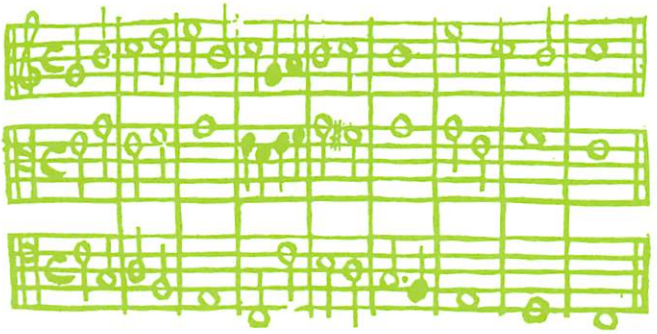
NASSARRE

REVISTA ARAGONESA DE MUSICOLOGÍA

XII, 1



La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/1723

Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- BY (Reconocimiento): Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

- NC (No comercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

- ND (Sin obras derivadas): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

ÍNDICE

I. ESTUDIOS

Devoción a Santa Cecilia en Daroca: el retablo gótico de la Iglesia de Santiago. Mª Carmen Lacarra Ducay 9

Reflexiones en torno al pensamiento musical medieval y moderno. Mª Trinidad Ibarz Ferré 31

El Auto de los Reyes Magos en Fresno del Río (Palencia). Emilio Rey García 41

El romance de la Doncella Guerrera en la tradición poético-musical sefardí de Oriente y Occidente. Santiago Blasco Sánchez, Adela Rubio Calatayud 101

La «Ratio Ordinis» del «Prélude à l'aprés-midi d'un faune». José Luis de la Fuente Charfolé 135

Variations on a recitative Op. 40 A. Schönberg. Esteban Landart 253

Acústica Multifocal, Interactividad y Multimedia en la Música Aplicada. Agustín Serra Bosquet 307

II. BIBLIOGRAFÍA

Climent, Josep: Cançoner de Gandía. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995. Mª Carmen Gómez Muntané 353

Donald H. Boalch: Makers of the Harpsichord and Clavichord (1440-1840), 3ª edición (ed. Charles Mould). Oxford University Press: Oxford, 1995.

Stewart Pollens: The Early Pianoforte. Cambridge University Press: Cambridge, 1995. Beryl Kenyon de Pascual 363

III. ABSTRACTS

English-Français 369

IV. NOTIFICACIONES

XI Jornadas Argentinas de Musicología y X Conferencia anual de la Asociación Argentina de Musicología 381

In memoriam. José Ignacio Tarragona Pérez 385

Instrucciones orientativas a los colaboradores 387

Publicaciones musicales de la Institución 391

NASSARRE

Revista Aragonesa de Musicología

XII, 1

Director honorífico:

Pedro CALAHORRA

Director:

Álvaro ZALDÍVAR

Secretario:

Luis PRENSA

Consejo asesor:

María Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ
Conrado BETRÁN
Manuel Carlos de BRITO
Tomás BUESA
Josep CRIVILLÉ
Aurora EGIDO
Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA
Jorge FRESNO
José L. GONZÁLEZ URIOL
José V. GONZÁLEZ VALLE
Carles GUINOVART
Mª Carmen LACARRA
Francisco José LEÓN TELLO
José LÓPEZ CALO
José M. LLORENS CISTERÓ
Jesús M. MUNETA
Dionisio PRECIADO
Ángel SAN VICENTE
Salvador SEGUÍ
Ángel SESMA
Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ
Jacinto TORRES MULAS

Responsable de Publicaciones de la I.F.C.:

Félix SÁNCHEZ

Secretaría:

Palacio Provincial - Plaza de España, 2 - 50004 ZARAGOZA (España)
Tff.: (976) 28 88 78/79 • Fax. 28 88 69

Con la colaboración del

Departamento de Musicología del Conservatorio Superior de Música de Zaragoza (Ministerio de Educación y Cultura)

Sigla internacional propuesta: NASS

NASSARRE

REVISTA ARAGONESA DE MUSICOLOGÍA

XII, 1

Institución «Fernando el Católico»
Sección de Música Antigua
Excma. Diputación de Zaragoza
1996

Publicación núm. 1.785
de la
Institución «Fernando el Católico»
(Excma. Diputación de Zaragoza)
Plaza España, 2.
50071 ZARAGOZA
Tff.: 34/(9) 76 - 28 88 78/79 • Fax: 28 88 69

El volumen I,1 (1985) comprendía, por razones editoriales, los dos semestres del año, por lo que su correcta numeración ha de ser I,1-2 (1985) y como tal habrá de citarse en adelante.

Toda la correspondencia, suscripciones, peticiones de envío e intercambio, deben dirigirse a la Institución «Fernando el Católico», Palacio Provincial, Plaza de España, 2. 50071 Zaragoza (España).

NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología no se identifica, necesariamente, con las opiniones expuestas por los autores, en virtud de la libertad intelectual que cordialmente se les brinda.

I.S.S.N.: 0213-7305
Depósito Legal: Z-3002-92

IMPRESO EN ESPAÑA
Gráficas Navarro, Borja, 16. 50010 Zaragoza.

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Mª. CARMEN LACARRA DUCAY. Catedrática de Historia del Arte Antiguo y Medieval de la Universidad de Zaragoza. Directora de la Cátedra "Goya" y de la Sección de Estudios de Arte Aragonés de la Institución "Fernando el Católico".

MARÍA TRINIDAD IBARZ FERRÉ. Profesora de Estética e Historia de la Música del Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza. Investigadora colaboradora de la Sección de Música Antigua de la Institución "Fernando el Católico".

EMILIO REY GARCÍA. Profesor Superior de Musicología. Catedrático de Folklore Musical del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

SANTIAGO BLASCO - ADELA RUBIO. Investigadores e intérpretes del folklore judeo-español. Licenciada en Historia. Son autores del trabajo discográfico "Nochada de Salónica" (Tecnosaga, Madrid) y del libro *El Cal Aragón* (Cd. Boira, Ibercaja).

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ. Compositor. Profesor Titular de Armonía del Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza. Profesor Asociado de Música en la Universidad de Castilla-La Mancha (Cuenca).

ESTEBAN LANDART. Profesor de Órgano en la Escuela Nacional de Música de Tulle (Francia). Desarrolla su actividad concertística tanto en Francia como en España.

AGUSTÍN SERRA BOSQUET. Compositor. Licenciado en Historia del Arte y Postgraduado en Vídeo y Televisión. Profesor colaborador del Curso de Postgrado de la Universidad de Zaragoza "Lenguaje y técnicas de Vídeo y TV". Director de «Audiomarket».

I. ESTUDIOS*

* Los trabajos señalados (✱) pertenecen por voluntad de sus autores al Homenaje a D. Pedro Calahorra (*Nassarre* XI, 1-2, 1995). Razones técnicas impidieron que se editaran en ese volumen, por lo que se publican en éste, adecuadamente señalados y situados previamente a los estudios propios del presente número.

Devoción a Santa Cecilia en Daroca: El retablo gótico de la Iglesia de Santiago *

Mª. CARMEN LACARRA DUCAY

«Daroca, ciudad sonora y armoniosa» fue el acertado título otorgado por el gran musicólogo aragonés, don Pedro Calahorra, a uno de sus artículos dedicado a glosar, de manera poética, la importante tradición musical presente en Daroca desde la época medieval hasta nuestros días[1]. En esta misma orientación me atrevo a recordar a un pintor cuatrocentista, vecino de Daroca, al que le fue encomendada la realización de un retablo de la advocación de Santa Cecilia con destino a la iglesia de Santiago o San Jaime de la misma ciudad.

La existencia de una capilla dedicada a Santa Cecilia en la iglesia de Santiago de Daroca está confirmada por un documento que lleva la fecha de 1357[2]. Y el mantenimiento de actividad musical en el templo darocense por otro que nos dice que en 1419 la misma parroquia había adquirido unos órganos a un vecino de Teruel por la suma de setenta florines de oro de Aragón[3]. Un año después, el día 28 de abril de 1420, hacía testamento un ciudadano de Daroca llamado Gonzalo Gómez de Mengucho, según el cual con el producto de la venta de unas tierras que poseía en la villa de Luco (Teruel), ordenaba que se hicieran sendos retablos para las iglesias de San Miguel y de Santiago de Daroca, el primero dedicado a San Miguel Arcángel y el segundo

---

1. Publicado en *Nasarre*, Revista Aragonesa de Musicología, V, 2, (1989), pp. 139-140.

2. Véase: «Apéndice Documental», Documento I.

3. Véase: «Apéndice Documental», Documento II.

a Santa Cecilia[4]. Ponía como condición, para su mecenazgo, que figuraran sus armas heráldicas en las obras propuestas.

El retablo de San Miguel Arcángel se conserva actualmente en una de las capillas de la parroquia mayor de Santa María de los Corporales, en el lado derecho o de la epístola, próxima a la cabecera, trasladado desde su parroquia de San Miguel en donde era titular[5].

El retablo de Santa Cecilia, del que ahora vamos a tratar, tuvo peor suerte: se conserva únicamente la tabla principal, con otra denominación, en el Museo Comarcal y Colegial, Sección II, de Daroca, ubicado en el antiguo Hospital de Santo Domingo que fue rehabilitado para servir de museo en 1986[6].

El archivo de la antigua Colegiata de Santa María de los Corporales de Daroca conserva un documento, fechado el día 21 de noviembre de 1421, por el que don Francisco Martínez Sebastián, clérigo y vicario perpetuo de la iglesia de Santiago de Daroca (doc. entre 1416 y 1441), y don Jaime Calonge, «*tercieros de la fábrica de la iglesia de San Jaime de la dicha ciudad*», encomendaban a «*Martín del Cano, pintor, vecino de la ciudad de Daroca*» la

4. Véase: «Apéndice Documental». Documento III.

5. En los años 40 se procedió a limpiar la iglesia parroquial de San Miguel de Daroca de los añadidos decorativos, pinturas y estucos, que durante los siglos XVII y XVIII habían recubierto sus muros y bóvedas. Entonces se descubrieron las pinturas murales del siglo XIV existentes en la capilla mayor y en una de las capillas laterales del templo. El retablo mayor, dedicado a San Miguel Arcangel, del siglo XV, se trasladó a la Colegiata, a una de las capillas del lado derecho de la nave donde hoy se encuentra.

6. El 19 de marzo de 1939, coincidiendo con el VII Centenario de los Corporales, se inauguró el Museo de la Iglesia Colegial de Santa María de Daroca instalado en la antigua sacristía mayor. Se reunieron en él obras de escultura, pintura, orfebrería y ornamentos sagrados procedentes de la Colegiata de Daroca y de las distintas parroquias y voncentos desaparecidos. Véase: J. F. ESTEBAN LORENTE: *Museo Colegial de Daroca,* Guías de los Museos de España, XXXVIII, Madrid, 1975. Desde 1986 Daroca cuenta con un nuevo Museo, el Museo Comarcal y Colegial, Sección II, instalado en el restaurado antiguo Hospital de santo Domingo, que reune restos arqueológicos y objetos artísticos referentes a la Historia de la ciudad y su comarca, junto con parte de la colección de Arte Religioso del antiguo Museo Colegial instalada en las plantas segunda y tercera. J.J. BORQUE RAMON, J.L. CORRAL LAFUENTE, Fco. MARTÍNEZ GARCÍA: *Guía de Daroca,* C. de E.D., I.F.C., Daroca, 1994, pp. 93-95.

realización de un retablo en el altar dedicado a Santa Cecilia existente en la dicha iglesia darocense. El pintor, por su parte, se comprometía a pintar la obra, que debía de medir 12 palmos de ancho y 15 de alto, lo equivalente a un retablo de mediano tamaño, lo mejor que supiese con los mejores materiales, tanto en el soporte como en los pigmentos utilizados[7]. La mazonería o carpintería había de ser «*segun el retablo del altar de San Pedro de la dicha ciudad*», retablo que actualmente se conserva, con el banco y la mazonería modificados en el siglo XVII, en el Museo Comarcal y Colegial, Sección II, de Daroca, situado en lo que fue antiguo hospital de Santo Domingo[8].

El retablo tenía que estar terminado en un plazo máximo «*de dos años del presente día de hoy en adelante contaderos*», es decir, para el día 21 de noviembre (víspera de Santa Cecilia...) del año 1423, con el fin, se supone, de poder celebrar apropiadamente la fiesta de la Santa patrona de los músicos que tiene lugar el 22 de noviembre. Martín del Cano ponía como fianza de la obligación adquirida su persona y todos sus bienes, y de fiador respondía

---

7. Véase: «Apéndice Documental», Documento IV.

8. La iglesia parroquial de San Pedro de Daroca, titular de una plaza que se abría a la calle Mayor, fue destruída en la primera década del siglo XX. Antes que el edificio se derribó su torre campanario, octogonal, que ya no pudo conocer don José María QUADRADO. Suyas son las palabras que citamos a continuación, que nos describen como era la iglesia en la segunda mitad del siglo XIX:... «pero a todas (las torres) sobrepujaba antes de su demolición la octógona de San Pedro, templo antiquísimo, en cuyo desierto interior se carcomen los primitivos retablos, cuyo portal revisten en degradación toscos arcos de herradura, y cuyos dos ábsides gemelos muestran otras tantas ventanas de las que usurpaban la forma arábiga en las construcciones bizantinas». (*Aragón*, en: España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Barcelona, 1886, pag. 594). El retablo de San Pedro apostol era el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Daroca. De notable tamaño (c. 6 X 5 metros) pintado al temple sobre tabla, se custodia en el Museo Comarcal y Colegial, Sección II. En el siglo XVII se remodelaron su *predella* o banco y su mazonería, manteniéndose en buen estado las tablas que configuran el cuerpo del retablo y su coronamiento. Es un retablo de estilo Gótico Internacional, perteneciente al primer cuarto del siglo XV que ahora sabemos, merced a la capitulación del retablo de Santa Cecilia por el pintor Martín del Cano en la que se menciona como ejemplo para la mazonería, que ya estaba terminado en 1421. Es pintura de notable expresividad, en ocasiones cercana a la caricatura, sobre todo en las caras de los verdugos en las escenas que representan el martirio de San Pedro. Sobre las atribuciones de que ha sido objeto: J.F. ESTEBAN LORENTE: *Museo Colegial de Daroca*, pp, 18-19.

por él don Paulo Bernat (doc. entre 1377 y 1422), «*escudero, habitante en la dicha ciudad, estando presente*».

Los comitentes, «*los honrados y discretos Francisco Martinez Sebastián, bachiller en decretos, clérigo, vicario, y Jaime Calonge, tercieros de la fábrica de San Jaime de la dicha ciudad*», se comprometían, por su parte, a pagar al pintor la suma de 110 florines de oro de Aragón, cantidad destacada para entonces, que le sería abonada del modo siguiente: una parte (20 florines) al firmar la presente capitulación, lo demás a medida que se hiciera la obra de manera que cuando se acabara el retablo no faltara por pagar sino 20 florines de oro.

Actuaron de testigos Lázaro Lanzuela (documentado entre 1421 y 1442) y Jaime Sureta, vecinos de Daroca, daba fe del contrato, conforme a las leyes aragonesas, Antón López de Tauste, notario público y vecino de Daroca. El mismo notario testificaba el día 3 de Mayo del año 1424 el albarán firmado por el pintor Martín del Cano, según el cual declaraba haber recibido ya la totalidad de los 110 florines que le correspondían por su tarea de pintar el retablo de Santa Cecilia con destino a su altar en la iglesia de Santiago de Daroca. Noticia que confirmaba la feliz conclusión de la obra a plena satisfacción de sus feligreses.

La Iglesia de Santiago de Daroca, documentada al menos desde 1205, es hoy solo un recuerdo presente en el corazón de los darocenses[9].

Derribada en el año 1912 para destinar su solar a mercado semanal, su desaparición es un caso más a sumar a la nómina de monumentos históricos aragoneses destruidos durante el siglo XX.[10] Edificio alabado por Leopoldo Torres Balbás, como monumento arquitectónico singular, y por Juan Antonio Gaya Ñuño,

9. En febrero del año 1205, Ramón de Castroçol, obispo de Zaragoza, concede a la iglesia de Santiago de Daroca la iglesia de Castelpedres en el campo de Langa. (Archivo Colegiata de los Corporales de Daroca. orig, perg. 135 X 224 mm. Ed. A. CANELLAS LÓPEZ: *Inventario de los fondos del Archivo de los Corporales de Daroca*, Zaragoza, I.F.C., 1980, num. 4).

