el caso del procurador, se agrega al listado, la importancia de que se trate de una persona hábil y celosa del bien público.⁵² ¿Por qué se haría esta salvedad?

Es probable que la probidad personal para el cargo se basara en la trayectoria personal que el sujeto había construido al interior de las comunidades de base, en las que el carisma personal, además de la cuantía de

⁴⁹ *"E desta tales personas, los dichos regidores harán ocho cartillas, los regidores de la media villa de abaxo quatro y los regidores de la media villa de arriba otras quatro car-/tillas, las echen en dos bonetes y el saçerdote que les hobiere dicho la dicha misa saque de casa uno de los dichos dos bonetes una de las dichas cartillas, e las que asy sacare las primeras, sean aquel año heletores"*, Castro Urdiales, Fol. 131v. p, 250.

⁵⁰ Castro Urdiales, Fol. 131v, p. 251.

⁵¹ Castro Urdiales, Fol. 132r, p. 251.

⁵² *"...para echar en suertes por procurador general de la dicha villa, cada uno dellos dos personas, de las mas prencipales, ricos, llanas, aviles e suficientes, temerosos de Dios y zelosos del bien publico que les pareçiere, de las que en la dicha villa se hallaren"*, Idem.

riquezas, parece haber sido un factor determinante en la elección del representante. En otros estudios destinados a la actuación política de pecheros en la meseta castellana, he encontrado personajes con gran carisma personal, oficiando de procuradores generales de los pueblos. Un caso excepcional es el del procurador de la Tierra y los pueblos de Ávila, Alfonso Sánchez del Tiemblo. Este personero logra en un breve espacio de tiempo (el que se da entre octubre de 1413 y enero de 1414) ocupar el cargo mayor, habiendo salido de su pequeño concejo rural para hacerse conocido por varias comunidades rurales, a instancia de la astucia oral y argumental que desplegaba en cada pleito que lideraba contra la ocupación/ privatización de tierras comunes. Anclado en un tipo especial de autoridad, aquella que los pares delegaban en su líder, convencidos de su identificación y lealtad para con el colectivo.⁵³

Es factible que en Castro Urdiales, actuaran este tipo de determinaciones en la elección del personero, basadas en el conocimiento cara a cara de los vecinos y tejidas en la urdiembre ancestral de los lazos vecinales del Común. En el mismo sentido, la exhortación para que no se contaminara el proceso electoral por viejas rencillas o acuerdos, abona lo propuesto. No por mera casualidad las ordenanzas insisten en que ni los lazos de amistad o de enemistad manifiesta, sean los que decidan el destino político del municipio.⁵⁴ El hecho de que se echara a suerte los diferentes cargos y oficios parece ser un testimonio de los exacerbados grados de violencia urbana y política.

Tal vez esta característica estructural de las formas de la sociabilidad política en la villa, determinadas por el carácter público de los desbordes verbales, es la que hace que el escribano destine tiempo a leer los capítulos que versan sobre los mecanismos a implementar en las elecciones anuales de representantes y se asegure que los hayan *hoido y hentendido*. Es entonces cuando procura que el conjunto de los presentes se comprometa a viva voz a cumplir con lo ordenado. Acto seguido, declara de forma audible su compromiso de hacer acatar las ordenanzas “*por hebitar escandalos y*

⁵³ Silvina MONDRAGÓN, *Estrategias Campesinas: formas cotidianas de resistencia y participación política de pecheros en Castilla bajomedieval*, Murcia, 2015, cap. IV.

⁵⁴ “E que esto no lo dexaran de azer, ansi por temor ny por amor, ny por deudo ni amistad, ny por odio ni mal querencia”, *Castro Urdiales*, Fol. 132r, p. 251.

*desensiones que se podrian seguir, e por conservar la quietud paz e sosiego de la dicha villa e vecinos e moradores della*⁵⁵.

Al parecer, la palabra declarada en público tenía un valor simbólico y político propio que la convertía en garante de lo expresado.⁵⁶ Si a esto lo enmarcamos dentro de una mirada cultural, el vecino se revela como un engranaje fundamental para la construcción de redes parentales y de vecindad que eran las que daban sentido a la estructura jerarquizada de la sociedad. Así planteado el entramado social, la base sociopolítica del regimiento no sería más que un agregado de redes de vecindad y parentela con diferentes trayectorias formativas y distintas manifestaciones sociopolíticas. Al mismo tiempo, como ninguna villa concejil existía como tal sin un amplio alfoz rural dependiente, debemos sumar a lo dicho, la convivencia de las redes urbanas con otra amplia red de lógicas vecinales que se desplegaban en los concejos rurales, y que se condicionaban mutuamente.⁵⁷

En este universo donde lo dicho en público revestía perfiles políticos, debemos tomar en cuenta la acción de los pregoneros como intermediarios culturales: ¿qué comunicaban?, ¿con qué frecuencia los vecinos de la villa oían su voz?, cuando lo hacían, ¿qué presupuestos manejaban?

Investigaciones recientes, intentan responder a una cuestión nodal de la comunicación política en periodo bajomedieval: ¿cuál era la utilización política que se hacía del pregón?⁵⁸

Las respuestas están vinculadas al mundo subjetivo de las intenciones ya que se intenta ponderar si informaban o desinformaban; si una vez dicho el Común modificaba el contenido de lo informado; si con el correr de las horas se transformaba en rumor. En fin, existe una multiplicidad de posibilidades, que de todas formas no alcanzan para empañar la evidencia.

El pregonero era una figura asociada *per se* a cualquier paisaje urbano sonoro de las villas concejiles castellanas.⁵⁹ Se trataba de un oficial nombrado

⁵⁵ *Castro Urdiales*, Fol. 135r, p. 256.

⁵⁶ Un claro ejemplo es que el escribano se encarga de hacer constar en la ordenanza respectiva "*que les ha seydo leydos e por ellos aprobados e cosentidos*", *Idem*.

⁵⁷ De Castro Urdiales dependían jurisdiccionalmente las Juntas y valles de Otañes, Sámano, Mioño y Baltezana.

⁵⁸ Sobre los mecanismos de publicidad de las noticias políticas de interés para la comunidad: José Manuel NIETO SORIA, "El pregón real en la vida política de la Castilla Trastámara", *Revista Historia Medieval "La comunicación política"*, 13, (2012).

para tal fin, al que se le asignaba un salario y cuya obligación era comunicar a viva voz en el espacio público, generalmente la plaza, las noticias que el consistorio consideraba que convenía conocer a todos.⁶⁰ No obstante, se ha encontrado evidencia documental que comprueba que podía percibir un cobro extra por anunciar noticias de particulares, como treguas entre bandos en conflictos. A pesar de esta posibilidad de lucro, no parece haberse transformado en un oficio valorado.⁶¹ En la villa de Castro Urdiales, para el período que nos ocupa, encontramos cumpliendo el oficio de pregonero a Juan Nabarro, a Diego Gonzalez de Obregón, y a Pedro de la Llosa, todos vecinos del lugar.⁶² Esto nos permite inferir que el cargo se endilgaba a un miembro del Común.

Son varios los pregones referidos al control de los ruidos públicos, que parecen haberse constituido en un problema para el gobierno local, habiendo copado el paisaje sonoro de la villa. Así, se pregona la orden de no llorar a grito vivo en las iglesias cada vez que se oficiara misa por algún vecino fallecido, so pena del pago de doscientos maravedíes de multa y diez días de cárcel; lo que pone en evidencia la gravedad de lo que pasaba.⁶³ En 1534, volvemos a encontrar al pregonero advirtiendo que directamente se había llegado a prohibir el llanto en la iglesia por los difuntos.⁶⁴

No obstante, el problema no se constreñía al espacio físico de las iglesias. Al parecer, era costumbre de los lugareños rezar con insistencia *Paternostres* en diversos espacios urbanos, como las puertas de las casas, las calles o las puertas de las iglesias. Esta ruidosa sonoridad que emanaba de la tristeza por la muerte de un vecino, se entremezclaba con la necesidad de aparecer frente a los demás

⁵⁹ “Los pregones fueron el medio más común para la publicación de los acuerdos concejiles medievales. No todos los acuerdos del Concejo precisaban del pregón, sino sólo aquellos que eran considerados de mayor importancia o que debían difundirse para garantizar la igualdad de oportunidades de los vecinos o la imparcialidad del gobierno local”, Juan Manuel LÓPEZ VILLALBA, “Estudio diplomático de los testimonios de pregón del concejo medieval de Guadalajara (1451-1500)”, *Espacio, tiempo y forma*, Serie III (1995), p. 136.

⁶⁰ *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1984, Tomo III, p. 354.

⁶¹ “La pregonería municipal no era un oficio especialmente valorado; un viejo refrán lo recuerda: ‘Como subo, subo, de pregonero a verdugo’”, Juan Manuel LÓPEZ VILLALBA, “Estudio diplomático...”, op. cit., p. 141.

⁶² Identificamos a estos tres vecinos, que sirven de muestra para lo argumentado; no significa que no hayan actuado otros personajes.

⁶³ *Castro Urdiales*, Fol. 17v, p. 105.

⁶⁴ *Castro Urdiales*, Fol. 21r, p. 112.

como un ser profundamente espiritual,⁶⁵ lo que transformaba al ruido asociado a lo mortuario, en un signo distintivo del estado moral de los vecinos. No obstante, no podemos desconocer que preocupaba a las autoridades en tanto era fuente de disturbios callejeros ya que “...visto por experiencia la deshorden que ay en que quando vienen de algunas honrras de las yglesias las mugeres se ponen en los caminos e cantones (...) lo qual paresçe cosa de mucho deshorden...”⁶⁶. Como el pregonero debía cumplir su diligencia en las plazas, las calles y los cantones de la villa,⁶⁷ ningún vecino o morador podía alegar desconocimiento de lo ordenado.

Al juzgar por el libro de ordenanzas, otro problema de la villa al promediar el siglo XVI, eran los robos nocturnos que se suponía eran cometidos por las personas que cuidaban a los enfermos y moribundos. El pregonero tuvo que gritar a los cuatro vientos que los que fueran encontrados culpables serían encarcelados y enfrentarían el azote público incluso si se trataba de niños menores de diez años buscando concretar sus travesuras.⁶⁸ Se trata de evidencia que señala la importancia que la exhibición del castigo tenía en un universo social que rehuía la vergüenza generada por el carácter público del escarnio. En el mismo sentido, se debe señalar la importancia que había adquirido el carácter público de los canales usados para comunicar con intencionalidad política.

Más allá de los casos analizados, que hacen a la ordenación de la vida cotidiana y pública de la villa, es claro que el pregón era un engranaje fundamental de los medios por los que circulaba la información política en Castilla bajomedieval.⁶⁹ Demás está aclarar que por la forma en que se hacía suponía un acto socializante e integrador ya que al ser escuchado por todos, no incidía en los mecanismos de diferenciación estamental.⁷⁰

⁶⁵ *Castro Urdiales*, Fol. 23v, p. 117.