10. «Iglesia de Santiago. Aunque no se tienen datos concretos, se cree con probabilidades de acierto que se fundaría por los años 612 y que fue destruída en parte por los árabes, los cuales la reedificaron con las enseñanzas que habían traído de Persia, de donde se cree eran originarios los azulejos que ostentaba la

que lo menciona entre los monumentos aragoneses desaparecidos de mayor interés, se alzaba en la plaza de Santiago abierta a la calle Mayor, y su presencia era referencia obligada en el panorama artístico de la ciudad.[11] De poco sirvió, para evitar su ruina, que guardara en su interior valiosas obras de arte mueble, o que

---

torre. Convertida en mezquita estuvo hasta el año 1119 o 1122 en que libertada que fue la ciudad por don Alfonso el Batallador del dominio de los árabes, el Arzobispo de Zaragoza, por entonces Don Pedro Librana, la consagró como las demás para templos de la religión cristiana. En la que nos ocupa duró el culto hasta el 1 de Agosto de 1902, fecha en que se hizo el arreglo parroquial. Como al decir de los técnicos amenazaba ruina dicha Iglesia, el Ayuntamiento la compró al Sr. Arzobispo y en Abril de 1911 sacó a subasta su derribo, habiendo sido adjudicado a los contratistas José Moya de Villafranca y Paulino Sanz de Daroca, los cuales comenzaron a derribarla en los primeros días de Agosto del mismo año. Viendo comenzar el derribo un reputado arquitecto que a la sazón se hallaba de paso en Daroca, se lamentó de la destrucción de dicha torre (pués era una que ocupaba el segundo lugar de la arquitectura mudejar Aragonesa), y por medio de sus influencias logró se paralizaran las obras. Mientras la tramitación de los expedientes para declararla monumento nacional, fue visitadísima por competentes arquitectos, dando todos inmejorables informes, pero con todo, la Academia de Bellas Artes no aprobó dichos informes, y después de unos cuantos meses decidieron en derribarla toda, siendo en la actualidad edificios particulares». *(Apuntes Históricos de la Ciudad de Daroca.* editado en Daroca, por V. del Molino, sin año. pp. 38-39. En 1982 se hizo una nueva edición, con ligeras modificaciones para su actualización, introducidas por Emilio ALLOZA CANFRANC, con ilustraciones dibujadas por Benito ABRIL, impresa en Zaragoza).

Una breve descripción de su portada nos dejó don Pascual MADOZ, en su: *Diccionario Geográfico Histórico de España y sus posesiones de ultramar,* Tomo VII, Madrid, 1847; «Dentro del radio que marcan las murallas que acabamos de reseñar, se encuentran 420 casas que forman cuerpo de población... las cuales se distribuyen en calles, siendo la principal la calle Mayor por su anchura y estensión, que cruza toda la ciudad, y 3 plazas en el parage más público, la de la colegial es la mas capaz... las de San Pedro y Santiago en la misma calle Mayor donde existen las iglesias: la fachada de esta última, aunque sin concluir, es de gusto moderno, y su arquitectura está sostenida por elegantes columnas de granito y otros adornos de gusto». (página 356).

11. L. TORRES BALBAS: «La arquitectura mudéjar en Aragón. Las iglesias de Daroca». *Archivo Español de Arte,* Tomo XXV, num. 99, año 1952, pp. 209-221. «Gran pérdida para el aspecto monumental de Daroca y la arquitectura Aragonesa fue el derribo de la torre de la iglesia de Santiago que don José María Quadrado alcanzó a ver y describe con lamentable concisión».

«...Una vieja fotografía permite formarse una idea de los dos cuerpos superiores de esa torre de la iglesia de Santiago. Eran de ladrillo, con esquinales de sillería, como la de Santo Domingo, y cornisa de modillones de rollos o cilindros lisos, al parecer también de piedra. Separaban los dos cuerpos fajas horizontales

su elegante torre mudéjar mereciera ser considerada una de las más importantes de la provincia, ni tampoco que entre sus ilustres parroquianos se incluyeran, en el siglo XVII, el gran organista Pablo Bruna y sus dos sobrinos y discípulos, Diego y Francisco Jaraba Bruna[12].

---

de esquinillas, ladrillos inclinados formando ángulos y pequeños arcos ciegos. Carecían estos últimos de fustes; probablemente los tuvieron de barro vidriado, material del que son los platos que decoraban sus albanegas. Cada uno de los cuerpos dividíase en tres zonas verticales, como la Giralda de Sevilla. En las centrales se abrían ventanas, dispuestas algunas, en el cuerpo superior, para las campanas. Decoraban las zonas laterales arquillos gemelos ciegos dentro de recuadros superpuestos, prolongados por arriba para formar la conocida decoración almohade de rombos, que también se extendía por la parte superior de algunas de las ventanas gemelas de la zona central. Esta torre de la iglesia de Santiago de Daroca era tal vez la más vieja de las mudéjares de Aragón, anterior a la de la catedral de Teruel, descrita mas adelante. Algunos de sus elementos decorativos, como las arquerías ciegas, su prolongación para formar labores de rombos y la cerámica vidriada es posible que procedieran de alminares aragoneses o levantinos, de los que nada sabemos por su total desaparición». (pp. 220-221).

Y José María QUADRADO, había escrito de esta iglesia: «Y al pasar por frente del pórtico greco-romano de la parroquia de Santiago, sin curarse de su renovado interior, fíjese en los góticos ajimeces del cuadrado campanario adornado de lindos arabescos». (*Aragón*, 1886, página 594). J.A. GAYA NUÑO: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid, 1961, página 110: «Muy importante ejemplo de campanario mudéjar en su concepto más próximo al minarete, y aún más susceptible de relacionar con las torres andaluzas que con las aragonesas»...

12. Rvdo. P. José BELTRÁN: *Historia de Daroca*, Zaragoza, 1954, páginas 118, 119.: «Santiago: Pertenecían a esta parroquia las celebradas casas del conde de Montoro, de los Lunas, de los Diez de Aux, de los Perez Lop y Marcilla, uno de cuya familia fue noble de Alemania, muy favorecido de los Emperadores por su conocido valor en las campañas; la de los señores de Sisamón, los Funes, D. Diego y D. Juan Juarez, el uno abad de Montearagón y el otro caballero del Hábito de Cristo y noble de Portugal; los doctores Pedro Valero y Juan de Aguas; el venerable P. Rafael Perez, que brilló como gran pendolista y fue excelente economista; el venerable Fr. Antonio de la Cruz, carmelita, que en el siglo se llamó Antonio Cutanda; el famoso músico Pablo Bruna, a quien Felipe IV llamaba el ciego de Daroca, y dos sobrinos suyos, también músicos, Diego Jaraba Bruna, organista de Carlos III y maestro de la reina María Luisa de Borbón, y el otro que fue organista de la Capilla real».

Sobre Pablo Bruna, véase de P. CALAHORRA: «Pablo Bruna, el ciego de Daroca», en: *Anuario Musical*, volumen XXII, 1969, pp. 173-195. Y sobre Pablo Bruna y sus dos sobrinos, hijos de su hermana, Diego y Francisco Xaraba Bruna, véase de P. CALAHORRA: *Música en Zaragoza, siglos XVI-XVII, Zaragoza*, I.F.C., 1977.

En el Museo Comarcal y Colegial, Sección II, de Daroca, se custodia una pintura al temple sobre tabla (1, 17 x 1,03 metros) que representa la juvenil imagen de una santa entronizada que lleva en su mano derecha una palma que significa su martirio y en la izquierda un volumen cerrado. Viste con elegancia túnica de brocado y manto recamado en oro que le cubre los pies. Tiene el cabello rubio y rizado, suelto sobre la espalda, y ciñe su cabeza con una corona de orfebrería. La pintura, que precisa labor de limpieza para recuperar su belleza primitiva, fue tabla central de un retablo, como lo confirman las entrecalles que la flanquean decoradas con figuras de santos en posición erguida. Identificada con dudas como Santa Úrsula, creemos poder reconocer en ella a la Santa Cecilia pintada por Martín del Cano como figura titular del retablo que llevó a cabo entre los años 1421 y 1424 para la desaparecida iglesia de Santiago de Daroca. Basamos nuestra atribución en motivos estilísticos e iconográficos que expondremos seguidamente para compartir nuestra hipótesis con el posible lector de este artículo[13].

Esta tabla fue estudiada por primera vez por Chandler Rathfon Post, el cual la atribuyó al mismo pintor que realizó el retablo de San Miguel arcángel, titular de la iglesia del mismo nombre, en la ciudad de Daroca. Hermoso retablo, de tamaño grande, que hoy se encuentra en una capilla de la Colegiata de Santa María de los Corporales situada en el lado derecho de la nave, próxima a la cabecera[14]. Este pintor, no identificado hasta ahora, es conocido con el apelativo dado por Post de «Maestro de Langa» ya que, según él, sería el mismo pintor del retablo mayor de la iglesia de Langa del Castillo (Zaragoza), localidad próxima a Daroca. Este retablo está dedicado a San Pedro apostol, titular de la iglesia, y se conserva en su lugar de destino necesitado de limpieza.[15]

---

13. J. Fco. ESTEBAN LORENTE: *Museo Colegial de Daroca,* pag. 19, lámina VI.

14. Chandler Rathfon POST: *A history of Spanish Painting.* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, vol. III (1930), pp. 191-192, vol. IX, (1947) pp. 778-783, y vol. X (1950), pp. 318-323.

15. Langa del Castillo, pueblo situado al pie de un cerro, su término linda con los de Codos, Torralbilla, Retascón y Miedes. Véase: Fco. ABBAD RÍOS: *Catálogo Monumental de España, Zaragoza.* Madrid, 1957, pp. 513-515, figuras 1393, 1398, 1399 y 1401. Sobre el retablo, véase: F. MAÑAS BALLESTÍN: «Pintura gótica en el Campo Romanos», IV «El retablo mayor de la Iglesia de Langa del Castillo», Revista *Zaragoza,* II Epoca, Año III, número 26, septiembre 1981, pp. 24-26.

La tesis del profesor Post, que ha sido mantenida por todos cuantos han catalogado la pintura, parece haber sido confirmada por la documentación que proporciona el archivo de la Colegiata de Daroca, según la cual los retablos de San Miguel y de Santa Cecilia habrían sido mandados hacer por un mismo comitente, don Gonzalo Gómez de Mengucho, en su testamento de 1420[16]. Y sería verosímil que fuera un mismo pintor el encargado de dar cumplimiento a esta última voluntad con la pintura de los dos retablos a los que se puede suponer una cronología aproximada. Pero el estilo tan característico del llamado «Maestro de Langa», al que pertenecen los retablos de San Miguel de Daroca y de San Pedro de Langa del Castillo, no coincide detalladamente con el del autor de la tabla de la Virgen mártir entronizada en la que proponemos se identifique a la Santa Cecilia pintada por Martín del Cano en 1423.

Mayor afinidad estilística, tanto en los rasgos de la fisonomía como en el tratamiento de las manos, existe con la figura de San Pedro en las tabla titular del retablo que fue de la parroquia de dicha advocación en Daroca, como se advierte comparando las reproducciones fotográficas que ilustran este artículo. El retablo de San Pedro de Daroca, de autor no identificado, habría sido pintado con la colaboración de Martín del Cano y, por tanto, sería anterior a 1421? No se olvide que es mencionado como modelo para la mazonería del retablo de Santa Cecilia en su capitulación, lo que sugiere alguna relación entre ambas obras[17].

Santa Cecilia, martir romana de los primeros tiempos del cristianismo, habría gozado de una enorme popularidad desde el siglo V, tal como lo atestiguan los textos, los altares a ella dedicados y la tradición. Miembro de una ilustre familia romana, –la *gens Caecilia*– habría sufrido persecución y martirio en tiempos del pontífice Urbano I (222-230) por negarse a hacer sacrificios a los dioses. Condenada al castigo de morir ahogada por el vapor

16. Véase: J.F. ESTEBAN LORENTE, obra citada, página 19. Y también: «Apéndice Documental», Documento III.

17. Sobre el retablo de San Pedro apóstol de Daroca, véase: Chandler Rathfon POST, obra citada, volumen II (1930) página 97, quién lo atribuye al pintor zaragozano Nicolás Solana. El resto de los estudiosos ha seguido este criterio. Véase también: J.F. ESTEBAN LORENTE, ob. cit. pp. 18-19.

ardiente de un *caldarium* del que habría salido indemne, habría muerto tres días después de ser decapitada por su verdugo en una sala de las termas. Su cuerpo habría sido depositado en una crpita de la catacumba de San Calixto de donde sus reliquias fueron trasladadas en el siglo IX (821) por el papa Pascual I a la basílica a ella dedicada en el Trastévere romano[18]. De Roma su culto se habría difundido por el norte de Italia (Bolonia, Parma, Verona y Padua), por Francia meridional (se le dedicaría la catedral de Albi en el siglo XIV) y septentrional (Paris, Beauvais y Tours), por Alemania (Colonia, Hildesheim) y el norte de España (la Corona de Aragón) hasta alcanzar los paises escandinavos.

Hasta los últimos años del siglo XV, cuando la Edad Media se concluye, Santa Cecilia no lleva otro atributo distintivo que la palma que la identifica como mártir. Todo lo más una diadema en sus sienes que atestigua la nobleza de su estirpe, y un libro de doctrina que habría utilizado para la conversión de su prometido Valeriano y su hermano Tiburcio. El origen de los instrumentos musicales que la acompañan desde entonces en su iconografía habitual: órgano portativo, luego clavecín, arpa o violonchelo, y su reconocimiento como patrona y protectora de la música y de sus intérpretes, estaría basada en una errónea interpretación de una frase tomada del texto de su martirio, elaborado a finales del siglo V.[19]:

> *«Cantatibus organis, Caecilia in corde suo soli Domino decantabat, dicens: Fiat cor et corpus meum inmaculatum»...*

es decir: «mientras sonaban los órganos, Cecilia en su corazón cantaba solamente al Señor diciendo, que mi corazón y mi cuerpo sean inmaculados». Lo que significa que la Santa no sólo no habría sido intérprete de instrumento musical alguno, sino que el día de sus esponsales habría hecho «oidos sordos» a la marcha nupcial ejecutada en su honor, para concentrar su pensamiento en Dios y rogarle que preservara su virginidad.

---

18. Santiago de la VORAGINE: *La Leyenda Dorada*, 2, Alianza Editorial, Madrid, 1982, Capítulo CLXIX, pp. 747-753.

19. Louis Reau: *Iconographie de l'Art Chretien*, Tome III, vol. I, Paris, 1958, pp. 278-283. Gaston DUCHET-SUCHAUX, Michael PASTOREAU: *La Bible et les Saints, Guide iconographique*, Paris, 1994, Nouvelle Edition augmentée, pp. 79-80.

La iconografía de la pintura sobre tabla que se conserva en Daroca sorprende por su ambigüedad e impide que se pueda reconocer en ella la imagen de otra santa mártir cuyo atributo distintivo estaba ya bien marcado desde principios del siglo XV. Este es el caso de Santa Úrsula, con la que se la ha querido identificar, pues ésta lleva como atributo personal una saeta o dos y a veces también el arco, instrumento de su martirio. Así sucede con una Santa Úrsula, de procedencia aragonesa, tabla central de retablo, que tiene a los pies una cartela con el nombre de su autor, «*Jacobo me fecit*», que se conserva en el Museo de Arte de Cataluña[20]. Es una obra de estilo Gótico Internacional, datable en el primer cuarto del siglo XV, obra de un artista próximo al estilo de Bonanat Zahortiga, de elegante dibujo y refinada policromía. La presencia de un donante a los pies de la Santa aumenta su atractivo y refuerza su parentesco con el autor del retablo de la Capilla de los Villaespesa en la cabecera de la Catedral de Tudela[21].

El ambiente musical de Daroca, cuyos orígenes se remontan a la época gótica temprana, y las circunstancias de carácter histórico-artístico que concurren en la pintura sobre tabla con una figura de una joven Santa mártir entronizada, permiten sostener la hipótesis de que sea la representación de Santa Cecilia que realizó el pintor de Daroca Martín del Cano para su retablo destinado a la iglesia de Santiago de Daroca. Y pensar que habría sido venerada por generaciones y generaciones de darocenses amigos de la música, compositores e intérpretes, desde que presidiera su capilla en el año 1424.

---

20. J. GUDIOL RICART: *Pintura Medieval en Aragón*, Zaragoza, I.F.C., 1971.

21. Bonanat Zahortiga, pintor de retablos zaragozano, de activa vida profesional en Zaragoza, Huesca y Teruel, está documentado en Zaragoza entre los años 1409 y 1458. Entre las obras que llevó a cabo destaca el retablo de santa Maria de la Esperanza, San Francisco y San Gil Abad, conservado en su lugar de destino: la capilla de Francisco de Villaespesa, en la catedral de Tudela. El retablo, de notable tamaño, se tasó en 300 florines de oro de Aragón, a pagar en tres tandas, y Bonanat trabajaba en él, en su taller de Zaragoza, en junio de 1412, fecha en que cobraba parte de la segunda tanda y se comprometía a terminarlo para el día de Todos los Santos de ese mismo año. Véase: J. CABEZUDO ASTRAIN: «Nuevos documentos sobre la pintura aragonesa del siglo XV», en: *Seminario de Arte Aragonés*, VII-IV, (1957), pp. 76-77

APÉNDICE DOCUMENTAL

I

1357, junio, 29. Daroca (Zaragoza)

Juan Sanz vicario de la iglesia de Santiago de Daroca reconoce haber recibido mil sueldos para sepultar en dicha iglesia en la capilla de Santa Cecilia a María Pérez viuda de Pedro Gómez Felip.

(Archivo Colegiata de los Corporales de Daroca. Orig. perg. 434 X 570 mm. Notario Pedro Martinez Serrano).

Ed. A. Canellas López: *Inventario de los fondos del Archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca.* Zaragoza, I.F.C., 1988, num. 528).

II

1419, agosto, 28. Teruel

Andrés Pellicer vecino de Teruel recibe de Jaime Cazén soguero vecino de la parroquia de Santiago de Daroca setenta florines de oro por unos órganos que había vendido a dicha parroquia.

(Archivo Colegiata de los Corporales de Daroca. Orig. perg. 150 X 326 mm. Notario Domingo Robres).

Ed. A. Canellas López: *Inventario de los fondos del Archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca,* Zaragoza, I.F.C., 1988, num. 993).

III

1420, mayo, 17. Daroca (Zaragoza)

Francisco Sánchez de Ravanera, ciudadano de Daroca, atendido que Gonzalo Gómez de Mengucho difunto dejó en testamento que todas las tierras que tenía en Luco se vendieran al mejor postor y del producto la mitad se diera a la iglesia de San Miguel de Daroca y la otra mitad a la de Santiago para hacer dos retablos, uno en el altar de San Miguel y otro en el de Santa Cecilia, en la dicha iglesia de Santiago en los que se pondrían sus armas, se venden dichas piezas a Jaime Monfort y Jaime Calzón por 1.500 sueldos jaqueses.

(Archivo Colegiata de los Corporales de Daroca. Orig. perg. 264 X 352 mm. Notario Domingo Pardillos).

Ed. A. Canellas López: *Inventario de los fondos del archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca,* Zaragoza, I.F.C., 1988, num. 995).

IV

1421, Noviembre, 21. Daroca (Zaragoza)

Martin del Cano pintor, vecino de Daroca, se compromete con clérigos de la iglesia de Santiago de Daroca a realizar un retablo en el altar de Santa Cecilia por el precio de 110 florines de oro de Aragón, en el plazo de dos años a partir del presente día.

(Archivo Colegiata de los Corporales de Daroca. Orig. perg. 314 X 435 mm. Notario Antón López de Tauste).

Ed. A. Canellas López: *Inventario de los fondos del archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca,* Zaragoza, I.F.C. 1988, num. 1005).

Sepan todos, que yo Martín del Cano, pintor vecino de la ciudad de Daroca, de mi cierta ciencia convengo prometo y me obligo a vos los honrados y discretos Francisco Martínez Sebastián, bachiller en decretos, clerigo, vicario, y Jaime Calonge, tercieros de la fábrica de la iglesia de San Jaime de la dicha ciudad, hacer un retablo (en el) altar de Santa Cecilia de la dicha ciudad, el cual haya doce palmos de ancho y quince de alto sin las pulseras, y que sea puntiagudo de la parte de suso...

El cual retablo sea hecho de tres leñas bien secas, de manera que no fienda y en aquel sea pintada la historia de Santa Cecilia. Y cualquiera que se ha de poner en las diademas de las imágenes y en los otros lugares no sea oro partido antes sea oro fino, y aquel azul en los lugares donde se ha de poner sea azul de ocre fino. Y así mismo, que el carmín sea fino y la mazonería y obra sean según el retablo del altar de San Pedro de la dicha ciudad; por el cual retablo me sean tenidos dar vos dichos tercieros ciento diez florines de oro del cuño de Aragón, de los cuales de continente otorgo haber recibido de vos dichos tercieros los veinte florines de oro. El cual retablo debo y prometo hacer dentro de dos años

del presente día de hoy en adelante contaderos. Y el residuo de la dicha cantidad me debéis pagar según que iré haciendo la obra, de manera que cuando sea acabado el dicho retablo no me quede de cobrar de vos dichos tercieros sino veinte florines de oro. Y con esto prometo hacer buena obra a vista de maestros pintores en el oficio de pintores expertos. Y si por ventura no haré la obra buena y bién acabada a conocimiento de maestros según es dicho. Y por ésta razón a vosotros dichos tercieros pleitos daños o misiones os convendrá hacer y sostener todas aquellas y aquellos, prometo, convengo y me obligo satisfacer y pagar bién y cumplidamente. Y prometo y me obligo haber (de) dar y a la corte del juez por vosotros sleido asignar, asignar bienes muebles míos propios quitos y desembargados en los cuales quiero expresamente consiento que pueda ser compellido y hecha ejecución por la dicha razón a uso de corte y costumbre de alfarda, así como por cosa juzgada y sentenciada, orden de fuero no observado.

Y renuncio a las sobredichas cosas, a mis jueces ordinarios y locales, y diusmeto a mi y a mis bienes a la jurisdicción costreita y compulsa de cualesquiere señor o juez así eclesiástico como seglar de cualesquiere lugar o reino ante el cual o los cuales más por la dicha razón convenirme queráis. Y sobre esto quiero y expresamente consiento que podáis mudar y variar de una acción en otra. Y de un juez en otro, por aquella forma y manera que a vosotros será visto sin resarcimiento de expensas algunas. Renuncio además a todo tiempo feria, de dia de acuerdo, término de diez dias por cartas cercar. Encara más, renuncio a toda carta de alarga, de gracia, de guyadge, de adjunción, de sobreseimiento, y a todo otro rescripto en favor mío o que a mi pudiese ayudar, otorgados y otorgaderos por el señor Rey o por cualquier otro señor o Príncipe, y a todas y cada una excepciones, allegaciones, ayudas y defensiones, así de ley, fuero, derecho, como de escrita razón, a mis ayudantes y a vosotros contrastantes o mocientes.

Y por tener y cumplir todas y cada una cosas antedichas, obligo mi persona y todos mis bienes muebles y sedientes habidos y por haber en todo lugar. Y a mayor seguridad de vosotros dichos tercieros, os doy por fianza, por tener y cumplir todas y cada unas cosas sobredichas, a las cuales yo estoy obligado, a don Paulo

Bernat, escudero, habitante en la dicha ciudad, estando presente. Y yo dicho Paulo Bernat, aquí presente, por tal fianza me constituyo ser dius obligación de todos mis bienes muebles y sedientes habidos y por haber en todo lugar. Y vosotros, dichos Francisco Martinez Sebastián y Jaime Calonge, tercieros sobredichos, en los dichos nombres de tercieros, prometemos y nos obligamos a vos dicho Martín del Cano, al residuo de la cantidad del dicho retablo en la forma y manera de parte de suso expresadas, satisfacer y pagar. Y si por haber y cobrar de nosotros el residuo de los dichos ciento diez florines de la dicha aveniencia... omisiones o menoscabo, os convendrá hacer y sostener todas aquellas y aquellos en los dichos nombres, prometemos y nos obligamos satisfacer y pagar bien y cumplidamente. Y por tener, cumplir, y firmamente observar todas y cada una cosas sobredichas, obligamos todos los bienes de la fábrica de la iglesia, muebles y sedientes, do quisiera que son y serán.

Hecho fue esto en la dicha ciudad de Daroca, a ventiun días del mes de noviembre. Anno a Nativitate Domini, Millesimo. cuadragentesimo primo. Testimonites presentes fueron ad aquesto, Lázaro Lanzuela, mercader, y Jaime Sureta, vecinos de la dicha ciudad.

Signo de mi Antón López de Tauste, vecino de la ciudad de Daroca y por autoridad del Señor Rey de Aragón, notario público por toda la tierra y donación suya, aquí el presente contrato del protocolo de Jaime Martínez Sebastián notario fallecido. Saqué las notas del cual por el justicia de la ciudad de Daroca a mi fueron encomendadas, y de mi propia mano escribí con sobrepuestos en la segunda linea donde se lee «de la dicha iglesia» y en la tercera linea donde está escrito «de la dicha cantidad» y en la vigésima segunda donde dice «satisfacer y pagar»...

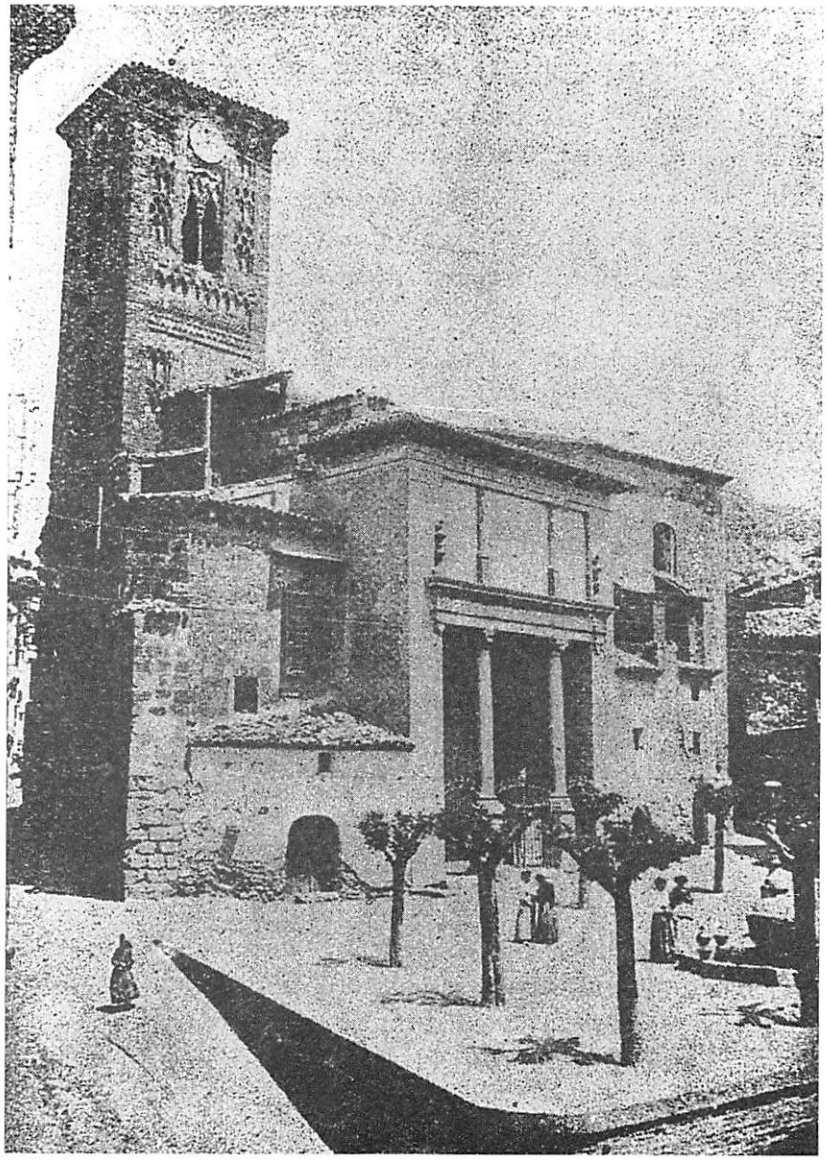


Figura 1. Iglesia de Santiago, Daroca (Zaragoza). Desaparecida.

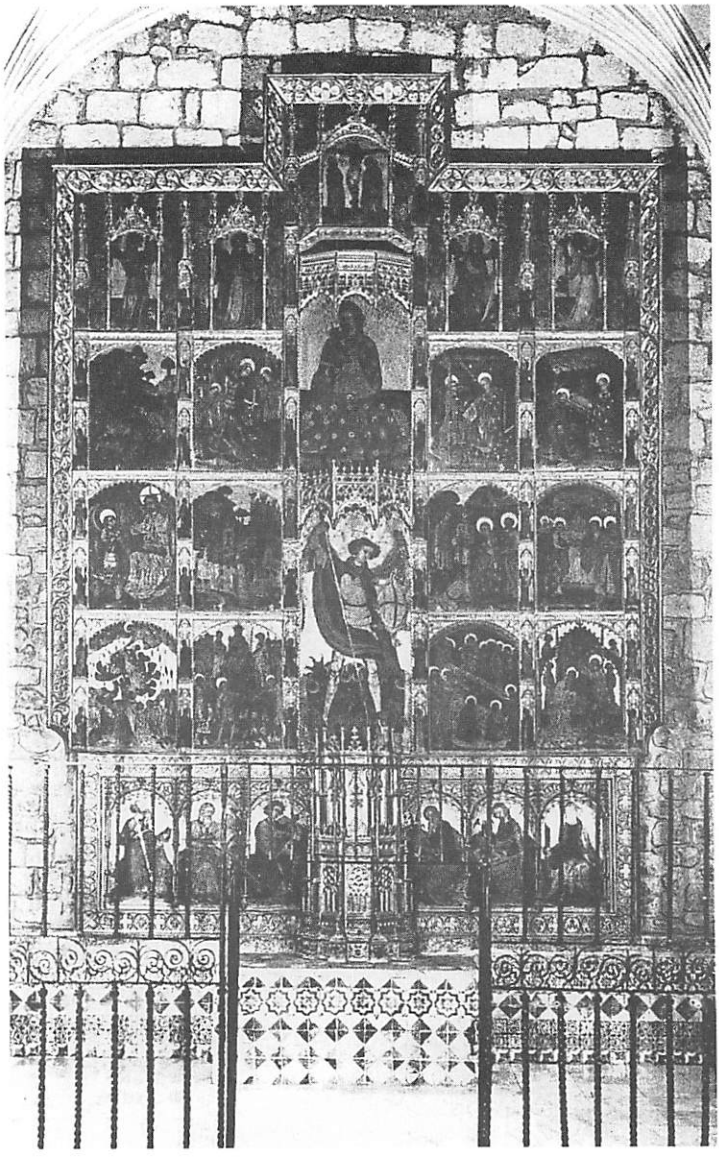


Figura 2. Retablo de San Miguel Arcangel. Colegiata de Santa María de los Sagrados Corporales, Daroca (Zaragoza).