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ *Castro Urdiales*, Fol. 17r, p. 104.

⁶⁸ *Castro Urdiales*, Fol. 19r, p. 108.

⁶⁹ Según Nieto Soria, con el pregón “se está incidiendo en la importancia concedida a desarrollar prácticas de comunicación mediante un procedimiento oral y bajo determinada ritualidad, que asegure la máxima difusión y oficialidad para la noticia que se quiere comunicar. Así, se contribuiría a crear una opinión que se pretende dominante, al presentarla bajo una apariencia que la identifica como lo que debe ser tenido por verdadero y conveniente para la comunidad”, José Manuel NIETO SORIA, “El pregón real...”, op. cit., p. 81.

⁷⁰ Aunque lo que determinaba su existencia fuera la funcionalidad que tenía en una sociedad en la que eran mayoría los individuos que no sabían leer ni escribir.

Así parece confirmarlo el pregón dirigido a los vecinos y extranjeros, en el que se demarcaba las penas que correspondían por desacato a la autoridad concejil. Está expresado en el documento que se debían cumplir porque se “oían”⁷¹.

Sin embargo, el pregón sí podía ser funcional a los intentos de control del creciente protagonismo de la opinión pública en la villa por parte de los sectores señoriales ya que debemos sopesar, por ejemplo, intentos de desinformar/informar adrede, en un contexto de luchas de bandos por el control del andamiaje simbólico de las decisiones políticas. Es lógico suponer que se buscara inclinar la balanza de la aprobación del Común hacia alguno de los linajes en pugna. Por citar un ejemplo, en 1544 se manda pregonar lo ordenado en torno al uso del monte Cerredo, aclarando que se leen en alta voz las ordenanzas correspondientes punto por punto, y aclarando que en común acuerdo, la justicia del concejo y los regidores ordenaron hacer constar el pregón al pie de las mismas, ante la presencia testimonial de algunos vecinos.⁷²

En un caso que parece menor, como es el abastecimiento de vino y lo que se debía pagar por su entrada a la villa, el concejo ordena que se pregone en la plaza pública para que todos se anoticien y ninguno pueda alegar ignorancia de la norma. Se ordena además al escribano que ponga un traslado de la ordenanza en los capítulos del regimiento “*para que cada vez que fuere menester se pueda ver*”⁷³. Es claro que cuando se buscaba que la información llegase al total de la población e incluso la trascendiera generacionalmente, no sólo se pregonaba sino que se perseguía que constase en las actas del consistorio y además se velase por su guarda.⁷⁴

⁷¹ “... conforme a las hordenanças desta villa e contenidas en este libro oyeren los quebrantadores dellas, asi los vecinos como estrangeros...”, *Castro Urdiales*, Fol. 24v, p. 119.

⁷² “Diego Gonzalez, pregonero publico desta villa en altas voces, apregono las ordenanças de suso contenidas, que ablan sobre el monte de Çerredo, punto por punto según que en ellas se contiene, relatándoselas yo el dicho escribano, e asy leydas e apregonadas, los dichos señores justicia e regidores mandaron que se asiente el dicho pregon al pie de las dichas ordenanças”, *Castro Urdiales*, Fol. 62r, p. 174.

⁷³ *Castro Urdiales*, Fol. 30r, p. 127 y 128.

⁷⁴ *Idem*.

Conclusiones

Un axioma de la comunicación es que no es posible no comunicarnos. Desde el momento en que interactuamos con otro ser humano, ya sea hablando o guardando silencio, ya sea actuando o evitando actuar en determinada situación, estamos comunicando nuestro deseo de intervenir o de no hacerlo. Planteado así, cualquier despliegue o manifestación de la conducta humana es necesariamente una forma de comunicación: lo que hacemos o dejamos de hacer, transmite algún tipo de información al otro.

Para el período abordado, es claro que incluso en los casos en que los vecinos desconocían lo ordenado por el gobierno local, estaban emitiendo un mensaje en el que el descrédito por lo normado era una forma de resistencia a la autoridad. Podríamos suponer que tenían plena conciencia de estar haciendo algo indebido y sin embargo, no estar sometidos a ningún sentimiento de culpa. En la desobediencia a la norma, como el griterío en las iglesias en los funerales, se puede adivinar el desprecio colectivo a la censura como forma de control de un núcleo poblacional, al que ya no se podía someter con mecanismos justicieros que se revelaban retrógrados a principios de la modernidad.

Esta distancia social y política entre el gobierno local y el Común de vecinos, puede ser aprehendida en cuestiones tan mínimas como los ruidos y sonidos cotidianos en las calles de una villa. Tan mínimos pero tan significativos al mismo tiempo: permiten la reconstrucción de la intencionalidad con la que se implementaban o se usaban determinados mecanismos que permitían vehicular la información de las noticias políticas.

En el mismo sentido, y en el caso de que se tratara de información que los vecinos decidieran mantener a resguardo de los sectores de poder, como chismes y rumores que no traspasaban el umbral de lo comentado en la calle, podríamos pensar que las redes de vecindad y parentesco tendrían sus propias estrategias comunicacionales que les permitían parapetarse frente a los sectores de poder en base a la información que sectorialmente manejaban. El objetivo era tratar de estudiar las distintas manifestaciones sonoras urbanas del poder político en clave de interacción, negociación y circulación de la información entre los diferentes actores. Por ello, no podemos desconocer que unos construyeron redes de poder/dominación a las que unos otros opusieron redes

de vecindad y parentesco que con el paso del tiempo, se revelaron igualmente efectivas en clave de participación política.

Bajo estos presupuestos, la reconstrucción de un espacio cultural sensorial es clave para develar las formas menos visibles en que se ejercía el poder político en los municipios castellanos bajomedievales. Se trata de rastrear a partir de los ruidos y sonidos callejeros, la organización social del espacio y sobre todo, la intencionalidad con la que se organiza su distribución.

SONIDOS EN LA PINTURA DEL BARROCO ESPAÑOL

SOUNDS IN SPANISH BAROQUE PAINTING

Rebeca **Carretero Calvo**

Universidad de Zaragoza (España)

rcc@unizar.es

Resumen

La manifiesta imposibilidad de plasmar los sentidos en sus obras obligó a los artistas a idear una serie de recursos plásticos con la intención de transmitir al espectador el mensaje de sus creaciones de la manera más clara posible. En primer lugar, en este trabajo buscamos las raíces de los procedimientos artísticos empleados en el arte para representar el sonido. A continuación, realizamos una aproximación a los recursos expresivos empleados a lo largo de la Historia del Arte hasta el siglo XVII, deteniéndonos sobre todo en la pintura y el grabado creados a partir del Concilio de Trento en España. Igualmente, localizamos y analizamos algunas de las obras en las que se encuentran. Al mismo tiempo, indagamos tanto en la literatura artística como en la devocional para documentar la existencia, o en su caso la ausencia, de recomendaciones para su materialización.

Palabras clave: Pintura – Grabado – sonido - literatura artística - Concilio de Trento

Abstract

The manifest impossibility of capturing the senses in his works forced the artists to devise a series of plastic resources intended to convey to the viewer the message of his creations in the clearest way possible. First, in this paper we look for the roots of the art procedures employed in the art to represent the sound. Then we study the expressive resources used throughout art history until the seventeenth century, stopping especially in the Spanish painting created from the Council of Trent. Similarly, we locate and analyze some of the works in which they find themselves. At the same time, we investigate both artistic and devotional literature to document the existence, or possibly the absence of recommendations for its materialization.

Key Words: Painting – Printmaking – sound – Artistic - Council of Trent

Pese a que los tratadistas, desde la Antigüedad hasta bien entrado el siglo XVIII, definieron la pintura como el arte de imitar lo visible, ésta, como tendremos ocasión de comprobar en las páginas que siguen, también es capaz

de plasmar lo audible. En efecto, ya Vitrubio aseguró que “la pintura es una representación o reproducción de lo que existe o puede existir, como, por ejemplo, hombres, edificios, naves o cualquier otra cosa que se tome como modelo, para ser imitado y representado mediante los perfiles exactos de sus cuerpos” (Libro VII, cap. 5)¹. Esta misma línea siguieron los teóricos de la Edad Moderna, como León Bautista Alberti que en su *Tratado de pintura* (1435-1436) aseveró que “nadie podría negar que el pintor no tiene nada que ver con lo que no es visible. Al pintor únicamente le interesa representar aquello que puede verse” (Libro primero)². Por su parte, Vicente Carducho en sus *Diálogos de la Pintura* (1633) afirmó que “todas las cosas que el pintor pretende imitar son, o las supone corpóreas y visibles, y en ellas ai forma, color y cantidad propia, y real, que constituyen, y engendran sombras y luzes connaturales, propias, e inseparables a ellas” (Diálogo tercero)³.

Todas estas definiciones, que dejan a la pintura únicamente en el terreno de lo que puede verse o hacerse visible, olvidan la existencia de otros muchos aspectos que también ha representado y representa la pintura aunque pertenezcan al mundo de lo ininteligible, de lo espiritual y de lo no visible. Éste es el caso de las visiones en general y las de los santos en particular, en su dimensión de experiencia íntima y generalmente individual, bien estudiadas por Víctor I. Stoichita;⁴ de las alegorías de las virtudes, de los vicios, de las artes y de las ciencias; de los sueños⁵ y quimeras; y, por supuesto, de los sonidos.

Más próximo a esta realidad estuvo Francisco Pacheco cuando comenzó su *Arte de la Pintura* (1649) ofreciendo la definición que, a instancia suya, le proporcionó el intelectual sevillano Francisco de Medina. Este personaje puntualizaba que

“pintura es arte que con variedad de líneas y colores representa perfectamente a la vista lo que ella puede perceber de los cuerpos. [...] Los cuerpos, cuyas imágenes representa la pintura, son de tres

¹ Citamos por Marco Lucio VITRUVIO POLIÓN, *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 2004 (4ª reimp.), p. 273.

² León Battista ALBERTI, *Tratado de pintura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998, p. 46.

³ Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura*, Madrid, Impreso por Francisco Martínez, 1633, p. 40.

⁴ Víctor I. STOICHITA, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

⁵ Sobre esta cuestión puede verse Sixten RINGBOM, “Action and report: The problem of indirect narration in the academic theory of painting”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 52 (1989), pp. 34-51.

géneros: naturales, artificiales o formados con el pensamiento y consideración de la alma. [...] Los cuerpos del pensamiento son los que la imaginación forma: sueños, devaneos de grutescos y de fantasías de pintores. Y son, asimismo, los que figura el entendimiento con sabia consideración: ángeles, virtudes, potencias, empresas, hieroglíficos, emblemas; a este último género se reducen las visiones imaginarias o intelectuales que percibieron y revelaron los Profetas y suelen los pintores representarlas con su arte” (Libro primero, cap. primero).⁶

A pesar de que Pacheco aseguró que esta definición “no es diferente de la mía en lo esencial”, para él “pintura es arte que enseña a imitar con líneas y colores”⁷, a lo que un poco más adelante añadió que dicha imitación es de “*todas las cosas imitables de la arte y de la imaginación y, principalmente, las obras de la naturaleza*”⁸.

Por su parte, el pintor y tratadista aragonés Jusepe Martínez, en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (h. 1675), defendió que la pintura es

“un liberal ejercicio con que el arte pretende imitar a la naturaleza y, si bien aquélla funda sus aciertos en correr pareja con ésta, no obstante, le excede una rosa bien pintada a una natural en el aprecio humano por ser más abundante la naturaleza, y mayor prodigio que el arte, sin resulta de elementales cualidades, insinúe la natural y última perfección que a los ojos se dirige”⁹.

Con esta disquisición Martínez sostiene la superioridad de la pintura frente incluso a la propia naturaleza, continuando con el famoso paragón entre este arte y el resto,¹⁰ cuestión en la que enseguida nos detendremos.

Debemos cerrar este breve recorrido por la consideración teórica de la pintura con la definición ofrecida por Antonio Palomino en su *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724). Este pintor y tratadista cordobés consideraba que la pintura es “imagen de lo visible, delineada en superficie”, apostillando que

“dícese imagen de lo visible, porque no solo representa las cosas naturales, sino también las artificiales; y aunque representa muchas cosas invisibles, como lo es Dios, y los ángeles, por ser puros espíritus,

⁶ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001, p. 75.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 76.

⁹ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. de M^a Elena Manrique Ara, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006, p. 151.

¹⁰ *Ibidem*, nota al pie n^o 24 de la p. 151.

esto lo hace debaxo de la razón de visibles, según nuestro modo de concebir y entender: y le conviene la razón de imagen, por ser expresada a imitación del prototipo, con diligencia, intención y cuidado del operante [...]; y que no solo imita como quiera la forma y el bulto, sino también el color, los afectos y pasiones del ánimo, y los demás accidentales que ocurren en todas las cosas visibles” (Libro Primero, cap. 3, § II)¹¹.

La explicación de Palomino, que redunda y concreta la de Francisco de Medina y por tanto se acerca más a la realidad de este arte, tampoco tiene en cuenta la representación del sonido en la pintura. Resulta probable que esta omisión esté relacionada con la citada cuestión del parangón de las artes que, si bien fue resuelta en Italia a mediados del siglo XVI, todavía colmaría muchas páginas en la España del siglo XVII. De hecho, aunque Benedetto Varchi zanjó la discusión en 1546 defendiendo la igualdad de pintura y escultura en la medida en que ambas pretenden la *mímesis* aunque se diferencien en sus medios,¹² Pacheco insistía en la superioridad de la pintura.¹³

Para profundizar en ello, el suegro de Velázquez se sirvió de una poesía que, según él mismo explicaba, le dedicó Juan Antonio de Vera y Zúñiga, conde de la Roca y embajador de Venecia y Saboya, personaje del círculo del conde-duque de Olivares, para alentarle a realizar un retrato y que transcribimos:

“Pintas el cielo, y gira;
pintas el sol y enciende llama bella;
si al Noto, brama; si al Favonio, espira:
si al rayo, centellea;
si en la noche cerrada,
entre nubes texidas mal celada,
estrella se aparece,
distinta y trepidante resplandece.
Filomena en tus láminas se quexa,
y en el aire las aves conteniendo
tal, si quiere, se alexa;
tal, si quieres, baxando va o subiendo.
Si dilatas del líquido elemento
crespa o lisa corriente,
nacer y proseguir vemos la fuente,
y escuchamos su agudo o ronco acento.

¹¹ Antonio PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, tomo I, Madrid, Imprenta de Lucas Antonio de Bedmar, 1715, pp. 20-21.

¹² *Lección que hizo Benedicto Varqui en la Academia Florentina el tercer Domingo de Quaresma del año 1546 sobre la primacía de las Artes, y cual sea más noble, la Escultura, o la Pintura: con una carta de Michael Angelo Buonarroti, y otras de los más célebres Pintores, y Escultores de su tiempo sobre el mismo assumpto traducidas del italiano por don Phelipe de Castro*, Madrid, Imprenta de Eugenio Bieco, 1753.

¹³ PACHECO, op. cit., p. 129.

Cediendo sus despojos
al diestro engaño, las orejas y ojos”¹⁴.



Fig. 1. Detalle del *Juicio Final* (1611-1614) de Francisco Pacheco, Museo Goya de Castres (Francia). Foto Rebeca Carretero

Con esta poesía Juan Antonio de Vera, que insiste en la fiel representación que de la naturaleza se consigue con el arte del pincel, parece sugerir que la pintura es capaz además de plasmar el sonido, es decir, no sólo representa lo visible, sino también lo audible. En esta

misma línea se debe situar la silva que Antonio Ortiz Melgarejo dedicó al lienzo del *Juicio Final* (1611-1614) de Pacheco y que el propio artista recogió en su tratado. De este poema únicamente transcribimos los versos que aluden al sonido que, según Ortiz Melgarejo, se desprende de esta magnífica obra, custodiada en la actualidad en el Museo Goya de Castres (Francia) [fig. 1]:

“Allí oirás (o juzgarás que oyes)
los rebeldes aullidos,
contra el mismo juez enfurecidos,
y afirmarás que sientes
chispar el fuego y rechinar los dientes,
y el horrendo metal de las cadenas
sonar en torno a las eternas penas.
Aquí alternar los coros celestiales
alabanzas en himnos inmortales,
y de gloria cercados
entre los serafines abrasados
triumfantes asistir los escogidos,
en la deidad suprema embebecidos”¹⁵.

Sin embargo, a lo que realmente aluden ambos poemas sobre la obra de Francisco Pacheco es a la cuestión del parangón entre pintura y poesía. La comparación entre ambas artes se remonta al siglo VI-V a. C. cuando, según Plutarco, el poeta griego Simónides de Ceos afirmó que “la pintura es poesía

¹⁴ Ibidem, pp. 133-134.

¹⁵ Ibidem, pp. 339-340.

muda y la poesía pintura que habla” puesto que las dos artes se basan en la *mímesis* o imitación de la naturaleza. En la Edad Moderna, esta idea se expresó con la frase del poeta romano Horacio *ut pictura poesis*,¹⁶ es decir, “como la pintura así es la poesía”, a quien también se debe la aserción *mutum est pictura poema* —“una pintura es un poema sin palabras”—.¹⁷

Esta analogía, que ayudó a luchar por la inclusión de las artes plásticas entre las artes liberales y permitió una cierta equiparación social entre los pintores y los literatos,¹⁸ llevó a acuñar otras frases en el Siglo de Oro español que redundan en esta cuestión, algunas de las cuales se deben a Lope de Vega. Entre ellas podemos destacar dos: “la poesía es pintura de los oídos, como la pintura poesía de los ojos”¹⁹, o la que dedicó a “Marino gran pintor de los oídos y Rubens gran poeta de los ojos”²⁰. En esta misma línea el pintor y escritor madrileño Diego Antonio Rejón de Silva, en su libro *La pintura. Poema didáctico en tres cantos* (1786), entonaba:

“Pues siendo la Pintura
De la vista sublime Poesía,
La Poesía en métrico sonido
Es pintura igualmente del oído”²¹.

¹⁶ Sobre esta cuestión existe numerosa bibliografía, entre ella podemos citar: Rensselaer W. LEE, *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982; Aurora EGIDO, “La página y el lienzo: Sobre las relaciones entre poesía y pintura”, en Aurora EGIDO, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990, pp. 164-197; Francisco CALVO SERRALLER, “El pincel y la palabra: Una hermandad singular en el barroco español”, en Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ (coord.), *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 187-203; Pierre CIVIL, “Ut pictura poesis en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado”, en M^a Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA y Alicia CORDÓN MESA (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996, pp. 419-432; Vicente LLEÓ CAÑAL, “Ut pictura poesis (pintores y poetas en la Sevilla del Siglo de Oro)”, *Minervae Baeticae*, XXXV (2007), pp. 33-69; Soledad ARREDONDO SIRODEY, “El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario 1 (2008), pp. 151-169; y María de los Ángeles MARTÍN GAYANGO, “Ut pictura poesis en la historia: Del siglo XVI al siglo XX”, *Tiempo y sociedad*, 11 (2013), pp. 166-182.

¹⁷ Jesús CANTERA ORTIZ DE URBINA, *Diccionario Akal del Refranero latino*, Madrid, Akal, 2005, p. 137.

¹⁸ Javier PORTÚS PÉREZ, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, Nerea, 1999, pp. 31-32.

¹⁹ *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha, 1778, t. XVI, p. 428.

²⁰ Lope DE VEGA, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, 1634, f. 56 v. Citado en Javier PORTÚS PÉREZ, “La recepción en España del ‘arte nuevo’ de Rubens”, en José Luis COLOMER (dir.), *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2003, p. 468.

²¹ Diego Antonio REJÓN DE SILVA, *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos*, Segovia, Imprenta de Antonio Espinosa de los Monteros, 1786, p. 87.

Esta asociación entre pintura y poesía, pese a que las asemeja, manifiesta con claridad que el campo de la primera es únicamente lo que se ve, mientras que el de la segunda es lo que se oye, de manera que regresamos a las definiciones de pintura de Vitrubio, Alberti, Carducho, Pacheco, Martínez y Palomino con las que comenzamos este texto. Sin embargo, como vamos a tratar de demostrar, el arte pictórico se ha servido, desde la Prehistoria, de una serie de recursos plásticos para representar o insinuar el sonido.

Recursos plásticos para la plasmación del sonido

Ya en el arte del Paleolítico Superior europeo se han localizado numerosas representaciones animales con una serie de trazos realizados junto al hocico o al oído que, siempre y cuando estén asociados a la boca abierta del animal y a la actitud de éste de emitir un sonido para el caso del hocico, y se sitúen cerca de las orejas mostradas en actitud de escucha para el del oído [fig. 2], han sido interpretados como signos sonoros.²² De esta manera, podemos ver cómo desde las primeras manifestaciones artísticas del hombre se ha pretendido representar el sonido a través de pequeñas señales que lo sugieren.

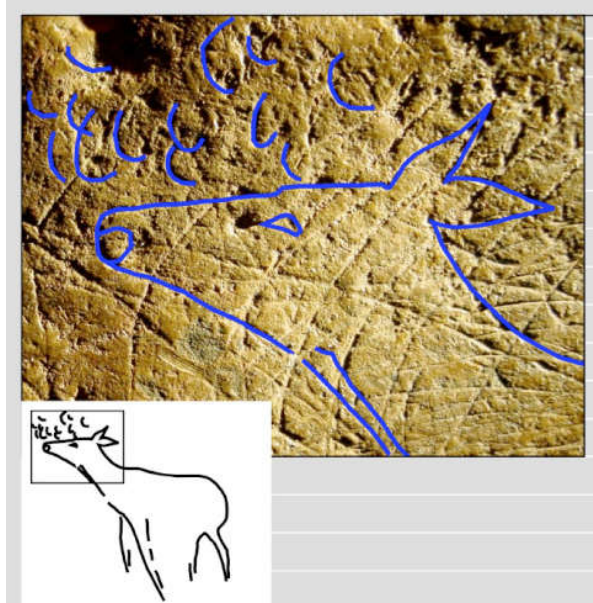


Fig. 2. Signos interpretados como sonido de la berrea de un ciervo en la cara B del bloque 1 de la cueva de Abauntz (Navarra, España). Imagen extraída de GARCÍA BENITO y LOMBO, op. cit., p. 31.