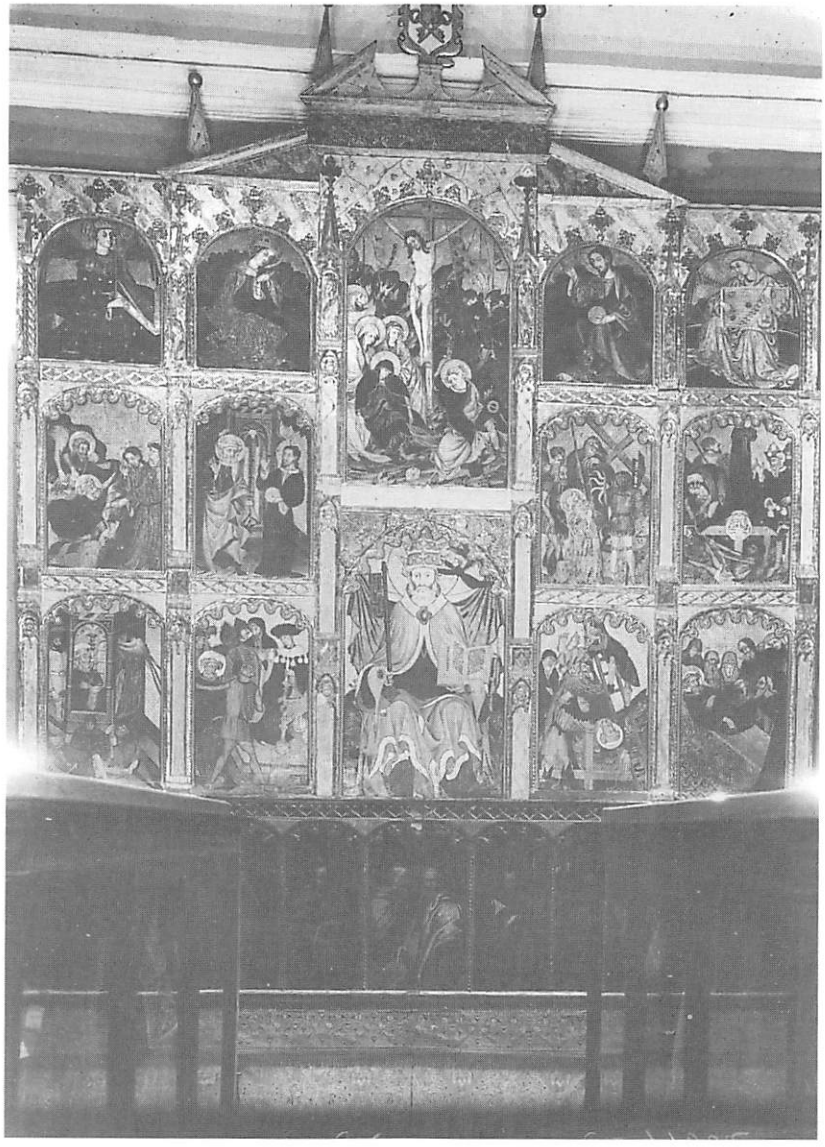


Figura 3. Retablo de San Pedro Apostol. Museo Comarcal y Colegial, Sección II, Daroca (Zaragoza). (Foto Archivo Mas).

Figura 4. Santa Virgen entronizada, Santa Cecilia? Museo Comarcal y Colegial, Sección II, Daroca (Zaragoza). (Foto Archivo Mas).

Figura 5. San Pedro apóstol. Titular del retablo. (Foto Archivo Mas).

Figura 6. Santa Virgen entronizada, Santa Cecilia?
Detalle. (Foto Archivo Mas).

Figura 7. San Pedro apostol. Retablo de San Miguel Arcángel. Colegiata de Santa María de los Sagrados Corporales, Daroca (Zaragoza). (Foto Archivo Mas).

Figura 8. San Juan Evangelista. Retablo de San Miguel Arcangel. Colegiata de Santa María de los Sagrados Corporales (Zaragoza). (Foto Archivo Mas).

Reflexiones en torno al pensamiento musical medieval y moderno *

Mª. Trinidad Ibarz Ferré

CUESTIONES DE ESTÉTICA MUSICAL

Acerca de la enseñanza de la música

Hay que conocer el arte y el pensamiento de nuestro pasado para poder llegar al conocimiento del nuestro propio y, en el caso de la música, del repertorio que deseamos interpretar. Los primeros antepasados bien conocidos de la música occidental fueron los músicos y teóricos medievales. Es decir, que aun contando con las profundas lagunas e incertidumbres con que se presenta a nuestra observación, conocemos gran parte de la música culta y de la teoría musical medieval; el primer repertorio conocido de occidente; fuente o cuna del nuestro, hasta el punto de que en su seno se desarrollaría una práctica que iba a distinguir la música occidental de todas las demás: La polifonía (texturas elaboradas consistentes en hacer sonar dos o más líneas melódicas diferentes e independientes de forma simultánea). Todavía restan varias razones de peso. A través del estudio de las monodías religiosa y profana medievales, de la polifonía y de sus comentaristas, conocemos mucho sobre la melodía en estado puro y de su lógica interna, de los antecedentes directos del sistema armónico tonal (que son los modos gregorianos indudablemente), de la evolución de los sistemas de notación (siempre bellos y que en la baja Edad Media serán ya muy similares al comúnmente aceptado como gregoriano "clásico"), de la lenta y progresiva aceptación de la autonomía de la música, y de cómo la entendían aquellos hombres.

Sobre todo a quienes nos dedicamos al estudio de la Teoría Musical no nos extraña que, por influencia de las ideas pitagóricas transmitidas por Boecio, a la música se le diera tanta importancia como se le dio. Tampoco era nada nuevo, pues el concepto de armonía cósmica griega hacía tiempo que había cristalizado y se había cristianizado igual que tantos otros. Por eso, salvando las distancias y teniendo en cuenta las limitaciones científicas de aquellos hombres, hay que reconocer hoy en día que tenían mucho de racional al aceptarlo.

Las leyes de la Música, en cuanto arte, obedecían a las normas universales de estructuración que el músico reflejaba naturalmente. Por tanto, el estudio de la Música artística se convertía en fuente de conocimiento de la armonía del mundo[1].

Igitur isti astrorum motus octo sunt, videlicet septem errantium, & illius, qui dicitur aplanes: quos omnes dicunt dulcissimam cantus harmoniam, id est consonantiam efficere: quam etiam Dominus in ea responsione, quam de turbine fecit ad sanctum Iob, concentum coeli nominat, sed ista utrum ad praefatas regulas pertineat, meum non est diffinire"[2].

Así pues, la música teórica podía enseñarse dentro del quadrivio.[3] Claro que, a medida que ésta se desarrollaba y evolucionaba, se iba haciendo más urgente y necesario hablar de ella también en el terreno práctico. A partir del siglo IX, la orientación técnica de los tratados sobre música fue haciéndose paulatinamente más evidente, ya que gran parte de ellos eran pedagógicos, como *Musica enchiriadis*, por ejemplo, y estaban dedicados principalmente a la formación de músicos.

Ve como Aribon [John Cotton o John de Afflighem] una prueba del carácter natural de la Música en el hombre la facilidad que los juglares e histriones tienen para su ejercicio, aun cuando carezcan

---

1. LEÓN TELLO, Francisco José. *Estudios de Historia de la Teoría Musical*. C.S.I.C: Madrid, 1991, p. 34.

2. Aureliani REOMENSIS. "Musica disciplina". Cap. VIII. "De tonis octo". M. Gerbert. *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra Potissimum*. Ed. Facsímil. Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York, 1990. vol. I, p. 40.

3. Opino que no fueron menos racionales los hombres del medievo que los antiguos pitagóricos al reconocer la semejanza entre el movimiento ordenado de los astros (orden espacio-temporal) y el de los sonidos (orden temporal).

de conocimientos técnicos(...)el concepto guidoniano de una música que se aparta del quadrivium(...)Cotton no limita el estudio de la música a su aspecto racional o acústico. Por el contrario, considera también su verdadero objeto el estudio de la técnica derivada de su aceptación como arte[4].

Es sintomático que Guido d'Arezzo, Odón de Cluny, Aribon y John Cotton, se preocuparan de un extremo que, todavía hoy, sigue preocupando a muchos profesores de música de España: no es lo mismo saber lo que se hace (que sería lo correcto), que hacer lo que se sabe (una especie de inercia natural del alumno de música, a mi modo de ver)[5]. Los tratadistas arriba señalados eran conscientes de que los músicos profesionales necesitaban una preparación básica que les permitiera tener ciertos conocimientos sobre lo que estaban haciendo, y llegaran a interpretar música, no por simple imitación -lo que nos trae a la memoria el sistema de aprendizaje antiguo, por tradición oral-, sino ayudados por el conocimiento de los signos de notación y la teoría de los modos gregorianos, por lo menos[6]. El que llegaran a comparar a aquel género de intérpretes "imitativos" con los ebrios e, incluso con las bestias, es altamente significativo; hoy en día, dado el alto nivel al que ha conseguido llegar la música culta en occidente, -lo mismo que el resto de los campos del saber humano-, es imprescindible que los futuros músicos reciban un conjunto de enseñanzas lo más profunda y totalizadora posible; que conozcan la teoría y la "lógica" musicales de todos los tiempos. Y las correspondientes a la época medieval, por las razones que ya hemos mencionado unas líneas más arriba, no deben dejarse a

4. LEÓN TELLO, Francisco. *Estudios de Historia de La Teoría Musical.* C.S.I.C.: Madrid, 1991, p. 80.

5. "Musicorum et cantorum magna est distantia, Isti dicunt, illi sciunt quae componit Musica. Nam qui facit, quod non sapit, deffinittur bestia". Guido d'Arezzo. *Regulae musicae rhythmicae.* Gerbert, Martin. *Scriptores ecclesiastici de Musica Sacra Potissimum.* Ed. Facsímil. Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York, 1990. Vol. II, p. 25.

6. "Cotton es aún más expresivo que el mismo Guido y los tratadistas antiguos en la distinción entre cantor y músico, llegando a emplear la gráfica y onerosa comparación del primero con el ebrio:'Cui ergo cantorem melius comparaverim quam ebrio qui domum quidem repetit, sed quo calle revertatur, penitus ignorat". León Tello, Francisco. *Estudios de Historia de La Teoría Musical.* C.S.I.C.: Madrid, 1991, p. 80-81.

un lado. Ahora bien, el alto nivel interpretativo que actualmente se le exige a un instrumentista durante su formación es el responsable, en demasiados casos, de que se pueda aplicar todavía parte de lo que encierra el pensamiento de Guido. Los estudiantes de especialidades instrumentales no suelen disponer de tiempo suficiente como para poder aplicarse a la lectura de aquellos textos de carácter estético-musical y cultural que completarían su educación de forma satisfactoria. Afortunadamente, la carrera de un músico profesional es muy larga y aquéllos músicos que son conscientes de lo que acabamos de decir se entregan a la lectura de este tipo de libros a lo largo de su vida artística.

Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores; in omni enim arte valde plura sunt, quae nostro sensu cognoscimus, quam ea, quae a magistro dicimus. Perlecto enim solo psalterio omnium librorum lectiones cognoscunt pueruli, & agriculturae scientiam subito intelligum rustici. Qui enim unam vineam putare, unam arbusculam inserere, unum asinum onerare cognoverit, sicut in uno facit, in omnibus similiter, aut etiam melius facere non dubitabit. Mirabiles autem cantores & cantorum discipuli etiamsi per centum annos quotidie cantent, numquam per sine magistro unam vel saltem parvulam antiphonam cantabunt, tantum tempus in cantando perdentes, in quanto & divinam & secularem scripturam potuissent plene cognoscere.

Et quod super omnia mala magis est periculosum, multi religiosi ordinis clerici & monachi psalmos & sacras lectiones & nocturnas cum puritate vigilias, & reliqua pietatis opera, per quae ad sempiternam gloriam provocamur & ducimur, negligunt; dum cantandi scientiam, quam consequi numquam possunt, labore assiduo & stultissimo persequuntur[7].

De cualquier modo, aunque advirtamos un progresivo acercamiento de los teóricos musicales de la Edad Media a las cuestiones prácticas, habremos de reconocer que, durante todo el medioevo, aquella brecha que separaba, ya desde los tiempos de Platón, al músico teórico del músico práctico, continuó abierta hasta la "cicatrización" renacentista (desde ese punto de vista, el

7. GUIDO D' AREZZO. *Regulae musicae de ignoto cantu.* Gerbert, Martin. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra.* Ed. Facsímil. Geor Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York, 1990. Vol II, pp. 34 y 35.

Renacimiento es menos "clásico" que la Edad Media). Prueba de todo ello es que sólo se consideraba verdadero músico al primero; al que conocía racionalmente las leyes del arte musical (en opinión de Boecio, no bastaba con deleitarse con las melodías sino que había que investigar las proporciones que resultaban entre las voces)[8]. Es paradigmático el pensamiento de Aribon, monje de San Emeran. Aribon distinguía perfectamente los músicos naturales -que ejercían su arte sin conocimientos teóricos- de los artificiales -los que profundizaban en los problemas de la música y estaban capacitados para enjuiciarla-. ¡Cómo han cambiado las mentalidades desde entonces! En la actualidad, teóricos musicales y, hasta en cierta medida, compositores y directores de orquesta, están siendo eclipsados por los grandes divos-intérpretes, como lo demuestran las programaciones de conciertos y las estadísticas de afluencia de público a los mismos.

Ha quedado sentado que, si bien se les reconocían mayores méritos a los músicos teóricos, los tratadistas musicales de la Edad Media demostraban un creciente interés por el perfeccionamiento de la interpretación, (no perdamos de vista que la música estaba considerada; era importante, era un valioso instrumento de oración en virtud de la arcana teoría del ethos), de ahí la necesidad de un estudio práctico eficaz[9]. Consecuentemente, Guido d'Arezzo y Guido de Chalis se quejaron en sendos tratados de lo largo que resultaba el período de aprendizaje de los cantores. Para paliar el problema, el primero perfeccionaría el sistema de notación del canto llano a partir del tetragrama e idearía el procedimiento de solmisación fundamentado en el sistema hexacordal desarrollado por él mismo; el cual, con todas sus virtudes y defectos, continuó empleándose en España hasta el siglo XIX. Lo curioso de este asunto es que, una vez entrado el siglo XX, llegó a

8. Véase, ANICIUS MANLIUS SEVERINUS BOETHIUS: *De institutione arithmetica, libri duo. De institutione musica libri quinque.* Ed. Godofredus Friedlein. Teubner: Lipsiae [Leipzig], 1867. Libro I, cap. 1°.

9. El tratado "Scholia Enchiriadis de Arte Musica" defiende "la necesidad y eficacia del estudio práctico: amonesta en efecto a los chantres para que se esfuercen en su aprendizaje, porque, en su opinión, si bien agrada más a Dios el canto que brota del corazón, aprovechará también a los hombres, moviendo sus afectos, si además, viene expresado adecuadamente con la voz" LEÓN TELLO, Francisco. *Estudios de Historia de La Teoría Musical.* C.S.I.C.: Madrid, 1991, p. 59.

la Península, -como "nuevo método pedagógico" para enseñar entonación a los principiantes (la técnica de la solmisación procedente de la Europa del Este). Igualmente, en su tiempo, Johanes de Grocheo planteó una queja que sería habitual en el Renacimiento y que todavía no ha perdido del todo su actualidad: La tendencia de ciertos maestros a no divulgar sus conocimientos[10].

Los escritos de Aribon prueban también que los tratadistas medievales no se dedicaron a la elaboración de una teoría musical con el único fin de guiar el estudio práctico, sino que les preocupaban otras cuestiones más profundas relacionadas con la capacidad de juzgar la música de su tiempo[11]. A Aribon no le faltaba razón. Cualquier músico que se precie, debería, en virtud de sus conocimientos teóricos, ser capaz, por lo menos, de enjuiciar rectamente cualquier tipo de música.

Y ¿qué decir de la práctica tan extendida en nuestro tiempo de aquellos que estudian música sin la ambición de llegar a ser intérpretes profesionales? Los medievales, como sus antepasados griegos y latinos, lo mismo que sus descendientes, colocaron la "buena" música en un lugar destacado en la educación del ser humano.

A la naturaleza humana la ennoblece una melodía dulce y la exaspera una melodía bárbara; debido a esto, la música(...)es un poderoso instrumento educativo y sus efectos benéficos y maléficos, se explican en función de los modos que se usan[12].

La posición actual en torno a esta materia no ha variado mucho. Y da la sensación de que la teoría del ethos tampoco ha llegado a caer en el olvido: En el curso de las últimas décadas

10. "Et adhuc quidam speculativi suas operationes et inventiones abscindunt nolentes aliis publicare, cum tamen quilibet vir debeat in talibus veritatem manifestare ad laudem et manifestationem veritates".(Grocheo). León Tello, Francisco. *Estudios de Historia de La Teoría Musical.* C.S.I.C.: Madrid, 1991 , p. 152.

11. "Non est vel igitur parva laus, non modica utilitas, non vilipendendus labor musicae scientia, quae sui cognitorem compositi cantus efficit iudicem, falsi emendatorem et novi inventorem". LEÓN TELLO, Francisco. *Estudios de Historia de La Teoría Musical.* C.S.I.C.: Madrid, 1991, p. 80.