²² Ignacio BARANDIARÁN MAESTU, "Signos asociados a hocicos de animales en el arte paleolítico", *Veleia*, 1 (1984), pp. 7-24; y Carlos GARCÍA BENITO y Alberto LOMBO, "En busca de signos sonoros en el Arte Paleolítico", en Esther LÓPEZ-MONTALVO y María SEBASTIÁN LÓPEZ (coords.), *El legado artístico de las sociedades prehistóricas. Nuevos paradigmas de análisis y documentación*, Zaragoza, Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Zaragoza, 2011, pp. 29-34.



Fig. 3. Relieve de un jaguar rugiendo a la vez que sostiene un corazón humano de la Plataforma de los Jaguares y los Águilas de la ciudad de Chichén Itzá. Foto Carlos Delgado.

En este sentido, también el arte mesoamericano precolombino se sirvió de procedimientos muy concretos para ello. Un ejemplo muy claro de esto son las vírgulas o volutas que suben y bajan saliendo de la boca de las figuras, tanto humanas como animales, para transmitir todo tipo de sonidos. A modo de ejemplo se pueden citar varios relieves de la ciudad maya de Chichén Itzá, uno de los principales sitios arqueológicos

de la península de Yucatán (México). El rugido de un jaguar [fig. 3], los cánticos de unos exploradores [fig. 4], ambos en el Templo de los Jaguares, o el silbido de un aerófono o silbato de la muerte²³ [fig. 5], en el juego de pelota situado junto a él, datados en el periodo postclásico temprano (800-1100 d. C.), son algunos de esos casos. Idéntico recurso se puede encontrar en otras culturas mesoamericanas, como en el relieve del dios Mixcoatl en Tollan-

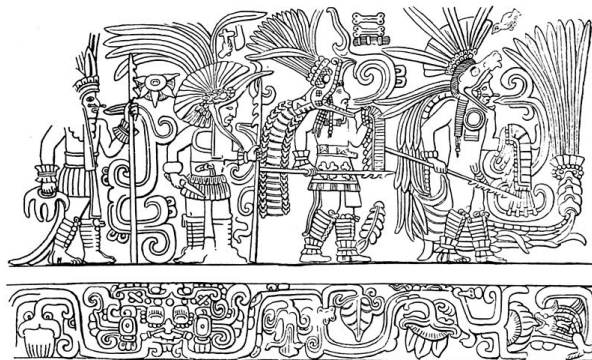


Fig. 4. Relieve de exploradores mayas del Templo de los Jaguares de la ciudad de Chichén Itzá. Esquema extraído de Alfred Percival MAUDSLAY, *Biología Centrali Americana. Archeology*, Londres, R. H. Porter and Dulau and Company, 1895-1902, vol. 3, plate 45.

²³ Sobre estos instrumentos mayas puede verse Roberto VELÁZQUEZ CABRERA, "Aerófonos o silbatos de la muerte", publicado en <http://www.tlapitzalli.com/curingurimx/muerte/muerte.html> [Fecha de consulta: 16-VIII-2016]; y, del mismo autor, "¿Aerófono del Dios L de Palenque?", en <http://www.tlapitzalli.com/curingurimx/palenque/diosl.html> [Fecha de consulta: 16-VIII-2016].

Xicocotitlan [fig. 6], capital del estado tolteca, en el centro de México, de similar cronología que los anteriores.

Regresando a Europa, en época románica el afán por conseguir que el



Fig. 5. Silbato de la muerte con sonido. Relieve del muro del Juego de Pelota de la ciudad de Chichén Itzá. Foto Wolfgang Sauber.

arte adoctrinara en la fe cristiana y moviera a la devoción al fiel hizo que las representaciones figuradas se acompañaran de inscripciones. Este fenómeno, patente sobre todo desde finales del siglo XI, conllevó el desarrollo de los grandes portales románicos escultóricos que, debido a esta interacción entre palabra e imagen, entre voz y vista, el

profesor Castiñeiras ha denominado como “parlantes”²⁴. En estas portadas las figuras están acompañadas de textos, pero, al mismo tiempo, remiten a escritos coetáneos que les conceden un profundo significado.

El ejemplo paradigmático del uso de este recurso plástico es el tímpano de la portada occidental de la iglesia de Santa Fe de Conques, de la primera mitad del siglo XII, considerado como un auténtico sermón esculpido. En él, además de las alusiones a la *Psicomaquia* de Prudencio, texto del siglo V propio del ámbito monástico



Fig. 6. Relieve del dios Mixcoatl conservado en la Sala de Orientación del Sitio Arqueológico de Tula en Hidalgo, México. Foto Alejandro Linares.

benedictino, se encuentran referencias al *Libro de los Milagros de Santa Fe*, un

²⁴ Manuel CASTIÑEIRAS, “Antes de los medios de comunicación de masa. La vocación ‘parlante’ del arte medieval”, en José Antonio IGLESIAS-FONSECA (ed.), *Communicatio: un itinerari històric*, Murcia, Nausicaä, 2013, pp. 21-41, esp. pp. 21-22.

escrito que refiere historias de la zona con carácter moralizador [fig. 7]. A pesar de que la presencia de inscripciones latinas junto a las esculturas pudiera parecer que las torna incomprensibles para el fiel iletrado, la función de estos rótulos era, en realidad, la de legitimar el valor de la imagen, la de certificar la ortodoxia de las historias representadas.²⁵ Y si, como debía ocurrir en ciertas ocasiones al año, los clérigos se encargaban de “poner voz” a estos letreros, su asimilación por parte de la población quedaría entonces perfectamente completada.²⁶

Otro caso precioso de esta misma circunstancia lo encontramos en los dos capiteles con la representación de los ocho tonos musicales o de ocho juglares —cuatro en cada capitel— de la girola del ábside de la iglesia abacial de Cluny III (h. 1095-1130). En ellos, personajes que tocan diversos instrumentos musicales o danzan se acompañan de inscripciones latinas en alusión a la armonía y proporción del Universo bajo el prisma católico.²⁷



Fig. 7. Detalle del infierno del tímpano de la portada occidental de la iglesia abacial de Santa Fe de Conques. Foto Rebeca Carretero.

No debemos de olvidar que las letras constituyen los signos gráficos de los sonidos de un idioma, por lo que añadiendo estas inscripciones a la obra de arte se conseguía, al mismo tiempo, incorporar sonidos. Sin embargo, los

rótulos del tímpano de Conques, pese a proporcionar “voz” a las imágenes escultóricas, no brotan de los labios de los personajes representados como sí

²⁵ Michael CAMILLE, “Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy”, *Art History*, VIII (1985), pp. 26-49; y CASTIÑEIRAS, op. cit., pp. 38-39.

²⁶ *Ibidem*, p. 39.

²⁷ Un estudio reciente de los capiteles de Cluny III se encuentra en Sébastien BIAY, *Les chapiteaux de la troisième église abbatiale de Cluny (fin XIe-début XIIIe siècle): étude iconographique*, Tesis de doctorado defendida en la Université de Poitiers, 2011. Sobre los capiteles de los tonos musicales véase pp. 95-101, 171-227 y 334-361.

sucedía en los ejemplos citados del arte maya y tolteca. Será en la pintura y en la miniatura tardomedieval en donde encontremos con frecuencia la utilización de filacterias

emergiendo de las bocas de las figuras, como si se tratara de los globos o bocadillos de un cómic. No obstante, es preciso señalar que en las artes

plásticas de este periodo fue una práctica habitual incluir filacterias o rollos con inscripciones para identificar a los personajes representados o para explicar las escenas plasmadas. En este contexto, únicamente son de nuestro interés los letreros que surgen de los labios de las figuras o que llegan a sus oídos en su dimensión de auténtico signo sonoro.



Fig. 8. Detalle del f. 206 de la *Biblia*, British Library de Londres (ms. Royal 1 E IX), comienzos del siglo XV.

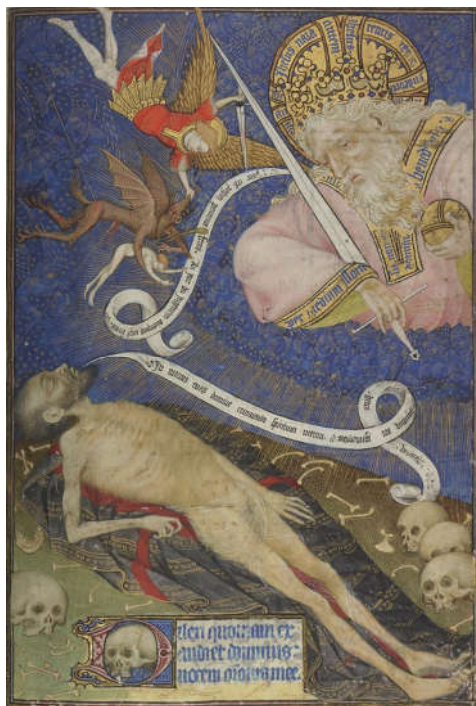


Fig. 9. Folio 159 de las *Grandes Horas de Rohan*, Biblioteca Nacional de Francia (ms. Latin 9471), h. 1430-1435.

Entre los muchos casos a los que podemos aludir, bastará con mencionar unos cuantos manuscritos iluminados del siglo XV en los que alguno de sus folios muestra este recurso. El primero que vamos a citar es la *Biblia* de comienzos del siglo XV custodiada en la British Library de Londres (ms. Royal 1 E IX) en cuyo f. 206 el profeta Jeremías se lamenta sobre las ruinas de Jerusalén [fig. 8]. Lo mismo sucede en el f. 159 de las *Grandes Horas de Rohan*, datado h. 1430-1435, de la Biblioteca Nacional de Francia (ms. Latin

9471), donde el fallecido establece un coloquio con Dios delante de la escena de

su propia *Psicostasis* [fig. 9]. Similar iconografía repleta de diálogos hallamos en una de las espectaculares vidrieras del claustro del monasterio de Wettingen (Suiza) [fig. 10].