12. Con estas palabras explica Enrico FUBINI el pensamiento de Boecio en *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.* Alianza Música: Madrid, 1988, 521 pp., p. 92.

estamos asistiendo al desarrollo de la musicoterapia; los educadores reconocen que la música fomenta la capacidad psicomotriz del niño; muchos padres matriculan a sus hijos en conservatorios de música persuadidos de que ese complemento de su educación ennoblecerá su espíritu. Saben que la música culta no es una actividad más con la que llenar el tiempo de sus hijos, ni una forma de demostrar el status social de la familia.

Por otra parte, hay voces que se alzan en contra de ciertas corrientes de la música ligera o pop por considerarlas perniciosas. A mi entender, no les falta razón en lo que a los textos de dichas piezas musicales se refiere, - hay muchas que son verdaderas llamadas a la falta de ética y/o moral- y a la introducción de timbres o de sonidos peculiares que, de una u otra manera, ponen al individuo en contacto con la violencia, el odio, la maldad y no precisamente para satirizarlos, sino que los evocan (hay incluso dibujos animados que causan preocupación en tal sentido). En ese orden de cosas (que, no es el único) me uno a las advertencias acerca de la teoría de la imitación de la corriente platónica. Ahora bien, el asunto del ritmo es otra parte de la música digna de ser tenida en cuenta aquí: El ritmo de una partitura, por sí solo, es "neutro", no transmite ni lo "positivo" ni lo "negativo". Incluso me atrevería a afirmar que, con su energía intrínseca, pertenece más bien al terreno de lo catártico, de lo liberador aristotélico. Volviendo de nuevo al medioevo, Grocheo dejó constancia de que, entre las formas contrapuntísticas de su época, era el hoquetus el que más gustaba a los jóvenes en virtud de su dinamismo rítmico[13]. Con lo que constatamos, una vez más, que los occidentales no nos hemos alejado demasiado de la Edad Media (ni de la Antigüedad) en algunos aspectos.

En torno a algunas afirmaciones del pensamiento de la Edad Media

A lo largo de este artículo he traído a colación diferentes postulados medievales que, como ha quedado demostrado, todavía no han perdido del todo su vigencia. Si bien reconozco que el componente teológico-esotérico abraza el pensamiento medieval

13. Véase LEÓN TELLO, Francisco. *Estudios de Historia de La Teoría Musical.* C.S.I.C.: Madrid, 1991 , p. 154.

en su casi totalidad, esto no me parece un obstáculo suficiente como para que no podamos reconocer a las puertas del siglo XXI que muchos pensadores de la Edad Media gozaron de una muy notable lucidez intelectual y para que no aislemos en el curso de nuestra reflexión, de alguna manera, lo racional de lo puramente religioso.

A continuación enumeraré cuatro ideas que, a mi juicio, ilustran lo que acabo de decir: El reconocimiento del elemento hedonista que puede acompañar al fenómeno musical, la recomendación de que la música debe adecuarse al texto literario, la distinción establecida entre sonido y ruido, y la afirmación de que la música es connatural al hombre.

El contenido del primero de los aspectos aparecía, por ejemplo, en las *Confesiones* de san Agustín,[14] en las palabras de Casiodoro,[15] en las del autor de *Scholia Enchiriadis*,[16] en las de Adelardo de Bath,[17] de San Agobardo,[18] de Juan de Garlandia y de

14. "Porque algunas veces me parece que doy más honra a aquellos tonos y voces de la que debía." SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, cap. XXXIII. (Es lógico, por cierto, que el santo advirtiese que estaba obrando mal si se dejaba arrastrar por los sonidos procedentes de los cantos en el servicio religioso, ya que, en ese caso, los sonidos eran un instrumento de oración. Lo pecaminoso, durante toda la Edad Media, será no someter el deleite sensitivo a otras instancias superiores, pero dicho deleite no se prohibe tajantemente.)

15. "Gratissima ergo nimis utilisque cognitio, que & sensum nostrum ad superna erigit, & aures modulationes permulcet." Casiodoro. *Institutiones Musicae, seu excerpta ex eiusdem libro, de artibus ac disciplinis liberalium litterarum.* GERBERT, Martin. *Scriptores ecclesiastici de Musica Sacra Potissimum.* Ed. Facsímil. Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York, 1990. Vol I, p. 19.

16. "El concepto de suavidad aparece reiteradamente a lo largo de todo el tratado junto al de dulzura". FUBINI, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.* Alianza Música: Madrid, 1988, 521 pp., p. 104.

17. "Pueriles enim mentes moviterque in corpora ocupatas tanta vi astringit, ut primus vocibus, quas in corpore audierunt, et delectentur, si concordes sint, et offendatur si convenientes non sint"... In senectute vero tantam hoc decus efficiam obtinet, ut non solum vocum concordiam haec aetas exposcat, verum et mores et facta universa in ethicam consonantiam redigere et gaudeat et nitatur." (Adelardo de Bath). León Tello, Francisco. *Estudios de Historia de La Teoría Musical.* C.S.I.C.: Madrid, 1991, p. 94.

18. LEÓN TELLO, Francisco. *Estudios de Historia de La Teoría Musical.* C.S.I.C.: Madrid, 1991, p. 98.

Franco de Colonia[19]. John Cotton,[20] a principios del siglo XII, hizo hincapié en la diferencia que se puede establecer entre sonido y ruido y aludió al precepto clásico de la adecuación de la música al sentido de un texto dado. En cuanto a la idea de que la música es connatural al hombre, destacan los escritos de Aribon[21] y de Grocheo[22]. Esta idea sería fundamental en el ámbito del pensamiento del siglo XVIII, y en la actualidad es una hipótesis a tener en cuenta (R. de Candé, en las primeras páginas de su *Historia Universal de la Música*,[23] expone con claridad cómo debió de nacer y evolucionar esta actividad humana en una edad tan temprana como es la que corresponde al período Paleolítico).

A modo de conclusión, dejaré esbozadas ciertas cuestiones que, a mi modo de ver, interesan a la ética y estética musicales. Comenzaré mencionando el hecho de que los teóricos musicales de la Edad Media no solían gozar de una amplia formación cultural, (este extremo ha tenido que tener, forzosamente, importantes consecuencias), y que entre los más doctos se advierte una tendencia al conservadurismo - como ocurre en el caso de Jacobo de Lieja, por ejemplo-. Además, en fechas tempranas también empezó a condenarse la "corrupción" de los cantos. Y yo me pregunto, ¿qué postura habría tomado Platón en ese caso? Es posible que el estudio de este asunto nos llevara a la conclusión de que, tal vez, hubiera sido deseable la no-evolución de la música artística. Otra labor interesante puede ser la comparación entre los conceptos de belleza inefable e inexpresable en el medioevo y en la Edad Contemporánea (es decir, del siglo XVIII en adelante).

---

19. LEÓN TELLO, Francisco. *Estudios de Historia de La Teoría Musical.* C.S.I.C.: Madrid, 1991, p. 105 y ss.

20. "Discretus est, qui aliquas habet in se consonantias; indiscretus est, in quo nulla discerni potest consonantia"... Primum igitur praeceptum modulandi subnectimus, ut secundum sensum verborum cantus varietur". LEÓN TELLO, Francisco. *Estudios de Historia de La Teoría Musical.* C.S.I.C.: Madrid, 1991, pp. 81 y 86.

21. "Musica est septem artibus quas liberales apellant, naturalis quidem quemadmodum et aliae; unde ioculatores et histriones, qui prorsus sunt illiterati, dulcisonas aliquando videmus contexere cantilenas." LEÓN TELLO, Francisco. *Estudios de Historia de La Teoría Musical.* C.S.I.C.: Madrid, 1991, p. 80.

22. LEÓN TELLO, Francisco. *Estudios de Historia de La Teoría Musical.* C.S.I.C.: Madrid, 1991, p. 151.

23. CANDÉ R. de. *Historia Universal de la Música.* Aguilar: Madrid, 1981, 2 vol.

No dejemos a un lado tampoco la posible interrelación que quizás se pueda descubrir entre la creencia medieval de que, en música, el placer no proviene de los sonidos sino de las proporciones, y las tendencias compositivas "cerebrales" y "objetivas" del siglo XX. También hay que averiguar qué es lo que está ocurriendo en estos días; qué impulsa a que una parte de la liturgia oficial de la Iglesia Católica -el Canto Gregoriano- se esté comercializando en todo el mundo, y hasta qué punto puede ser aceptable disfrutar de este repertorio como se haría con cualquier otro tipo de música no ligada al culto religioso. En efecto, el gran público, en lugar de sentirse más atraído por las novedades que puede ofrecer la música culta del momento, prefiere los sonidos que producen, desde su retiro, las gargantas de unos monjes entonando partes de la Misa y del Oficio Divino.

El Auto de los Reyes Magos en Fresno del Río (Palencia)[1] *

EMILIO REY GARCÍA

Numerosas son las representaciones teatrales que existen, o han existido en España hasta tiempos recientes, con la temática de los Reyes Magos. Algunas de ellas todavía sobreviven y cada año son puestas en escena gracias al entusiasmo de personas amantes del teatro tradicional. Otras, hace tiempo que dejaron de representarse por la falta de actores en pueblos que han quedado casi desiertos por la masiva emigración a las ciudades en las últimas décadas. Tenemos noticia de estos autos, pertenecientes al ciclo de Navidad, en Cataluña (los conocidos y muy populares *Pastorets*), Castilla y León, Castilla-La Mancha, Cantabria, Extremadura, Mallorca, Andalucía, Murcia, Canarias, etc. Maximiano Trapero, uno de nuestros mejores estudiosos del teatro tradicional, dice certeramente que "no todos estos autos de Reyes responden, sin embargo, a un mismo modelo textual y dramático... No todos tienen un mismo origen ni todos tienen tampoco una misma antigüedad, pero sí que todos ellos reproducen más o menos de cerca ese hipotético núcleo originario de los autos medievales que se impuso también en las obras de los autores cultos del XVI y XVII"[2]. Trapero ha detectado que muchos de los

1. Titulo este trabajo "Auto de los Reyes Magos en Fresno del Río (Palencia)" y no "de Fresno del Río", ya que el modelo textual en el que se inspira está extendido por numerosos pueblos de la antigua diócesis de León, y por tanto no es exclusivo del pueblo palentino. El río al que se refiere es el Carrión, que discurre al lado del pueblo.

2. M. TRAPERO: "Romancero y teatro popular en la tradición oral castellano-leonesa", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXVIII (1983), pág. 41.

autos de Reyes que se representan en España, sobre todo los de la zona sur y sureste, proceden de un texto compuesto a finales del siglo XVIII por un clérigo de Málaga llamado Gaspar Fernández Ávila[3]. En cualquier caso el tema es siempre atractivo y ha producido desde la Edad Media composiciones literarias cultas o populares; y quizá no sea casualidad que la primera obra conocida del teatro castellano sea el "Auto de los Reyes Magos".

El llamado modelo "leonés" del Auto de los Reyes Magos ha sido muy bien estudiado desde el punto de vista del texto por José Luis Alonso Ponga en un interesante libro publicado en 1986[4]. Ofrécese en este libro, entre otras cosas de gran interés, una visión general en cuanto a las variadas fuentes de que se nutre, que son las siguientes: Pasajes Evangélicos de San Mateo (2, 1-11 y 2, 16-17), de los que el auto toma el relato en su núcleo central, tradiciones difundidas por algunos Padres de la Iglesia como San Juan Crisóstomo, San Agustín y San Beda el Venerable, Evangelios Apócrifos como el Evangelio Armenio de la Infancia, el Evangelio Árabe de la Infancia, el Evangelio del Tránsito de la Bienaventurada Virgen María, el Evangelio de la Infantia Salvatoris, el Pseudo Mateo, etc. y, por último, diversas tradiciones medievales. El auto de Fresno del Río está inspirado en el modelo textual "leonés", así denominado por ser en pueblos de la antigua diócesis de León donde todavía se representa, aunque a medida que pasa el tiempo su puesta en escena es menos regular.

La extensión geográfica del auto es amplia. Alonso Ponga ha recogido variantes del mismo, o tiene noticias de él, en unos veinticinco pueblos de Zamora, Valladolid, Palencia y, sobre todo, León. En su opinión, la representación de los Reyes no tiene tanto renombre en León como la Pastorada, pero parece estar más extendida. Transcribe el texto de dos autos recogidos en Valdesaz de los Oteros y Navatejera, integrado este último en la Pastorada denominada Villancicos. Indudablemente el libro de Alonso Ponga es un buen punto de partida para el estudio de un

3. M. TRAPERO: Introducción General al Catálogo de la Exposición sobre *El Auto Religioso en España*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, págs. 15-30.

4. J. L. ALONSO PONGA: *Religiosidad Popular Navideña en Castilla y León. Manifestaciones de carácter dramático*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986, págs. 175-255.

tema interesantísimo que hasta ahora ha sido poco trabajado por los especialistas. El etnomusicólogo zamorano Miguel Manzano ha publicado autos de Reyes integrados más o menos fragmentariamente en las Pastoradas leonesas de Santa María del Condado, Lugán, Barrillos de Curueño y Aviados, además de algunas melodías sueltas que pudo recuperar correspondientes al que antaño se representaba en Espinosa de la Ribera que, al parecer, nada tenía que ver con el modelo leonés más extendido[5]. Con la publicación de este auto recogido en Fresno no pretendo hacer un estudio exhaustivo del texto, parcela que dejo a los buenos especialistas en estos menesteres que hay en España, sino añadir un documento más a los varios que de diversas regiones españolas han aparecido en obras de conjunto dedicadas a la tradición o en revistas especializadas[6].

El hecho de haber podido recoger algunas versiones en la actual provincia de Palencia se debe, con toda probabilidad, a que amplias zonas de ésta pertenecieron a la diócesis de León hasta el año de 1956. Son estas zonas casi toda la montaña norteña,[7] la comarca de la Valdavia y una gran parte de la Vega de Saldaña. En esta última comarca he recogido variantes del auto en Fresno del Río y en San Andrés de la Regla. Ambos pueblos están localizados en la parte noroccidental, casi lindando con la actual provincia de León. También he recopilado otra versión en Támara, pueblo algo más alejado de la zona de influencia leonesa perteneciente a la comarca de Tierra de Campos, muy cercano a Frómista. En otros tres pueblos palentinos también se han recopilado autos de Reyes: en Terradillos de Templarios fue recogido

5. M. MANZANO: *Cancionero Leonés*, León, Diputación Provincial, 1991, vol. III, t. I.

6. Se han publicado varios Autos de Reyes sobre todo en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* del CSIC. Véanse las referencias bibliográficas puntuales de algunos de estos autos en la obra citada de ALONSO PONGA, pág. 182 y en M. TRAPERO: "Romancero y teatro popular en la tradición oral castellano-leonesa", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXVIII (1983), págs. 40 y 41.

7. Alonso Ponga da cuenta de la representación de los Reyes en épocas pasadas en dos pueblos muy próximos a la montaña palentina: Respenda de la Peña y Baños de la Peña. Alude a un informe recogido en el verano de 1984 por Don Jesús Guzmán Manrique, de 83 años, que afirma que los Reyes se representaron por última vez en Baños de la Peña "hace más de sesenta años".

por Alonso Ponga en 1982 de un manuscrito proporcionado por José Antolínez; el que se representaba en Moratinos fue publicado por José María Fernández en 1949;[8] y el todavía muy popular Auto de los Reyes Magos de Paredes de Nava, que no dispone de partes cantadas, fue recogido y publicado por Tomás Teresa León en 1947,[9] si bien el modelo textual es distino del tipo "leonés" que aquí nos ocupa.

El auto que aquí transcribo íntegro en texto recitado y partes cantadas fue recogido en encuesta de campo por mí realizada en Fresno del Río (Palencia) en el mes de agosto de 1991. Este pueblo palentino, que cuenta en la actualidad con 219 habitantes y posee ayuntamiento propio, está situado a 84 kilómetros al norte de la capital, en la cabecera de la Vega de Saldaña y muy cerca de la industrial villa de Guardo. He podido recuperar el texto de un manuscrito perfectamente legible copiado por Alipio Varela Villacorta en 1923. El manuscrito, ya descolorido por el tiempo, era celosamente guardado por un vecino del pueblo llamado Elicio Fraile Díez, de 59 años, quien lo puso generosamente a mi disposición y cantó, junto a su esposa Isabel Alonso Fraile, las partes musicales. La obra no se representa todos los años; sólamente cuando a los del pueblo les parece bien y logran juntar actores suficientes. Reunir a casi cuarenta actores es hoy la mayor dificultad en las zonas rurales castellanas, muy menguadas de habitantes, para poder hacer la representación. La última vez que se representó El Auto de Reyes en el pueblo fue en 1988, y contó con actores de otros pueblos cercanos de la Vega de Saldaña. El "espacio escénico" fue siempre la plaza principal de la localidad, al lado del atrio de la iglesia. Elicio Fraile Díez me informó que en el pueblo también se representaba la Pastorada, pero no pudo proporcionarme el manuscrito porque, al parecer, se había perdido.