Prosiguiendo con las miniaturas, también podemos destacar el f. 245 de la edición de la *Divina Comedia* de Dante, fechada h. 1440, de la Biblioteca Nacional de Francia (ms. italien 2017) en el que, en el Infierno, un demonio, en esta ocasión sin filacteria, pronuncia las palabras: “Mettetel sotto ch’io torno per anche” [fig. 11]; o la representación del Milagro de Nuestra Señora reproducido en el f. 256 v. del *Espejo histórico* (1463) de Vincent de Beauvais (ms. fr. 50 de la Biblioteca Nacional de Francia) [fig. 12], en el que el rezo de un cartujo,

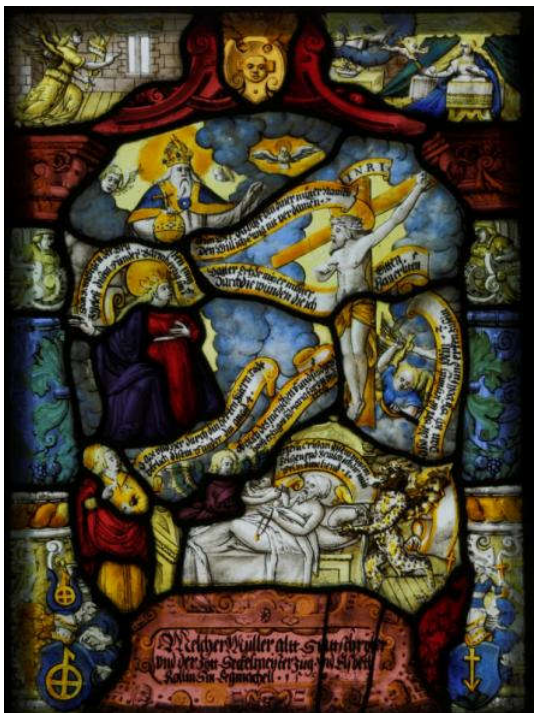


Fig. 10. Vidriera del claustro del monasterio suiza de Wettingen, crujía Norte, 1590. Foto Bobo11.

recogido en la filacteria, es oído por la Virgen María que intercede para salvar al monje del ataque de una horda de jabalíes dirigida por el Maligno.

De igual modo, la pintura gótica se sirvió de este mismo recurso para transmitir mensajes hablados, como sucede con suma claridad en el *Anuncio a Santa Ana* (h. 1505-1510) de Bernhard Strigel, del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid [fig. 13], donde el ángel abre la boca para presentarse ante santa Ana con las palabras: “Ego sum angelus domini ad te missus”. En esta

misma línea, el san Bernardo de las puertas —en concreto, en el batiente interior del lado de la epístola— del desaparecido retablo de san Juan Evangelista de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Tarazona (Zaragoza), obra de 1530,²⁸ solicita a María: “Monstra te esse Matrem” [fig. 14].

²⁸ M^a Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, *La Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Tarazona. Estudios Histórico Artístico*, Tarazona, Asociación de Vecinos El Cinto, 1997, pp. 60-62.



Fig. 11. Detalle del f. 245 de la *Divina Comedia* de Dante, Biblioteca Nacional de Francia (ms. italien 2017), h. 1440.

En la pintura del siglo XVI también fue habitual la representación del sonido, pero esta vez a través del gesto, es decir, se hizo frecuente la simulación de transmitir o recibir un mensaje

sonoro gracias a la actitud de los personajes. Puede afirmarse que el ejemplo paradigmático de esto es *El éxtasis de Santa Cecilia* de Rafael (1514-1515, Pinacoteca Nacional de Bolonia) [fig. 15], considerada una de las primeras representaciones de la escucha,²⁹ y más que un “cuadro de visión”, un “cuadro de audición”³⁰, pues la mártir romana levanta la cabeza y agudiza su oído para percibir con atención y ensimismamiento la música que un grupo de ángeles canta en el rompimiento de gloria de la zona superior de la tabla.



Fig. 12. Miniatura del f. 256 v. del *Espejo histórico* de Vincent de Beauvais (ms. fr. 50) Biblioteca Nacional de Francia, 1463.

²⁹ Thomas CONNOLLY, *Mourning into Joy. Music, Raphael, and saint Cecilia*, New Haven, Yale University Press, 1994.

³⁰ STOICHITA, op. cit., p. 22.

Una obra que refleja igualmente la actitud de cantar y de escuchar es la



Fig. 13. Detalle del *Anuncio a Santa Ana* de Bernhard Strigel, óleo sobre tabla, Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, h. 1505-1510.

Natividad del Maestro de Sigena (1519), custodiada en el Museo Nacional del Prado [fig. 16]. Un coro de ángeles, de los que el situado en el centro de la composición sostiene una gran partitura y abre su boca cantando de tal modo que incluso enseña los dientes, acompaña a la Sagrada Familia. No obstante, María

levanta su mano izquierda en ademán de solicitar silencio, probablemente para que el Niño concilie el sueño. Esta pintura es, junto a otras cinco obras, una de las seleccionadas por el Proyecto Iconografía Musical de la Universidad Complutense de Madrid y el propio Museo para recuperar, identificar, transcribir, reproducir y grabar las partituras representadas por los artistas.³¹ El resto de



Fig. 14. Detalle de la escena de la *Lactatio de San Bernardo* de las puertas del desaparecido retablo de San Juan evangelista de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Tarazona (Zaragoza), 1530. Foto Rafael Lapuente.

pinturas escogidas por este grupo de investigadores son la *Bacanal de los Andrios* (1523-1526) de Tiziano,³² *El oído* (1617-1618) de Rubens y Brueghel el Viejo,³³ *La Virgen protectora de la orden trinitaria* (1693) de Manuel de

³¹ <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-sonido-de-la-pintura-en-el-museo-del-prado/aa77b8d1-51d8-4687-bb37-59859179852f> [Fecha de consulta: 17-VIII-2016].

³² <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-sonido-de-la-pintura-en-el-museo-del-prado-la/dd561ae5-116d-48ae-a117-501343caf75a> [Fecha de consulta: 17-VIII-2016].

³³ <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-sonido-de-la-pintura-en-el-museo-del-prado-el/714bf1b9-4b13-49ab-9702-5f9ecc6cfc19>; y <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-sonido-de-la-pintura-en-el-museo-del-prado-el/700d36b0-43b3-436c-a28d-12a4e28f5c44> [Fecha de consulta: 17-VIII-2016].

Castro,³⁴ *Félix Máximo López, primer organista de la Real Capilla* (1820) de Vicente López³⁵ y *Fantasia sobre Fausto* (1866) de Mariano Fortuny.³⁶



Fig. 15. *El éxtasis de Santa Cecilia* de Rafael, Pinacoteca Nacional de Bolonia, 1514-1515.

audaz discurso, rebate las tesis dictadas contra él. La agitación reflejada por Juanes plasma la conclusión de su disertación en la que mira al cielo explicando que está viendo a Jesús a la derecha de Dios. En ese mismo instante, los sanedritas entran en cólera ante lo que ellos tildan de enorme blasfemia.³⁷

Aparte de estas obras, en el Museo del Prado podemos localizar otras en las que el gesto de los personajes representados insinúa con suma claridad la existencia de sonido en la pintura. Una de ellas es *San Esteban acusado de blasfemo* (h. 1562) de Juan de Juanes [fig. 17], en la que se muestra el momento de la vida del santo en el que éste se presenta ante el sanedrín y, con su



Fig. 16. *Natividad* del Maestro de Sigüenza, Museo Nacional del Prado de Madrid, 1519.

³⁴ <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-sonido-de-la-pintura-en-el-museo-del-prado-la/e8878348-9d57-41a2-bea1-fd056769a57a> [Fecha de consulta: 17-VIII-2016].

³⁵ <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-sonido-de-la-pintura-en-el-museo-del-prado/266d7b69-19df-4f71-bfa1-16d78234d0dd> [Fecha de consulta: 17-VIII-2016].

³⁶ <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-sonido-de-la-pintura-en-el-museo-del-prado/7a3967ca-c0f7-42f8-b237-d98077e5e199> [Fecha de consulta: 17-VIII-2016].

³⁷ STOICHITA, op. cit., p. 15. Juan Luis GONZÁLEZ GARCÍA, "Ut pictura rhetorica. Juan de Juanes y el retablo de San Esteban de Valencia", *Boletín del Museo del Prado*, vol. 17, nº 35 (1999), pp. 31-36.

La calma del primer mártir señalando y narrando su visión contrasta con fuerza con las actitudes de los doctores hebreos que gesticulan con violencia y se tapan los oídos con las manos. Sin duda, la palabra, el sonido, sugerido con maestría por Juanes, es el gran protagonista de esta obra.

Alcanzando, por fin, el Barroco, también en este periodo se muestra con



Fig. 17. *San Esteban acusado de blasfemo* de Juan de Juanes, Museo Nacional del Prado de Madrid, h. 1562.

verosimilitud la presencia de la voz en la pintura. En el cambio del siglo XVI al XVII, Miguel Ángel Merisi, más conocido como Caravaggio, llevó a cabo las pinturas de la capilla Contarelli (1599-1600) de la iglesia de San Luis de los Franceses de Roma. De las tres obras ejecutadas interesa mencionar especialmente la central que refleja *La inspiración de San Mateo* (1602). En ella el pintor plasmó con naturalismo cómo el ángel desciende para transmitirle con todo detalle —como detectamos en el recuento que el ser celestial realiza con sus dedos— el contenido de su Evangelio. El santo gira su rostro hacia él escuchando con suma atención sus indicaciones. Sin embargo, ésta no fue la pintura que Caravaggio diseñó inicialmente para sus comitentes. La primitiva, perdida en la Segunda Guerra Mundial y sólo conocida por una fotografía en blanco y negro, no fue del gusto del cardenal del Monte, pues, aunque refleja los mismos personajes, el

En el cambio del siglo XVI al XVII, Miguel Ángel Merisi, más conocido como Caravaggio, llevó a cabo las pinturas de la capilla Contarelli (1599-1600) de la iglesia de San Luis de los Franceses de Roma. De las tres obras ejecutadas interesa mencionar especialmente la central que refleja *La inspiración de San Mateo* (1602). En ella el pintor plasmó con naturalismo cómo el ángel desciende para transmitirle con todo detalle —como detectamos en el recuento que el ser celestial realiza con sus dedos— el



Fig. 18. *San Mateo y el ángel* (perdido) y *La inspiración de San Mateo* de Caravaggio, capilla Contarelli de la iglesia de San Luis de los Franceses de Roma, 1602.

Evangelista aparece representado como un zafio iletrado al que el joven ángel no sólo dicta lo que debe escribir, sino que además guía su mano [fig. 18].³⁸ Detectamos un ejemplo semejante en el *Cristo crucificado con un pintor* (h. 1650) de Francisco de Zurbarán, custodiado en el Museo Nacional del Prado [fig. 19], dado que, de la boca entreabierta del artista, “parece salir el murmullo de una oración”³⁹.



Fig. 19. *Cristo crucificado con un pintor* de Francisco de Zurbarán, Museo Nacional de Prado, h. 1650.

mercader va a anunciar y ofrecer su producto sino a gritos por la calle? Así es como Giuseppe Maria Mitelli, en su colección de grabados *Di Bologna l'arti per via* (1660), refleja a su *Vendedor de estampas* [fig. 21] y a su *Charlatán* [fig. 22].