8. Publicado en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, V (1949), págs. 551-621.

9. Publicado en la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, III (1947), págs. 579-589.

El texto[10]

Una división del texto en partes bien diferenciadas bien puede ser la siguiente:

1. Aparición de la estrella y llegada de los Magos con todo su acompañamiento al palacio del rey Herodes.
2. Adoración de los Reyes Magos y ofrecimiento del oro, incienso y mirra.
3. Presentación del Niño en el Templo con intervención de Simeón y Ana la Profetisa.
4. Herodes monta en cólera al sentirse engañado por los Magos. Intervenciones del contradictor.
5. Matanza o degollación de los inocentes.

Casi todo el manuscrito, excepto las partes cantadas, estaba dispuesto en prosa. Después de una atenta lectura he recuperado los numerosos fragmentos en verso, que en no pocas ocasiones alternan con la prosa incluso en las intervenciones de un mismo personaje. La impresión que tengo es que casi todo el texto, sobre todo las partes en verso, es de indudable procedencia culta. Coincido con Alonso ponga en que el estilo literario y el tipo de religiosidad barroca que muestra la obra nos hace pensar que estamos ante un texto probablemente compuesto por pluma culta a finales del siglo XVII o comienzos del XVIII. Son evidentes algunas palabras o expresiones cultas como "potencia", "La Divina Justicia se da besos de amor", "grey", "orbe cristalino", "impíreo", "majo", "quídam", etc. Algunos fragmentos denotan una profundidad teológica que no es propia de la inspiración popular, aunque quiero resaltar aquí que la espiritualidad de la Iglesia de León, generalmente muy profunda en lo teológico, siempre fue mayor que la de Castilla, Iglesia más rica y, por ello, quizás más relajada. Esta observación, tan interesante para comprender algunos aspectos del folklore religioso, me ha sido hecha por más de un sacerdote palentino.

10. Agradezco al Profesor José SIERRA PÉREZ sus valiosas indicaciones relacionadas con algunas características y particularidades literarias del texto de este auto.

Abundan las incorrecciones gramaticales y sintácticas que se traducen en cambios de tiempos verbales, ripios (Eutopia por Etiopía), laísmos y vulgarismos ("rastrallan" "elevoso", "derroídos", "iluminaria", "estupendios", "placiones", "imberto", "proseclético", "indementes", etc.). Las palabras de significado dudoso y los vulgarismos van entre comillas. También se observan algunas incongruencias, pocas, en el orden escénico y en la lógica expositiva de ideas; todo ello producido, con toda seguridad, por las sucesivas intervenciones de las personas que ensayaban el auto y por la acción directa de los actores que amoldaban algunas palabras o frases a su gusto personal.

Las melodías

El breve comentario a las partes cantadas incide sólamente en los aspectos más esenciales. Para la comparación de variantes melódicas he manejado dos obras de recopilación en las que aparecen algunas de las melodías que aquí transcribo: *La Pastorada Leonesa*[11] de Maximiano Trapero, con transcripción y análisis musical de Lothar Siemens, y el *Cancionero Leonés*[12] de Miguel Manzano, sin duda las obras más ricas e interesantes en cuanto al contenido musical de estos autos del ciclo de Navidad. Cito las melodías de Fresno del Río por la numeración romana con que aparecen en el texto y en las transcripciones musicales; las transcritas por Siemens y Manzano se citan por la numeración con que aparecen en sus respectivos trabajos.

I, III y IV. "Ancianos" y "Zagalas a coro". Romance estrófico hexasilábico de ocho versos. Obsérvese que el estribillo "A los trece días a Belén llegar", cantado por las zagalas a coro, añadido a los dos últimos versos de la estrofa, regulariza la rima de los cuatro últimos versos. Como certeramente apunta M. Trapero "es un relato que en forma de cantinela se va repitiendo en sentido progresivo a lo largo del auto con el propósico de enlazar escenas

11. M. TRAPERO: *La Pastorada Leonesa. Una pervivencia del teatro medieval*, Madrid, SEdeM, 1982. Estudio y transcripción de las partes musicales por L. SIEMENS.

12. M. MANZANO: *Ob. cit.*

diferentes por boca de un coro con funciones de narrador"[13]. He compaseado la melodía a dos, pero muy bien se podría hacer a cuatro. Si admitimos la modalidad de la melodía, que es lo más natural al observar el decurso melódico, podríamos decir que estamos ante un "modo de Do" que en los dos compases finales "modula" al "modo de La relativo". Variantes de esta melodía aparecen en varias Pastoradas leonesas (véase M. Manzano, núms. 1273, a, b, y 1304 de la Pastorada de Lugán). Con esta melodía se canta el conocido y muy extendido romance "Antes de las doce a Belén llegar". Según M. Manzano hay recogidas y publicadas variantes de este tipo melódico en Ávila -1-, Extremadura -2-, Salamanca -2- y Zamora -4-.

II y IX. "Zagalas". Los intérpretes tardaron varias estrofas en calentar la memoria. He transcrito la fórmula más repetida a partir de la cuarta estrofa. Se trata de una melodía tonal a la que no falta cierta inspiración nostálgica. La trancrita por Manzano en el Cancionero Leonés, nº 1306, a, b, c, es variante parecida en algunos giros melódicos perfectamente identificables.

V, VI, VIII y X. "Ofrecimiento y despedida de los Reyes", "Anuncio del Ángel" y canto de "Ana la Profetisa". El informante, en este caso sólo D. Elicio Fraile, cantó demasiado aprisa. Existen muchas variantes de este canto, todas mucho más lentas. Véanse variantes en el nº 1285 a, b, c, d, e, f, g y h de Manzano y en el nº 13 de las páginas musicales de Siemens, todas ellas pertenecientes a la Pastorada leonesa. En opinión de Siemens "el motivo musical de todo este número es literalmente coincidente con el núcleo melódico que conforma el Gloria de la Missa de Angelis gregoriana", sobre todo con las frases musicales correspondientes a los textos latinos "Glorificamus te", "Gratias agimus tibi" y "Propter magnam gloriam tuam". Es cierto que se aprecia un evidente parecido de la melodía popular, creo yo que debido más a coincidencia casual que a motivo melódico prestado, con la frase "Gratias agimus tibi" de la Misa de Angelis, pero sólamente con esta frase y no con ninguna otra. Como bien dice Miguel Manzano , se trata de una melodía circular modal con reposos suspensivos, no conclusivos, sobre las notas Sol y Do.

13. M. TRAPERO: "Romancero y teatro popular en la tradición oral castellano-leonesa", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXVIII (1983), pág.

VII. Ofrecimiento de las "Pastoras o zagalas". A un texto ingenuo, pero muy eficaz entre la gente del pueblo, corresponde una melodía tonal popularizante al estilo de los villancicos navideños de factura más bien reciente.

XI. "Zagalas". Melodía tonal menor. Siemens dice que los giros descendentes do, si bemol, la, sol y sol, fa, mi, re, recuerdan a tetracordos dóricos de arcaico sabor. Para Manzano es una melodía de carácter lírico-narrativo. En cualquier caso es una melodía en la que la belleza musical está marcada por la fluidez de su carácter silábico y la naturalidad del ritmo quinario. Véanse variantes en Manzano, núms. 1300, 1308 a, b, c y 1324 y en Siemens, nº 35. 1.

AUTO DE REYES

Paje primero

¡Ay, Dios mío! ¡Qué luz tan admirable y misteriosa! Señores, dejad vuestros asientos. Salid y veréis una cosa misteriosa, un prodigio de admiración, un portento inaudito que arrebata la potencia y el sentido del hombre observador. Un no sé qué.

Melchor

Pues ¿qué hay que tanto os llena de admiración y espanto? ¿Sin duda algún enemigo nos acomete y arrebata?

Paje segundo

Nada de eso; antes, al contrario, parece que quiere alcanzar la tierra al cielo. La Divina Justicia se da besos de amor. Salid y veréis.

Gaspar

No temáis, queridos amigos; el pavor y espanto fluye de nuestras almas. ¿No sabéis la profecía del sabio Balaam a un antiguo monarca y soberano? Sin duda ha nacido el Mesías prometido, según nos lo manifiesta este maravilloso astro.

Baltasar

¡Ea!, pues, preparemos las cosas para el viaje feliz y misterioso.

Paje tercero

¿Ya lo están Vuestras Majestades? ¿Ya lo están? Pero ¿dónde vamos a ir si no sabemos su paradero?

Gaspar

¡Ea!, pues el astro luminoso que se nos ha aparecido al frente de nosotros nos ha de llevar hasta encontrar al verdadero Rey de cielos y tierra. Sigamos la estrella.

(Los Reyes montan a caballo)

Melchor

Sabed, señores, que se nos ha aparecido de frente a nuestros palacios una estrella que sin duda parece ser hecha de milagro.

Gaspar

Esa estrella milagrosa es un lirio del Niño recién nacido, Rey de los judíos.

Baltasar

Siendo así, justa razón es ir a buscarle, y si le hallamos, le ofreceremos dones en señal de rendimiento.

Melchor

Tomaremos oro y mirra, gran cantidad de incienso, y seguiremos a la estrella hasta hallar al nuevo Rey de los hebreos. Camaradas, la estrella que en este momento tan resplandeciente estamos observando, es señal de un gran Rey. Marchemos en busca de Él, y luego que le hubiéramos hallado, le ofreceremos pobres y misteriosos dones de oro, mirra e incienso.

Baltasar

Tomaremos nuestro viaje, y es bueno que cabalguemos en dromedarios veloces. Seguiremos a la estrella guía que el cielo nos ha enviado, y con la noticia todos tres la seguiremos.

I. ANCIANOS (*Cantado*)

De Roma ha salido
de su emperador
Octaviano Augusto
la ley que mandó:
que todo vasallo
se ha de empadronar.

(Zagalas a coro)
A los trece días
a Belén llegar.

Un ángel del cielo
avisó a los pastores
que guardan con celos
rebaños mayores;
y una gente espera,
velan sin cesar.
A los trece días
a Belén llegar.

Por el mismo tiempo
se vió en el Oriente
una estrella grande
muy resplandeciente.
Era, pues, un astro,
que hacía admirar.
A los trece días
a Belén llegar.

Los tres Reyes Magos
con esta señal
siguen a la estrella,
y ésta sin cesar
les muestra el camino
que deben andar.
A los trece días
a Belén llegar.

Al llegar los Magos
a Jerusalén,
allí preguntaron
por el nuevo Rey.
Herodes turbado,
también la ciudad.
A los trece días
a Belén llegar.

II. ZAGALAS (*Cantado*)

Hoy, día de los Reyes,
Virgen María,
humillados estamos
ante el Mesías.

Del Oriente han venido
tres Reyes Magos,
a adorar a aquel Niño
que hace milagros.

Guiados de una estrella
tres Reyes vienen,
incienso, oro y mirra
al niño ofrecen.

Incienso como Dios,
oro como Rey,
mirra como mortal
que es de nuestra grey.

De la Mesopotamia
eran algunos,
pero no de la "Eutopia"[14]
que dicen muchos.

Eran la mayoría,
parte de Arabia,
y Santo Tomás dice
que es gente sabia.

Melchor es el primero,
joven robusto,
de edad de veinte años;
yo lo aseguro.

---

14. El pueblo emplea "Eutopia" en vez de Etiopía, produciéndose así un curioso ripio intencionado para que el verso tenga siete sílabas, como corresponde a la cuarteta de seguidillas.

Su vestido era azul,
como el calzado,
de turbantes colores
¿quién lo ha dudado?

Gaspar es el segundo,
ya más entrado,
cuarenta años cumplía,
día del año.

Su vestido era rojo,
su color pardo,
el calzado amarillo,
mira qué majo.

Baltasar el tercero,
del pelo blanco,
setenta años contaba,
ya de trabajos.

El venerable anciano
lleva el vestido
de color amarillo,
pero es muy fino.

(Los Reyes se apean de los caballos)

Melchor

¡Pie a tierra, señores! ¡Pie a tierra! Vamos, pues nuestra fiel conductora se nos ha desaparecido.

Gaspar

Poco importa que un "extra fiel conducto" se nos haya desaparecido, pues para buscar la cuna del joven Rey Mesías bastará entrar en Jerusalén, que estará cubierta y adornada con ricas colgaduras y tapicerías. El sonido del arpa de los hebreos, sus coros de danzas y sus cánticos de júbilo, nos anunciarán bastante bien la dirección que hemos de tomar.

Baltasar

¿Qué haremos, señores, que se nos ha desaparecido la estrella que en nuestros reinos nos dio aviso, y por seguirla nos hallamos tan distantes de ellos? ¿Qué haremos?

¡Oh, tristes Reyes
de tan grande desconsuelo!,
pues yo de mis amigos
he sido la causa
de pisar por este suelo,
pues podíamos estar
tranquilos en nuestros reinos.
Ahora, cual triste oveja
que se la perdió el cordero,
nos hallamos todos tres
sin poder hallar consuelo.
Volvamos, pues, para atrás
camino de nuestros reinos,
pues ¿dónde vamos a ir
sin guía y sin remedio?

Melchor

No os asustéis porque hayamos perdido de vista la estrella, pues la Providencia Divina no cesa de velar en favor de aquellos a quienes se describen los secretos más ocultos de su mayor honra y gloria. Y así, no hay que vacilar. Nos llegaremos al palacio del rey de esta ciudad, y, cumplidos que sean nuestros deberes, la Majestad del cielo dispondrá una guía milagrosa para llevar a cabo nuestros deseos. Llegaremos a Jerusalén, que allí nos darán razón del nuevo Rey. Tú, Belén, perla de Judá; tú, cual la cansada tórtola de Palestina, te posas en las cumbres de los montes a respirar el perfume de los cantos. Los Magos, guiados de una estrella y montados sobre sus corvos dromedarios, llegarán al palacio del idumeo Herodes, rey de Jerusalén.

Gaspar

Informémonos dónde ha nacido. ¿Quién nos dice dónde vive el recién nacido Rey de los judíos? ¿Quién nos dice? ¿Quién nos dice? Hemos visto una estrella en el Oriente y venimos a adorarle.

Centinela de Herodes

¡Alto, caballeros! ¿Cómo tan atrevidos y osados os dejáis venir con tanto ruido y tropel, que sin detención alguna pisáis la raya de mi consigna por estas calles adornadas y tapizadas con ricas colgaduras? ¡Alto, por segunda vez, y no os mováis!, porque si un paso dais hacia adelante mi arma os hará detener. ¿Qué buscáis? ¿Qué pretendéis entre la gente judía? ¿Qué nueva os ha movido para venir con tanto desasosiego siendo reyes extranjeros? Decidme: ¿qué pretendéis?

Melchor

Que digáis al rey de toda la Judea la noticia de tres reyes extranjeros que buscan un bello Niño, Rey de cielos y tierra

Centinela de Herodes

Pues bien, buenos Reyes, bien conozco que en vuestros pechos se abriga una nueva que os ha movido a pesar de las escarchas y hielos y el rigor del invierno. Aguardaos, pues; voy a dar cuenta o noticia a Su Majestad de ello, a ver qué os refiere. Paje, id pronto y decid a vuestro rey y señor la noticia de tres reyes extranjeros que se hallan en las cercanías de su palacio. Id pronto, paje. Id al momento.

Paje de Herodes

Señor, según anuncios de nuestros soldados, hay tropa armada frente a su palacio.

Herodes

Id pronto, paje, y echadlos el alto.

Paje de Herodes

¡Pie atrás, señores! ¡Pie atrás!, porque el osado que se atreva a pisar estos umbrales, tendrá la muerte por cierta. Con que así, señores, ¡pie atrás!

Melchor

Estos vellos o vellizos
que lucen estas fachadas,
¿son cierto, si no me engaño,
de algún rey morada?

Gaspar

La estrella que nos condujo
desde el orbe cristalino,
nos dice que aquí no mora
el que buscando venimos.