En el arte del grabado del siglo XVII también encontramos magníficas muestras de la plasmación del sonido a través del gesto. Francesco Villamena y su *Vendedor de castañas asadas* (1600) [fig. 20] constituye, aunque repleto de chocarrería, una de ellas. ¿Cómo un



Fig. 20. *Vendedor de castañas asadas*, grabado de Francesco Villamena, 1600.

³⁸ Entre la gran cantidad de bibliografía sobre este pintor y sobre la capilla Contarelli, citaremos: Gian Alberto DELL'ACQUA, *Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi, appendice a cura di Mia Cinotti*, Milano, Rizzoli, 1971, pp. 147-167; Luigi SPEZZAFERRO, “Caravaggio rifiutato? Il problema della prima versione del San Matteo”, *Ricerche di Storia dell'Arte*, 10 (1980), pp. 49-69; Rossella VODRET, *Caravaggio a Roma*, Silvana, Milano, 2010, p. 88, y Marco BONA CASTELLOTTI, *La paradoja de Caravaggio*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2010, pp. 75-77.

³⁹ STOICHITA, op. cit., p. 70.

Entre el arte gráfico del Seiscientos localizamos un recurso sonoro complejo y curioso empleado por Harmen Jansz Müller (h. 1540-1617) en el grabado *El rico y el pobre ante un crucifijo* (de cronología imprecisa) [fig. 23],



Fig. 21. *Vendedor de estampas*, grabado de Giuseppe Maria Mitelli, 1660.

recita la misma frase, nacen doce saetas orientadas a los numerosos bienes que atesora (inmuebles, tierras, barcos, esposa e hija ataviadas con lujo...), pero ninguna alcanza al Crucificado. Según se expresa en el propio grabado, la escena representada hace referencia al mensaje de Jesús relatado en el Evangelio de San Mateo (Mateo 13, 13-15), cuyas primeras palabras, en latín, se anotan en el propio grabado:

“Por eso les hablo por parábolas: porque viendo no ven, y oyendo no oyen, ni entienden. De manera que se cumple en ellos la profecía de Isaías, que dijo: De oído oiréis, y no entenderéis; y viendo veréis, y no percibiréis.

localizado en la Biblioteca Nacional de España. Los dos personajes principales, arrodillados delante de la imagen de Cristo crucificado, parecen orar frente a él. De sus bocas parten unas líneas curvas, a modo de flechas, que se dirigen a distintas zonas de la estampa y que culminan en un pequeño corazón. En realidad, de los labios del pobre surge un único trazo dirigido al propio Cristo en alusión a las palabras “Ego dominus scrutans cor” (Jeremías 7, 10) escritas a los pies del Crucifijo y que parece leer. Por su parte, de los del hombre rico, que



Fig. 22. *Charlatán*, grabado de Giuseppe Maria Mitelli, 1660.

Porque el corazón de este pueblo se ha engrosado,
y con los oídos oyen pesadamente,
y han cerrado sus ojos;
para que no vean con los ojos,
y oigan con los oídos,
y con el corazón entiendan,
y se conviertan,
y yo los sane”.

Igualmente, la presencia del rico y las flechas terminadas en forma de corazón aluden al Salmo, 61, 11, también citado en la estampa:

“No confiéis en la opresión,
no pongáis ilusiones en el robo;
y aunque crezcan vuestras riquezas,
no les deis el corazón”.

La complejidad de este grabado de Müller y sus numerosas referencias latinas a las Sagradas Escrituras nos llevan a cuestionar la accesibilidad del fiel a su mensaje.⁴⁰ Como vimos, las inscripciones del tímpano de Conques debían ser leídas por los clérigos, es decir, por personas instruidas que conocían y manejaban las fuentes literarias, para alcanzar su significado completo. Tal y como comprobaremos a continuación, una situación similar va a suceder después de la celebración del Concilio de Trento (1545-1563).

Recursos sonoros en el arte contrarreformista y su relación con la literatura mística y devocional española

En la sesión XXV, novena y última del Concilio de Trento celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563, se dictó el decreto sobre las imágenes sagradas con las siguientes palabras:

“Se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de

⁴⁰ En su tesis doctoral, Darío Velandia defiende que los fieles podían “llegar a leer y asimilar correctamente composiciones complejas con símbolos de difícil interpretación y que no venían acompañadas de textos, como algunas de las pinturas que decoraban las iglesias”. En Darío VELANDIA ONOFRE, *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro*, Tesis de doctorado defendida en la Universitat de Barcelona, 2014, p. 56.

las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen [...]. Además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios, por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad”⁴¹.

Justamente, la última frase pone de manifiesto el sumo cuidado que demandaba la Iglesia católica en la factura de las imágenes sagradas a partir de ese momento. Éstas tenían que mostrar historias verdaderas, decorosas, verosímiles y con cualidades emotivas y expresivas tales que inspirasen a la devoción y emulación de las figuras sagradas representadas.⁴² La Inquisición se encargó de hacer cumplir este mandato hasta tal punto que en 1571 prohibió dos pinturas y varios grabados con escenas de la Pasión porque no mostraban con claridad el mensaje católico.⁴³ En una de las pinturas —la otra reflejaba a la Santísima Trinidad— se representaban a unos orantes delante de una imagen de Cristo crucificado rodeados de varias inscripciones, cuyo texto de reprobación transcribimos a continuación:

“El lienzo del crucifijo tiene un crucifijo con un resplandor alrededor y a los pies un altar con dos candelabros. Entre el crucifijo y los candelabros, en el altar, está una letra que dice, *ego dominus, scrutans cor et probans renes*.

Cabe el altar está uno que ora sin capa, de la boca del cual sale un hilo colorado, que se remata en un corazón que cae debajo del lado izquierdo del crucifijo, con una letra encima que dice, *spiritus est*

⁴¹ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala. Con el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma publicada en 1564. Nueva edición aumentada con el Sumario de la historia del Concilio de Trento escrito por don Mariano Latre*, Barcelona, Imprenta de Ramón Martín Indár, 1847, pp. 330-331.

⁴² Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “El arte de la devoción. Pintura y escultura española del siglo XVII en su contexto religioso”, en Xavier BRAY (comis.), *Lo Sagrado hecho Real, catálogo de la exposición del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010, p. 49. Se recogen las referencias bibliográficas más importantes y se comenta este decreto en Jesús CRIADO MAINAR, “Trento y la nueva hagiografía. Expresiones artísticas del culto a los santos de las iglesias locales en el arcedianado de Calatayud durante la Edad Moderna”, en *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2016, t. II, pp. 549-551.

⁴³ Virgilio PINTO CRESPO, “La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665)”, *Hispania Sacra*, vol. XXXI, nº 61-64 (1978-1979), pp. 297-300.

Deus et eos, qui adorant eum in spiritu et veritate, oportet adorare.
Y debajo de él otra letra en cuadro que dice, *sed venid hora et nunc est quoniam veri adoratores adorabunt Patrem in spiritu et veritate.*

Tras éste, que así adora, está un otro que adora muy bien ataviado, con una sola rodilla encima de cojín rico, de la boca del cual salen muchos hilos colorados, que se rematan cada uno en su corazón, puesto sobre diversas cosas o negocios mundanos y ninguno viene a parar al crucifijo. Tiene encima una letra que dice, *nolite concupiscere; divitiae si affluent nolite cor apponere, non potest Deo servire.* Y abajo, detrás de él, otra letra en un cuadro a la esquina del lienzo, que dice, *bene prophetarit Esaias de vobis, hypocritae, sicut scriptum est, populus his labiis me honorat, cor autem eorum longe est a me.*

Este lienzo, aunque podría tener alguna salida de buena representación, mas pone sospecha: dará a entender que la oración hecha en pecado mortal es siempre hipocresía y pecado. Lo cual entenderá el vulgo por esta pintura y así se le dará ocasión al pecador que estando en tal esto no haga oración y antes piense ofende a Dios en ella. Por lo cual nos parece no se debe permitir ande esta pintura”⁴⁴.

Esta descripción alude, sin lugar a dudas, a una pintura que fue realizada tomando como modelo el grabado de Müller *El rico y el pobre ante un crucifijo*



Fig. 23. *El rico y el pobre ante un crucifijo* de Harmen Jansz Müller, Biblioteca Nacional de España, cronología imprecisa.

que citamos anteriormente [fig. 23] y que hasta ahora no se había relacionado. La fecha del edicto de la Inquisición española (1571) indica que Harmen Jansz Müller (h. 1540-1617) confeccionó la estampa antes de 1571, pese a que el ejemplar custodiado en la Biblioteca Nacional de España presenta también la inscripción “P. Firens excu.” situada en primer plano en el centro de la composición. Esta firma indica que el

⁴⁴ Archivo Histórico Nacional, Inquisición, L. 326, f. 1 v. Fragmento transcrito en PINTO, op. cit., pp. 298-300; e, incompleto, en VELANDIA, op. cit., p. 65.

impresor, al menos de esta reproducción, fue Pierre Firens I, grabador y editor holandés nacido en Amberes hacia 1580 y fallecido en París en 1638, ciudad en la que se instaló antes de 1605.⁴⁵

Aunque, como vimos, las inscripciones del grabado eran apropiadas, si bien un tanto complejas, los teólogos inquisitoriales encontraron la obra peligrosa precisamente por el uso de las citas bíblicas, porque podían confundir al fiel.⁴⁶ Pero, ¿a quién pertenecía esta pintura censurada? ¿Se trataba de un fiel que la encargó para su devoción privada o iba a ser instalada en un espacio sagrado público? La ausencia de este dato inclina a pensar que la obra estaba destinada a un oratorio particular, de manera que, como concluye Pinto Crespo, nos percatamos de que el Santo Oficio ejerció un férreo control cultural a todos los niveles no sólo contra la heterodoxia sino, incluso, supervisando la ortodoxia.⁴⁷

Tras esto, el siguiente interrogante a plantear es si los letreros debían desaparecer de la pintura sagrada en general o sólo tenían que hacerlo de las obras que iban a ser veneradas por el pueblo tanto privada como públicamente. Para tratar de responder a esta cuestión acudiremos, a continuación, a los escritos de san Ignacio de Loyola, san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús, así como al *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* (1582) del cardenal Gabriele Paleotti, activo participante del Concilio de Trento que en este texto amplía el decreto sobre las imágenes sagradas antes mencionado. Los tres religiosos españoles estimaban las representaciones artísticas y las consideraban elementos centrales en el proceso de acceso a la divinidad.⁴⁸

San Ignacio recomendaba insistentemente el uso de obras de arte devotas (estampas, pinturas o esculturas) con dos intenciones: la primera, despertar sentimientos de compasión; y la segunda, educar el intelecto a partir de lo visual.⁴⁹ De hecho, como explicaba en sus *Ejercicios Espirituales*, al final de las meditaciones el pecador debía reflexionar delante de un Cristo crucificado para

⁴⁵ Alexis MERLE DU BOURG, *Peter Paul Rubens et la France 1600-1640*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, pp. 119 y 240.