Baltasar

¿Vive aquí el Mesías,
Rey de los judíos,
Príncipe de cielo y tierra,
por quien los Reyes de Arabia
caminamos tantas leguas?

Paje de Herodes

En Jerusalén vive el grande Herodes, nuestro señor, y rey de Judea, que sólo al oir su nombre todas las naciones tiemblan.

Gaspar

Nosotros hemos visto una estrella que descendía del cielo; y esa estrella, no nos cabe duda, es la que predijo Balaam.

Paje de Herodes

La estrella de Jacob aún no se ha hecho para los israelitas. Locos, locos deben ser. Demos parte a nuestro rey Herodes.

Baltasar

Vive el Dios a quien adoro,
que los Reyes de la Arabia
no tienen el gran poder
de nuestro antiguo monarca.

Gaspar

Ya que la mano del cielo
condujo aquí nuestros pasos,
hagamos la cortesía
al dueño de este palacio.
Id y decid a vuestro rey,
que sin temor ni arrogancia
queremos verle y hablarle
cosas de grande importancia.

(Se toca el tambor o caja)

Herodes

¿Qué ruido, qué gente, qué alboroto,
qué confusión de cajas,
trompetas y bocinas
se oyen por estas calles
de Jerusalén vecinas?
¿Habrá alguna sedición
que amenace nuestra ruina?

Paje de Herodes

Señor, tres Reyes de Arabia que piden permiso para hablar con Su Majestad, si los quiere escuchar benigno; y esos hombres esperan tus órdenes.

Herodes

¿Tres reyes? ¿Cómo se entiende? ¿De la Arabia, o de la rabia? La rabia será la mía. ¿Qué quieren, qué buscan o qué pretenden esos reyes extranjeros entre la gente judía? Qué confusión la mía. Dilos que entren, dilos que entren.

De la rabia estoy que reviento,
el pecho abrir se me quiere,
el corazón me da voleos
y me "restrallan"[15] los dientes.

Paje, dilos que entren. Paje, manda a Sus Majestades entrar.

Paje de Herodes

Entren Vuestras Majestades. Venid, ilustres Reyes, que Herodes os llama. Pasad y sentaos, ilustres extranjeros.

Melchor

A la Vuestra Majestad,
corteses las manos besan
tres potestades de Arabia,
país de riqueza inmensa.

Se postran a vuestra clemencia.

15. El vocablo correcto sería "rastrallan".

Herodes

¿Por qué no habéis venido a hospedaros en mi palacio, que es el vuestro? ¿Por qué habéis levantado vuestras tiendas antes de veros en los "derroídos" pórticos del Rey de los Cantares? Y por ventura, a los ilustres babilonios ¿les interesa la suerte de un pueblo que no es el suyo?

¿Cuál es, decidme, la causa
que tres reyes extranjeros
caminéis por reinos extraños,
por entre escarchas y hielos,
y en el rigor del invierno?

Vuestro viaje, a la verdad, me da celos. No me traigáis algún daño o algún "elevoso" engaño a mi corte o a mi reino.

Melchor

No temas, Herodes grande,
no tengas esos recelos;
que el pisar hoy vuestro suelo
y causa de nuestro viaje
es por rendir vasallajes
a un Niño recién nacido

que es Dios y es hombre; ha de ser ungido por la mano del Eterno. Es Rey de todos nuestros reinos y ha nacido en tus dominios.

Herodes

¿Nuevo rey en mis dominios?
No será siendo yo vivo.

Gaspar

¡Oh rey, el mayor de los tiranos! Tus trazos serán en vano. Lo que se anuncia a los hombres con signos del cielo, interesa a la humanidad entera.

Herodes

No obstante soy conforme y está muy bien.

¿Y quién os ha dado la nueva
de estar este nuevo Rey
en un reino de Judea?

Baltasar

De la estrella los reflejos que anuncia la tierra o esfera, nos anuncia que en esta tierra ha nacido aquel bosquejo de Dios, Sumo Ángel.

Aquel tarazón del cielo,
aquel perfecto modelo
de celestial riqueza,
que al pecado da consuelo
y al demonio da tristeza.

Herodes

¿Y cuánto tiempo ha que ha nacido?

Baltasar

Según anuncios divinos, trece días que traemos de camino.

Herodes

¿Y en qué pueblo o paraje ha fijado su morada?

Gaspar

No sabemos más. Si el "lado" [¿astro?] que dirige nuestro rumbo nos lleva al cabo del mundo, le hallaremos de contado. Ofrecémosle de contado y postrados entre sus plantas, rendidos ya traemos prevenidos para ofrecerle aguinaldos:

mirra ofrecemos al hombre,
oro al Rey Poderoso,
y al Dios de los Serafines
incienso, que es oloroso.

Herodes

¿Y por qué causa habéis venido a hacer inquisición de este nuevo Príncipe?

Melchor

Porque desde la tradición de nuestros mayores, desde que el profeta Balaam nos tenía anunciado que al tiempo que se viese una estrella por el aire sería la señal o indicio de su nacimiento. Hemos visto la estrella de un extraordinario resplandor, y seguidos de sus luces hermosas hemos llegado a Judea; y habiéndose-

nos desaparecido, nos ha obligado a entrar en esta corte, pareciéndonos que aquí hallaríamos mayores noticias de lo que buscamos.

Herodes

Esa estrella que se os apareció en la Arabia y ese astro que os arrastró hasta aquí, ¿cuánto tiempo ha que le habéis visto? ¿Van algunos años o meses, o cosa de poco tiempo? Recorred bien vuestra memoria y decidme la verdad.

Gaspar

Sólo trece días ha que dio aviso.

Herodes

Pues ¿cómo en tan poco tiempo habéis corrido tanto? De la Arabia a aquí hay más de quinientas leguas.

Baltasar

No se os haga dificultad, porque nuestros dromedarios andan tanto. Y así, la verdad, es que sólo trece días ha que dejamos nuestros reinos.

Herodes

¿Quién os llevó la noticia
a la Arabia tan distante,
sin que se sepa nada en Judea ,
que no es un pueblo ignorante?

Melchor

Del cielo nos fue el aviso,
admirable y elocuente,
de una estrella sorprendente,
de una luz extraordinaria
que apareció en el Oriente.
Nos sirvió "iluminaria",
y fue nuestra guía excelente,
y al entrar hoy en tu corte
se ha ocultado de repente.
El motivo le ignoramos.
Herodes, de ti esperamos

que si acaso tú lo sabes,
por favor nos lo declares.

Herodes

Yo no sé nada de estas cosas,
ni las he visto ni oído,
pero aquí en mi corte hay sabios
y doctores muy entendidos
que nos podrán dar razón
de todos estos prodigios.
Voy a mandarlos venir.
Id corriendo, siervo mío.
Decid a los sabios y doctores
que vengan sin más aviso,
que en este mismo momento
es cuando los necesito.

Ministro de Herodes

Obediente y pronto estoy,
señor, a vuestro servicio.

(Va donde los sabios y dice:)

Sabios del pueblo escogido,
doctores en Israel:
venid, venid, que Herodes os llama.
Hacéis falta en este instante.
Apresuraos, corred,
que si no el rigor de su ira
contra vosotros tendréis.

Primer Sabio

Allá vamos sin parar.
Lo manda el paje del rey.
Cumpliremos con la ley
que da su Real Majestad.

A la Vuestra Majestad nos presentaremos benignos y sumisos los doctores de Israel.

Herodes

Decidme: ¿sabéis dónde ha de nacer el ungido del Señor, aquel que llamáis Mesías y también le llamáis Cristo?

Segundo Doctor

Sí, lo sabemos de cierto.
Él mismo Dios nos lo ha dicho
en su revelación santa
hecha a profetas antiguos:
que la ciudad de Belén
será cuna del Divino Niño,
el que arruinará los templos
donde se adoran los ídolos
y quebrantará la cabeza
del dragón voraz nocivo
y reinará en Israel
por los siglos de los siglos.

Herodes

¿Habéis leído las Sagradas Escrituras?

Primer Sabio

Sí, también lo hemos leído.
En ellas está marcado,
bien declarado y bien fijo
por el profeta Daniel,
y Jacob, que es más antiguo.
Daniel contó por semanas,
que ya han transcurrido,
y Jacob dijo que vendría
el Mesías prometido
cuando el cetro de Judá
no le tuvieran sus hijos.
Tú de Judá no desciendes,
luego el tiempo está cumplido.

Herodes

Luego...

¿no habrá alguna señal,
algún milagro o prodigio

que manifieste a los hombres
"de" que ese rey ha nacido?

Segundo Doctor

Sí, habrá señales, y grandes. Habrá "estupendios" y prodigios.

Los ángeles bajarán
desde el cielo impíreo
a cantar al Rey sus glorias
y los más hermosos himnos,
y dirán a unos pastores
que el Salvador ha nacido,
y éstos irán presurosos
con sus pobres donativos
a adorar al Redentor
y a ofrecerle sus servicios.
Y unos reyes extranjeros
vendrán con gran regocijo
a presentarle sus dones
con un amor excesivo.

Herodes: ¿quieres más?

Herodes

No, ya es bastante. Id en paz a vuestro destino, pues me habéis dejado desengañado de cuanto os he pedido.

Primer Doctor

Quede Vuestra Majestad enhorabuena.

Herodes

Ilustres Reyes, supuesto que ya estáis desengañados por las declaraciones que han dado, que la ciudad de Belén será cuna del Divino Niño, id y adquirid noticia si ha nacido o no en estos días, que nada se os ocultará a vuestra diligencia. Y después, si le halláis y hayáis adorado y cumplido con vuestras obligaciones, tendría yo muy a gran servicio que volvierais por aquí a darme noticia de Él para ir a ofrecerle lo que me toca, que es ir y ofrecerle el homenaje debido al Príncipe de todo monarca. Belén está muy cerca de aquí. Mirad, si os hacen falta guías de mi corte, pedid los que os parecieren y se os darán al instante los que os dieren gusto, Reyes.

Melchor

Gracias, Vuestra Majestad. Vamos muy agradecidos.

Herodes

Id con Dios, Reyes. Id enhorabuena.

Si acaso halláis ese Niño
que tan ansiosos buscáis,
volvedme acá con la nueva,
que yo también quisiera
humillarme ante sus plantas
obsequioso y reverente
y ofrecerle algún presente
en señal de mi alianza.

III ANCIANOS (*Cantado*)

Al salir los Magos
de Jerusalén,
la estrella brillante
se mostró otra vez;
siguen su carrera
y ésta sin cesar
les muestra el camino
que deben andar.
(Zagalas a coro)
A los trece días
a Belén llegar.

Herodes a los Magos,
dice astutamente:
Seguid vuestras huellas
y sed diligentes
en buscar al Niño;
yo le iré a adorar.
A los trece días
a Belén llegar.

Oh malicia fina,
grande declarada,

que en tus oficinas
con ley reprobada,
mandaste al verdugo
sangre derramar.
A los trece días
a Belén llegar.

Sangre derramada
de tiernos infantes,
ella manifiesta
y explica bastante
que el Niño de Dios
quisiste matar.
A los trece días
a Belén llegar.

Magnate

¡Alto! ¿Qué gente?

Melchor

Somos tres Reyes de la Arabia que venimos en busca del nuevo Rey de los judíos.

Magnate

Aquí no se conoce más rey que a Herodes, y el preguntar por otro lo tenemos por agravio.

Gaspar

¡Sosegarse!, que traemos salvoconducto del rey Herodes para buscar al Niño recién nacido; y si le hallamos, volverle con la nueva.

Magnate

Deseo ver el permiso.

(El Rey Gaspar le entrega un papel)

Magnate

Sigan adelante.

IV. ANCIANOS (*Cantado*)

A adorarle llegan
con mucha humildad,
humildes le ofrecen
dones de santidad:
oro, incienso y mirra
para declarar.
(Zagalas a coro)
A los trece días
a Belén llegar.

Que es Dios con su incienso,
es Rey con el oro,
mortal con la mirra.
Misterios de todos,
también los cristianos
hemos de imitar.
A los trece días
a Belén llegar.

También le ofrecemos,
con mucha paciencia,
la mirra preciosa
de la penitencia,
si morir queremos
con seguridad.
A los trece días
a Belén llegar.

Melchor

¿Quién está en esta casa?

Virgen

¿Qué es lo que pedís en esta pobre y humilde casa, señores?

Melchor

Por ventura, señora, ¿hacia qué parte de estos barrios ha nacido el Mesías prometido?

Virgen

Pregunten ustedes a los de la ciudad, que a ellos les incumbe como cabezas y rectores; ellos lo deben saber y les podrán dar razón.

(Melchor se dirige a los vecinos)

Melchor

Ciudadanos: ¿sabrán ustedes o tendrán por noticia cierta hacia qué parte de estos barrios haya nacido el Mesias prometido?

Primer vecino de Belén

No, Señor, nada sabemos. Si ha nacido, no ha llegado a nuestra noticia.

Melchor

¡Oh, válgame el cielo! ¿Dónde se nos oculta ese Rey Niño y tierno infante? La estrella, con su lengua muda, nos demuestra que está aquí. La señora de la casa, parece ser nos le niega.

Baltasar

Bien, pues volvamos allá con todo a hablarlos, que si este Niño nació pobre, talla tiene la señora de ser una Reina Madre.

(Los Reyes vuelven donde la Virgen)

Melchor

Hermosa Señora: sabed que venimos de remotas provincias, de caminos muy largos, con muchas incomodidades, en busca de este Rey Niño. La guía que el cielo nos ha dado demuestra que está aquí. Haced la gracia de decirme si tenéis algún hijo.

Virgen

Señores, un hijo tengo, no os lo puedo negar. Obrad con él como Dios y los profetas os tienen anunciado.

Melchor

¿Y cuánto tiempo ha que ha nacido?

Virgen

Sólo trece días ha que el Sol de Justicia al mundo se manifestó.

Melchor

¿Nos hará usted el favor de mostrarle y decirnos cómo se llama este Divino Niño y tierno infante?

Virgen

Sí, llámase Jesús. Si por otro nombre le buscáis, llámase Manuel.

Melchor

¡Alabado sea el dulcísimo nombre de Jesús! ¡Mil veces seáis bienvenido, Jesús!

(Los Reyes se hincan de rodillas y Melchor dice la siguiente oración:)

Melchor

¡Oh Dulcísimo Señor mío! Seáis bienvenido para luz y remedio de los mortales.Ojalá supiéramos todos agradecer tan sumo beneficio, pues os habéis humillado a experimentar misterios de esta vida sólo por provecho nuestro. Mil alabanzas den todas las criaturas, y tributen rendimientos, y rindan vasallaje ante vuestras plantas.

(Se rinden las armas y sigue la oración de Melchor:)

Os venimos a adorar como a Rey sin que os dé recelo por tanta humildad, pues como Dios y Rey os vestís y portáis a vuestro gusto. El nacer en tanta pobreza y no en palacios suntuosos, son trazos vuestros. No nos toca a los hombres el escudriñar vuestro arbitrio. Serviros, obedeceros y amaros es lo que nos pertenece. A Vos, casta doncella y Madre Virgen, planta de José, tan aplaudida y deseada rosa de Jericó, que tan buen fruto nos habéis dado, quisiera Dios viváis lo que dure el mundo. Los coros de los ángeles os den mil bendiciones en fe del mensaje que nos habéis hecho con vuestro Hijo Santísimo. Recibid a cuantos señorean dones pequeños y corazones sencillos, y te cuenten nuestro afecto. Pastillas de la Arabia ofrecemos al Niño Dios. El oro que el sol

cría se lo ofrecemos al Rey, y la mirra preservativa a su santo sepulcro. Amén.

V. OFRECIMIENTO DE LOS REYES

(Cantado)

Melchor

Oro, Jesús, yo te ofrezco,
pues como Rey Superior
bajaste del cielo impíreo
para nuestra redención.

Gaspar

Yo el incienso ofrezco,
Alto y Poderoso Dios,
que sólo a Vos pertenece
el holocausto de honor.

Baltasar

Yo la mirra os ofrezco,
Penitenciario Señor,
pues sólo viniste al mundo
para nuestra salvación.

VI. DESPEDIDA

(Cantan los tres Reyes)

Ya de haberos ofendido,
nos pesa, Señor, muy bien;
por estos preciosos dones
pedimos nos perdonéis.