⁴⁶ Como se estudia en PINTO, op. cit., pp. 298-300.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 322.

⁴⁸ VELANDIA, op. cit., pp. 125-126.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 154.

pedir perdón y enderezar su existencia.⁵⁰ De hecho, como expresa Palma Martínez-Burgos, “la relación que puede llegar a tener la palabra, hablada o escrita, con la pintura la confirma el método jesuítico al incluir en su proceso didáctico la imagen gráfica de lo que se está meditando”⁵¹. De esta manera, comprobamos cómo la imagen sagrada era un elemento fundamental dentro del proceso del conocimiento divino.

Sin embargo, el santo de Loyola defendía que no todas las personas poseen la misma capacidad de interacción con la divinidad y, por eso, consideró necesario crear distintos receptáculos de lo divino. En esta misma línea, santa Teresa de Jesús organizó su proceso de ascensión mística en siete partes, como explica en *Las Moradas del Castillo Interior* (1577). Ante esta corriente, el cardenal Paleotti, en el capítulo LII de su *Discorso*, dividirá a los destinatarios de imágenes en cuatro grados de personas⁵² o profesiones: pintores, literatos, idiotas y espirituales.⁵³

El grado de persona que interesa aquí es el espiritual del que el boloñés escribe:

“Resta l’ultima qualità di persone, che noi chiamano spirituali, il qual nome dovria abbracciare universalmente tutti i cristiani, che, privilegiati del sacro battesimo et illuminati per la fede, dovriano in tutte le cose avere un sentimento interno che gli stimolasse al cielo. Ma il peso di questa carne e la corruzione umana è così grande, che molti non mirano altro che quello che agli occhi apparisce e col pensiero non penetrano più oltre, né cercano imitare gli animali chiamati nella Legge sacra mundi, di che era proprio il ruminare i cibi.

Sì che, essendo gli uomini composti di due sostanze, carne e spirito, chiamiamo quelli spirituali, che più si danno all’impresa dello spirito et applicano le cose esteriori all’interiori, e diciamo sensuali quelli che principalmente abbracciano le cose del senso et in quello si fermano. Essendo dunque le pitture sacre principalmente per lo spirito, necessariamente conviene ch’aggradischino quello, o, per dire meglio, che siano formate con tali segni di religione e santità, che quegli che già hanno fatto l’abito nello spirito e si chiamano spirituali, vedendole, se ne compiacciano come di cosa a loro proporzionata; e gli altri, mirandole et accorgendosi di essere loro dissimili, si compungano e si destino a qualche principio di devozione.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 50.

⁵¹ Palma MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, p. 100.

⁵² VELANDIA, *op. cit.*, p. 155.

⁵³ Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bologna, 1582, ff. 275-280 v.

Laonde è grandemente da deplorare l'abuso che corre così gagliardamente per l'opere della maggior parte dei pittori, che, intenti solo al magnificare sé stessi et al desiderio della propria eccellenza, pigliano nelle imagini sacre tutte le occasioni che possono di mostrare l'industria et artificio suo, non si curando punto di pensare se ciò fa a proposito di colui c'ha da riguardare essa imagine, o al luogo dove ella va posta, che è tempio d'Iddio, o al fine per che fu instituito il formare le imagini sacre”⁵⁴.

Así, según Paleotti, las imágenes son instrumentos para unir a los hombres con Dios. Esta aseveración será recogida y ampliada por Francisco Pacheco en su



Fig. 24. *Milagro de Segovia* de Diego de Astor, estampa para la edición príncipe de las *Obras espirituales* de San Juan de la Cruz, publicada en Alcalá de Henares en 1618.

tratado de pintura afirmando que “el fin principal [de las imágenes cristianas] será persuadir los hombres a la piedad y llevarlos a Dios” (Libro I, cap. XI)⁵⁵. Más explícito resultó san Juan de la Cruz en su *Subida del Monte Carmelo* (1618) cuando señaló:

“El uso de las imágenes para dos principales fines le ordenó la Iglesia, es a saber: para reverenciar a los Santos en ellas, y para mover la voluntad y despertar la devoción por ellas a ellos; y cuanto sirven de esto son provechosas y el uso de ellas necesario. Y, por eso, las que más al propio y vivo están sacadas, y más mueven la voluntad a devoción, se han de escoger, poniendo los ojos en esto más que en el valor y curiosidad de la hechura y su ornato” (Libro 3, cap. 35, 3)⁵⁶.

⁵⁴ *Ibidem*, ff. 278 v.-279.

⁵⁵ PACHECO, op. cit., p. 253; y STOICHITA, op. cit., p. 25.

⁵⁶ San Juan DE LA CRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, Editorial Monte Carmelo, edición digital en http://karmelitinnen-koeln.de/wp-content/uploads/2014/03/SanJuanDeLaCruz_SubidaAlMonteCarmelo.pdf [Fecha de consulta: 26-VIII-2016].

En este sentido, la imagen se convierte en un sermón gráfico que enseña, mueve y deleita y que, para muchos tratadistas del momento, actúa con mucha más



Fig. 25. *Milagro de Segovia* de Anton Wierix, 1624.

fuerza que el sermón predicado porque “mucho más mueve lo que vemos con los ojos, que lo que oímos”⁵⁷. Esta idea, recogida por los italianos Romano Alberti, Gregorio



Fig. 26. *Milagro de Segovia* de Pieter de Jode, 1628.

Comanini y el propio Paleotti, es resumida por

Pacheco en España cuando expresa: “Pues si tanta eficacia tienen las palabras que se oyen o leen, para mudar nuestros efectos, con mucha mayor violencia penetrarán dentro de nosotros aquellas figuras que espiran piedad, modestia, devoción y santidad” (Libro I, cap. XI)⁵⁸.

Entonces, las pinturas o grabados con inscripciones que se deben leer, es decir, con sonidos, ¿tuvieron como finalidad facilitar al espectador-fiel en mayor medida su acceso a una experiencia interior? Para tratar de responder a esta pregunta debemos señalar que, después de la celebración del Concilio de Trento, hemos detectado con mayor frecuencia la presencia de signos sonoros en estampas y pinturas para el consumo de los religiosos conventuales, y en menor medida en las destinadas a la feligresía popular.

Será en la representación de las visiones de los místicos carmelitanos — santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz— y de los principales santos de la Compañía de Jesús —san Ignacio, san Francisco Javier y san Francisco de Borja—, así como en la plasmación de los hechos milagrosos de diversos santos,

⁵⁷ Juan Bautista ESCARDÓ, *Retórica Christiana. Idea de lo que desean predicar con espíritu y fruto de almas*, Mallorca, Herederos de Gabriel Guasp, 1647, p. 336. Citado en Giuseppina LEDDA, “Predicar a los ojos”, *Edad de Oro*, VIII (1989), p. 130. Sobre esta cuestión véase asimismo Juan Luis GONZÁLEZ GARCÍA, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015.

⁵⁸ PACHECO, op. cit., p. 255; y MARTÍNEZ-BURGOS, op. cit., pp. 100-101.

donde van a aparecer los letreros que, brotando de los labios de los protagonistas, se convierten en auténticos coloquios. Un caso paradigmático de esto es la representación del conocido como milagro de Segovia de san Juan de la Cruz, suceso narrado por el propio religioso a su hermano Francisco de Yepes.

Una noche de capilla del de un pequeño a cuestras, que Entonces, Cristo vis pro laboribus” trabajos?”), a lo “Domine, pati et padecer y ser prodigio fue grabados, como Diego de Astor en Wierix en 1624 en 1628 [fig. 26],



Fig. 27. *Visión de San Juan de la Cruz (milagro de Segovia)*, autor desconocido, sala capitular hasta julio de 2009 del convento de carmelitas descalzas de Santa Ana de Tarazona. Foto José Latova.

observar cómo se visualiza el diálogo milagroso⁶⁰ a través de sendas filacterias emergiendo de los labios tanto de Jesús como de san Juan.

A partir de estas estampas muchas fueron las pinturas que, tomándolas como modelo o como fuente de inspiración, reprodujeron este episodio para ser colgadas de los muros de los cenobios de la Orden. Sólo a modo de ejemplo podemos citar el caso del convento de carmelitas descalzas de Santa Ana de Tarazona (Zaragoza, España) que atesoraba dos lienzos de este mismo tema [figs. 27 y 28]⁶¹.

1591 el fraile oraba en una convento segoviano delante cuadro de Jesús con la cruz todavía se conserva. le preguntó: “Ioannes, quid (“Juan, ¿qué quieres por tus que el santo respondió: contemni pro te” (“Señor, menospreciado por ti”)⁵⁹. El reproducido en numerosos los llevados a cabo por 1618 [fig. 24], por Anton [fig. 25] y por Pieter de Jode en los que podemos

⁵⁹ Fernando COLLAR DE CÁCERES, “En torno a la iconografía de San Juan de la Cruz. A propósito de su capilla-mausoleo”, *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XIII (1983), p. 29; y Emilia MONTANER, “La configuración de una iconografía, las primeras imágenes de San Juan de la Cruz”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 27, 2 (1991), pp. 159-165.

⁶⁰ STOICHITA, op. cit., pp. 59-60.

⁶¹ Rebeca CARRETERO CALVO, *Arte y arquitectura conventual en Tarazona en los siglos XVII y XVIII*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2012, p. 402.



Fig. 28. *Visión de San Juan de la Cruz (milagro de Segovia)*, autor desconocido, recreación alta hasta julio de 2009 del convento de carmelitas descalzas de Santa Ana de Tarazona. Foto José Latova.

También la efigie de santa Teresa de Jesús está frecuentemente acompañada de una filacteria en la que se leen las primeras palabras del Salmo 89: “Misericordias Domini in aeternum cantabo” (“Cantaré eternamente las misericordias del Señor”), mensaje que resume a la perfección su máxima vital. Así aparece en su retrato grabado por Hieronymus Wierix en 1622 [fig. 29] o en la preciosa estampa que comparte con san Juan de la Cruz, publicada por Pierre Firens I hacia 1620-1638 [fig. 30].

Más interesantes para lo que nos ocupa

resultan las pinturas sobre la vida de la Santa Andariega ejecutadas por la artista portuguesa Josefa de Ayala, más conocida como Josefa de Óbidos, para el convento de Nossa Senhora da Piedade de Cascais en 1672. En su *Santa Teresa ante la Santísima Trinidad*, la pintora presenta a la abulense dialogando directamente con Dios Padre a la vez que Jesús le indica: “Vide filia quibus bonis se privent peccatores”⁶², mientras que en la *Santa Teresa Esposa Mística* la frase “Fulcite me floribus stipate me malis quia amore langue”, surge de los labios entreabiertos de la santa prácticamente desmayada [fig. 31]⁶³, en alusión al Cantar de los Cantares (2, 5).

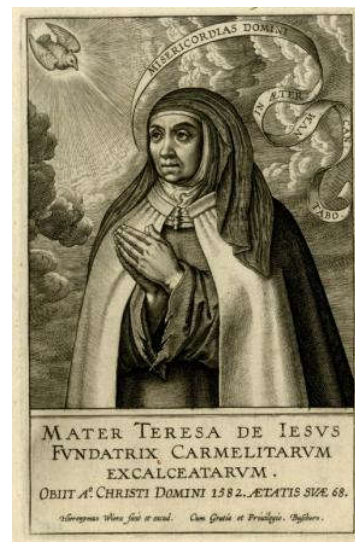


Fig. 29. *Retrato de Santa Teresa de Jesús* de Hieronymus Wierix, 1622.

⁶² “Había una vez estado así más de una hora, mostrándome el Señor cosas admirables, que no me parece se quitaba de cabe de mí. Díjome: Mira, hija, qué pierden los que son contra Mí; no dejes de decírselo” (Vida, 38, 3). Véase M^a José PINILLA MARTÍN, “Dos ‘Vidas gráficas’ de Santa Teresa de Jesús: Amberes 1613 y Roma 1655”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LXXIX (2013), p. 196.

⁶³ Anísio FRANCO y otros (coords.), *Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português*, catálogo de la exposición del Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015, cat. n^o 113 y 115, pp. 208-209.

La Compañía de Jesús también se sirvió de este mismo recurso plástico



Fig. 30. *San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús*, estampa publicada por Pierre Firens, h. 1620-1638.

en las vidas de sus fundadores que divulgó a través de la imprenta, hecho que debe entenderse, como en el caso de la Orden carmelitana, en el impulso al culto a los santos a partir de Trento.⁶⁴ San Ignacio de Loyola y san Francisco Javier son los protagonistas de un gran número de estampas de las que algunas de ellas se acompañan de sonidos. Es el caso de la *Visión de la Storta* [fig. 32], uno de los episodios más significativos de la biografía de

san Ignacio, reproducido en

la *Vita Sancti Patris Ignatii Loyolae religionis Societatis Iesu fundatoris ad vivum expressa ex ea quam P. Petrus Ribadeneira eiusdem Societatis theologus* (1610). En 1537 el santo, cerca de Roma, a donde se dirigía, se detuvo a orar en una pequeña capilla en la que se le apareció la Santísima Trinidad. Jesucristo portaba a hombros la cruz mientras le dijo: “Yo os seré propicio en Roma”. Por su parte, Dios Padre se volvió a su Hijo añadiendo: “Yo quiero que él os sirva”⁶⁵. En el grabado publicado por Ribadeneira, realizado por Cornelis Galle, únicamente “habla” Jesús diciendo: “Ego vobis Romae propitius ero”.



Fig. 31. *Santa Teresa Esposa Mística* de Josefa de Óbidos, Parroquia de Cascais, 1672.

⁶⁴ La presentación de los repertorios más importantes y su bibliografía se encuentra en Jesús CRIADO MAINAR, “Contribución de la Compañía de Jesús al campo de la arquitectura y de las artes plásticas”, en José Luis BETRÁN (ed.), *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*, Madrid, Sílex, 2010, pp. 288-295.

⁶⁵ Heinrich PFEIFFER, “La iconografía”, en Giovanni SALE (ed.), *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 2003, p. 185.

Sin embargo, encontramos este recurso en mayor número de ocasiones



Fig. 32. *Visión de la Storta*, estampa de Cornelis Galle publicada en la *Vita Sancti Patris Ignatii Loyolae religionis Societatis Iesu fundatoris ad vivum expressa ex ea quam P. Petrus Ribadeneira eiusdem Societatis theologus* (1610).

las remotas regiones a tus nuevos hijos” [fig. 33];⁶⁶ en varios de sus retratos, como los ejecutados por Anton Wierix, donde expresa: “Sancti est Domine Sancti est” [figs. 34 y 35];⁶⁷ e incluso en el momento de su expiración cuando murmulla “Jesus Maria”, según se refleja en el grabado de Valeriano Regnartius (1622) [fig. 36], en alusión a las palabras que repetía instantes previos a su fallecimiento y que recogen sus primeros biógrafos como el Padre Horacio Turselino (1603): “Jesús, hijo de David, tened misericordia de mí, perdonad, Señor, mis pecados y vos,



Fig. 33. *San Francisco Javier* de Marcos Orozco, publicado en P. Francisco Colin, *Labor evangélica, ministerios apostólicos de los obreros de la Compañía de Jesús: fundación y progresos de su provincia en las Islas Filipinas*, Madrid, Fernández de Buendía, 1663.

⁶⁶ M^a Gabriela TORRES OLLETA, *Redes iconográficas: San Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, p. 98.

⁶⁷ Marie MAUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I, 1979, vol. II, grabado n^o 1011, p. 139; y grabado n^o 1048, p. 152.

Virgen Soberana, madre de Dios, acordaos de mí, pecador”⁶⁸.

También la hagiografía de san Francisco de Borja cuenta con diálogos



Fig. 34. San Francisco Javier de Anton Wierix, antes de 1624.

milagrosos, como el recogido por Pedro de Ribadeneira en su biografía del santo valenciano.

Al parecer, el todavía



Fig. 35. San Francisco Javier de Anton Wierix, antes de 1624.

Duque de Gandía oró a Dios rogándole que sanara a su esposa, muy enferma.

En ese momento su interior que le dijo: deje a la Duquesa más yo lo dejo en tus que a ti no te Eusebio Nieremberg hecho de que la voz Crucifijo delante del postrado el futuro que se divulgó gracias acompañó a la *santo padre y gran Francisco de Borja* de **Conclusión**



Fig. 36. Muerte de San Francisco Javier de Valeriano Regnartius, 1622.

escuchó una voz en “Si tú quieres que te tiempo en esta vida, manos, pero avísote, conviene”. Fue quien introdujo el provenía de un que se había santo a rezar, detalle a un grabado que edición de la *Vida del siervo de Dios* 1644 [fig. 37]⁶⁹.

⁶⁸ TORRES, op. cit., pp. 127-128.

⁶⁹ Sergi DOMÉNECH GARCÍA, “La imagen de San Francisco de Borja y el discurso de la Compañía de Jesús en la evangelización del Nuevo Mundo”, en Enrique GARCÍA HERNÁN y M^a del Pilar RYAN (eds.), *Francisco de Borja y su tiempo. Política, religión y cultura en la Edad Moderna*, Valencia-Roma, Albatros Ediciones e Institutum Historicum Societatis Iesu, 2011, pp. 323-324.

Como hemos podido comprobar, desde la Prehistoria el hombre tuvo la necesidad de plasmar los sonidos en sus obras de arte a través de varios recursos plásticos: distintos tipos de trazos en el arte Paleolítico Superior, vírgulas o volutas en el arte mesoamericano precolombino, inscripciones latinas en el arte románico, filacterias en época gótica, el gesto a partir del Renacimiento, la reproducción de instrumentos musicales en distintas épocas, y de partituras y letreros en el arte contrarreformista. Sin embargo, el caso en 1571 nos hace reflexionar acerca de la finalidad última de este procedimiento. De hecho, hemos podido comprobar cómo la utilización de las filacterias es mayor en el arte de las órdenes religiosas o reformadas o en las visiones de los santos más importantes del momento, destinadas, además, para ilustrar sus biografías u otro tipo de literatura devocional o para decorar los propios conventos.⁷⁰



Fig. 37. San Francisco de Borja orando frente al crucifijo, grabado que acompañó la edición de la *Vida del santo padre y gran siervo de Dios Francisco de Borja* de Eusebio Nieremberg, 1644.

Siguiendo a Víctor Stoichita, la función de las obras que plasman una visión es triple: en primer lugar, nadie tiene que dudar de la veracidad de lo representado; en segundo, se trata de un ejemplo de gracia infusa, que es la del santo que se efigia; y, en último lugar, debe hacer participar al espectador, por empatía, del acto de la visión.⁷¹ De esta manera, si el hecho milagroso va acompañado de un diálogo con la divinidad, lo adecuado sería plasmar dicho coloquio o, al menos, reproducirlo en lo fundamental para conferir mayor

⁷⁰ Acerca de la utilización de los grabados en el siglo XVII véase Javier PORTÚS PÉREZ, "Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro (Testimonios literarios)", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLV (1990), pp. 225-246.

⁷¹ STOICHITA, op. cit., p. 27.

verosimilitud a la escena, aunque se trate de una visión mental o real, dotando a la palabra y, por tanto, al sonido, de un peso fundamental.

A esto debemos de añadir la importancia y el significado del mensaje transmitido por la divinidad a los santos. Así, cuando el Nazareno habló a san Juan de la Cruz, éste le pidió padecer por él, aunque, según su propia queja, el de Fontiveros no obtuvo lo deseado; san Ignacio consiguió la ayuda de Jesucristo para que la fundación de la Compañía fuese un éxito en Roma; y san Francisco de Borja compensó el fallecimiento de su esposa con su ingreso en la religión jesuítica. Son todos ellos santos que tienen el don de comunicarse directamente con Dios, lo que les otorga la facultad de auténticos intermediarios entre el cielo y la tierra.⁷²

No obstante, según explica santa Teresa de Jesús, esta comunicación debía ser interior:

“Otra manera hay como habla el Señor al alma, que yo tengo para mí ser muy cierto de su parte, con alguna visión intelectual [...]. Es tan en lo íntimo del alma, y parecele tan claro oír aquellas palabras con los oídos del alma al mismo Señor y tan en secreto, que la misma manera del entenderlas, con las operaciones que hace la misma visión, asegura y da certidumbre no poder el demonio tener parte allí” (Moradas, VI, cap. 3, 12).

Además, estos episodios no sucedían siempre ante imágenes artísticas, pues la Santa Andariega explicaba que “aunque digo imagen, entiéndese que no es pintada al parecer de quien la ve, sino verdaderamente viva, y algunas veces se está hablando con el alma y aun mostrándole grandes secretos” (Moradas, VI, cap. 9, 4).

En consecuencia, este tipo de imágenes sólo podían ser entendidas por los “espirituales” —según la clasificación del cardenal Paleotti—, es decir, por los cristianos que no se dejaban embelesar por los placeres mundanos. Pero, fundamentalmente, lo serían por los religiosos con la finalidad de profundizar en la relación íntima con Cristo, de impulsar el recogimiento y, quizá, de

⁷² Conclusión alcanzada por Darío Velandia para la figura del predicador que nosotros extendemos a estos santos contrarreformistas. Véase Darío VELANDIA ONOFRE, “No sólo palabras. El uso de imágenes en la predicación postridentina en Cataluña”, en Silvia CANALDA y Cristina FONTCUBERTA (eds.), *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (segles XVI-XVIII)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, p. 172.

fomentar, a través de la empatía, la reproducción de experiencias místicas en el interior de las clausuras.