(Se retiran los Reyes y duermen un profundo sueño hasta oir la voz del Ángel)

VII. PASTORAS O ZAGALAS

(Ofrecimiento cantado)

Primera

Humilladita a tus plantas
tienes una zagalita;
al Niño Jesús le ofrezco
lienzo para una camisa.

Coro

Qué feliz nueva,
que a la tierra engrandece
y al cielo eleva.

Segunda

Yo soy una zagalita
que vengo de Barcelona,
al Niño Jesús le ofrezco
esta hermosita paloma.

Qué feliz nueva....

Tercera

Yo soy una zagalita
que de Egipto vengo aquí,
y al Niño Jesús le ofrezco
este lindo conejín.

Qué feliz nueva....

Cuarta

Yo soy una zagalita
que vengo de Santander,
al Niño Jesús le ofrezco
estas albarcas que ves.

Qué feliz nueva....

VIII. ANUNCIO DEL ÁNGEL

(Cantado)

De parte de Dios Supremo,
os anuncio aquesta nueva:
no volváis, tres Reyes Magos,
a Herodes con la respuesta;

que os tiene sentenciada
muerte con gran violencia
si volvéis con las noticias
que os mandó que al momento

le dieseis, y si le hallabais
a ese Rey de los hebreos.
Dejaréis ese camino,
cogeréis por otra senda.

Y con esto yo concluyo:
Dios nos dé su gloria eterna.

Reyes

Virgen, quedad con Dios.

Virgen

Id con Dios, Reyes de Arabia,
con la guía de los cielos.
Dios os dé felicidad
para ir a vuestros reinos.

(Dicen juntos los tres Reyes:)

Adiós, Virgen Soberana,
Reina de cielos y tierra,
que nos vamos muy gozosos
con tan grande enhorabuena.

(Y se retiran)

IX. ZAGALAS

(Cantado)

Cuando estas Majestades
se presentaron
al referido Herodes
y le anunciaron

que en Belén ha nacido
el Rey amado,
el deseado de las gentes,
ya muchos años.

Pero Herodes turbado,
hizo convocar
a todos los doctores
para averiguar

qué rey es el nacido.
Le respondieron:
es el Rey de los Reyes,
según sabemos.

Según las Escrituras
que hemos leído,
cumplido está ya el tiempo
que es prometido.

Y según los profetas
nos lo anunciaron,
hace ya mucho tiempo
lo disfrutaron.

Herodes que quería
ir a adorarle,
a los Reyes les dice
que le den parte.

Pero Dios que sabía
su mala intención,
no le ha permitido
su adoración.

Los Reyes se marcharon
para sus reinos,
y al Niño le suplican
se acuerde de ellos.

Y también los pastores,
fuimos a ver
a ese Niño precioso
nacido en Belén.

Ese Niño precioso
nació sin mancha
de la Virgen María,
llena de gracia.

Ministro de Herodes

Señor, señor: toda la ciudad está llena de admiración y asombro. Apenas se oye otra cosa que la de este gran suceso de la llegada imprevista de los Reyes extranjeros que han llamado la atención de todos. Se cree que ha nacido el Mesías prometido, el deseado de las gentes, el anunciado por los profetas, el Rey de los Reyes y el Divino Salvador. Los jefes de los sacerdotes, los escribas y sabios doctores de la Ley aseguran que el reparador del género humano ha de venir cuando las semanas del profeta Daniel tuvieran su término y cuando el cetro de Judá no le tengan sus descendientes; y otras mil y mil razones que aseguran el hecho de la verdad y que atestiguan las Sagradas Escrituras. Esto es, señor, lo que se dice y se oye en todas las plazas, calles y reuniones de Jerusalén.

Herodes

Bien, bien, ¿y no habrá ido alguno de aquí a Belén que sepa si esos Sabios de la Arabia han encontrado o no al Rey por quien preguntaban?

Ministro de Herodes

Señor, de esto nada se sabe. El hecho es muy ruidoso. Hasta ahora nada hemos oído, ni ha llegado a nuestra noticia, y que es probable que alguno habrá ido a Belén.

Herodes

Bien, bien. Nada hallo de lo que busco. Para mí este misterio está oculto. Paje, vete a Belén y pregunta a los vecinos si han visto a los tres Reyes de Arabia. Informaos diligentemente y volved a la mayor brevedad a darme razón de la noticia que acerca de esto podáis adquirir.

Ministro de Herodes

Bien, señor, con gusto voy a preguntar al de Belén.

Ministro: ¿han llegado aquí ha pocos días unos hombres extranjeros que decían ser de la Arabia, en trajes de reyes, preguntando por el nuevo Rey de los Judíos, cuyo nacimiento, decían, les había anunciado una estrella que desde su país les había servido de guía hasta Jerusalén y allí se les ocultó? Cuyos hombres eran de un aspecto muy agradable y risueño; visitaron a Herodes, nuestro rey, éste preguntó a los jefes de los sacerdotes y sabios doctores de la Ley que dónde había de nacer Cristo; le dijeron que en Belén, y luego a Belén nos ha enviado para que nos enteremos del acontecimiento. ¿Han llegado o no? No me engañéis, decidme la verdad.

Ministro de Belén

Sí, señor, aquí han llegado unos hombres con todas esas señales que decís, pero no fueron vistos ni oídos. No se sabe cuál ha sido su paradero; el camino que han llevado todos le ignoramos. Quiénes eran, no se pudo averiguar; si encontraron o no al rey por quien preguntaban yo no lo he podido saber. Unos lo niegan, otros lo aseguran. No sé quién acertará; lo cierto es que en las casas de Belén más notables, esas de más nombradía, en ninguna de ellas se encuentra. Y así, si está en Belén, está oculto. Esto es lo que puedo decir yo en favor de la verdad.

Ministro de Herodes

Bien, bien, ministro.

(Ahora va donde los vecinos de Belén y pregunta:)

Vecinos de Belén, vecinos de Belén: ¿habéis visto por aquí a tres Reyes de la Arabia?

Segundo vecino de Belén
Ni rastro ni reliquias de semejante gente.

Ministro de Herodes
Buena embajada llevo yo a mi señor.

(Dirigiéndose a Herodes dice:)

Señor, registré las plazas, las calles, las casas más notables y públicas de Belén y no encontré quien me diera razón de ese Rey Niño por quien preguntaban los Reyes árabes. Ellos sí que habían llegado a Belén, pero no pude adquirir cuánto tiempo estuvieron, dónde se hospedaron ni qué camino tomaron. De todo esto, nada, señor, nada absolutamente se sabe.

Herodes
Bueno, bueno. Esos reyezuelos se han hallado burlados y no se han atrevido a volver a mi corte ni ponerse ante mi presencia. En ellos todo fue ilusión, fue un sueño; volverán a su país avergonzados y llenos de confusión.

(La Virgen presenta al Niño ante Simeón. Éste le coge en sus brazos y dice:)

Simeón
Este es el verdadero Mesías, el deseado de las gentes, el anunciado por los profetas, el Rey de los Reyes, el Divino Salvador. Ahora, Señor, despides en la paz a tu siervo según tu palabra, porque mis ojos han visto la salvación que tú has preparado ante la faz de todos los pueblos, como una luz que ilumina a los gentiles y sirva de gloria a tu pueblo Israel[16].

16. Reproduce este fragmento el *Nuc dimittis servum tuum, domine*, el cántico de Simeón (Véase Lucas, 2, 29-32).

X. ANA LA PROFETISA[17]

(Cantado)

Esclarecida Señora,
Madre del Divino Dios,
os doy grandes alabanzas
en holocausto de honor,

por haber depositado
en manos de Simeón
la joya más apreciable,
brillante como un crisol;

nacido de madre Virgen,
sin ninguna corrupción.
Ahora alternativamente,
entono con claridad
estas grandes alabanzas
al Rey de la humanidad.

Ministro de Belén

Señor, señor, un hecho muy ruidoso y notable acaba de suceder hoy en el templo.

Herodes

¿Qué es? ¿Qué es?

Ministro

Que se ha presentado hoy en el templo una mujer a cumplir con la ley de la purificación. Llevaba sobre sus delicados brazos un niño muy hermoso, hermosísimo en extremo. El venerable anciano Simeón, bien conocido en toda la ciudad, le ha cogido en sus trémulas manos y ha exclamado en alta voz diciendo que aquél es el verdadero Mesías, el deseado de las gentes, el anunciado por los profetas, el Rey de los Reyes y el Divino Salvador. Además, una viuda de ochenta y cuatro años ha entonado alabanzas de ese Rey Niño, a quien todos confiesan y aseguran que es Dios.

17. Véase Lucas 2, 36-38.

Herodes

¡Soy perdido!, ¡Soy despreciado de todos! Los Reyes árabes se han burlado de mí cuando yo creía que ellos habían sido los engañados. Me quitarán el cetro y la corona. Voy a ser el escarnio y oprobio de todos, pero antes todas las calles y plazas de Belén y sus inmediaciones han de quedar empapadas en sangre humana. Si ese Rey Niño está profetizado, a ese Mesías que se dice ha nacido, y esos reyes extranjeros le hallan y le adoran, ¡soy perdido! Mi corona queda por el suelo y acabada mi potencia, pues aunque tengo yo al César de mi parte y muchos séquitos de príncipes nobles, sabiendo que ha nacido el Mesías todos titubearán, y hasta los más allegados me negarán su obediencia. Hasta mis propios hijos se hacen hoy contra mí, que han ido a acusarme a Roma. ¿Qué puedo esperar de los extraños? Y así, una de dos, o ceñirme de laureles o prevenirme de remedios; cargarme de venganzas o hacer rostro a la fortuna, desamparar la corte o si no dejar el mando. Pero, ¿qué temo que haya nacido ese Rey Niño cuando a pesar de todos los naturales supe hacerme rey? ¿Por qué desmaya mi valor cuando a fuerza de batallas gané de Jerusalén los altos muros y a fuego y sangre puse mis pies en las mayores plazas de Judea? ¿Ha de poder más que yo ese Rey Niño sin ejército a tantos escuadrones como venció mi brazo? Pero no, no lo dejemos en la confianza, porque un rey natural, por pequeño que sea y pobre que nazca, ha de hacer temer a la justicia. Así, el quitar el estorbo de delante es lo que importa. Cortar los pasos a tiempo es lo que conviene. Si es que ha nacido en Belén y esos Reyes no vuelven con las nuevas, no hay mejor medio que matarle al punto, pues aunque aquella ciudad quiera defenderle, con facilidad puedo yo pasarles todos a cuchillo.

Contradictor

¿Has pretendido imponerte con tus amenazas? Pues ni éstas ni tu elevado orgullo con bastardas ambiciones serán bastante para hacerme retroceder. Estoy decidido a todo, y aunque siento en mi pecho una voz que me grita, se adelanta y me dice que cual débil pajarillo que apenas ha podido revolotear de la superficie de la tierra, yo no me convertiré en águila altanera y seguiré tu camino con la frente erguida.

Herodes

Mentira parece que un hombre atrevido y osado me insulte en mi presencia a vista de los cielos y la tierra, los hombres y los ángeles. No sé cómo mi pecho sufre tal bochorno; que un saltimbanqui, un quídam, un nadie, en fin, me abata y me amilane abusando de mi sufrimiento y mi calma. El pueblo, y más que el pueblo la providencia, sabrá medir en su elevado criterio tus miradas tan bajas y tan pequeñas. Pequeñas porque en ellas sólo reinan corazones pequeños y mezquinos, y esa envidia y esa lepra que se apodera de las almas bajas y de los corazones pequeños; y asimismo tú estás manchando con tu asquerosa baba todo aquello que brilla y resplandece.

Contradictor

¡Fementido Herodes! ¡Rey asesino! ¡Sacrílego! ¡Ambicioso! ¡Embustero! ¿Por qué temes? Hoy te comunican los Magos nueva que a todo el mundo da alegría, y a ti mucho te entristece. ¿Y por qué la nueva del feliz nacimiento del prometido Mesías por tantos siglos deseado te acobarda? ¿Por qué surcan en tu frente tan profundas arrugas y se cargan tus potencias de tan malas ideas? ¿Y por qué se oscurecen esos indicios de un milagroso temor que te amenaza? De plano confesamos y gritamos que no te place porque a ello sólo te obliga a discurrir, puesto que tu elevado puesto bambolea en medio de esa borrascosa tempestad que te rodea y te precipita.

Herodes

¿No fue el César el que me dio esta corona?

Contradictor

No.

Herodes

¿No tengo yo el Romano Imperio de mi parte?

Contradictor

No.

Herodes

Pues por estragos que haga en defenderlos, todo será bien cumplido. Aunque convierta en cenizas toda la Palestina no me he de

hacer cargo de ella. ¡Muera, muera, pues, ese Rey Niño! ¡Muera, pues, ese Rey Cristo! Recábeseles aquí a los hebreos su Mesías. Yo en persona he de ir y hartarme de su sangre. Con mis propias manos le he de quitar la vida. Y a esos Reyes de la Arabia yo les daré las albricias que merecen; yo les daré un buen hallazgo dándoles la muerte. Si piensan volver a sus tierras con las nuevas, bien engañados están, que ha de dar ello ejemplo de mi castigo y mi rigor y mi espada ha de quedar bañada en sangre humana.

Contradictor

¡Oh, rey iracundo y soberbio! ¿Por qué temes verte despojado del cetro que injustamente has usurpado y que tienes con descontento de todos? Toda tu gente tienes en un puñado. Deja, deja el mando sin tardanza, porque tú no eres el ungido por el Señor ni elegido por el pueblo. No eres más que un afortunado y has tenido la osadía de presentarte hoy haciendo el papelón de hipócrita vomitando por tu boca blasfemias y amenazas contra el Divino Niño que hace "placiones" (?). Peor es tener ese puñado de gente y cortesanos cobardes que no tener nada. Únicamente esa, esa mala canalla son los que tienes a tu favor. Contra ti tienes hoy todos tus vasallos, que a cada paso te están insultando. También tienes contra ti los doctores de la Ley y sus entusiasmados discípulos. En una palabra, concluyo con decirte que contra ti los tienes todos y ninguno tienes a favor.

Herodes

¿Cómo es esto, que unos advenedizos, unos reyezuelos de comedia, unos negros que me vienen preguntando por el nuevo Rey de los judíos? ¿Podrá darse más burla que a un hombre como yo se le hable de este modo? Viven los cielos sagrados que ha de costar la vida por tanta burla; ha de haber más muertes y más estragos que se hayan visto en el orbe. Y si han hallado a ese Rey Niño y por no descubrirle se han ido, yo me los buscaré por entre ríos de sangre. He de intentar la mayor matanza que se haya visto en las historias; y para que ningún arbitrio les libre de la muerte, no ha de quedar en Belén y sus inmediadiones y comarcas niño que no me la pague. Y si es origen y justicia que paguen inocentes lo que deben culpados, sólo en rigor se ha de hallar más bien cumplido, y en mi crueldad se ha de dar el Non Plus Ultra, y mientras viva no ha de haber más rey que yo, a pesar del mundo entero. Y así,

para que no anden todos los días con sobresaltos, yo me agotaré la sangre macabea sin que de su estirpe quede quien pueda aspirar a mi cetro y corona.

Contradictor

¡Oh, Rey "imberto" y malvado! Concluyo con decirte, y te tengo razonado, que tu poder será abatido, tu orgullo será oprimido con una muerte rabiosa y desastrada. Y así, muera ese rey Herodes que, con sus manos sacrílegas, ha querido degollar en este día a nuestro tierno Niño. ¡Y viva nuestro Rey Mesías!

Herodes

¿Que ese Niño ha de ser príncipe de la tierra y profeta de Dios? Es preciso que muera y Él morirá. Aunque estuviera seguro de distinguirme como aquella débil centella y me quiten todas las glorias que nuestros sabios enseñan en el porvenir, qué importa que los hebreos sean esclavos y miserables si ellos han repudiado mis glorias y despreciado mi nombre y denegado mi política y mi fe; pues por más que yo haya derramado mi sangre en veinte campos de batalla y les haya alimentado durante el tiempo de la carestía y realzado el templo de Jehová, no por eso dejaron de despreciarme y de ser ante sus ojos Herodes el extranjero, Herodes "proseclético" [¿prosélito?] y Herodes verdugo. Después de mi muerte otro vendrá a hacerles grandes y felices a fin de que degüellen mi memoria. Yo seré aborrecido, pero no hechizado; y si la estrella de mi reinado ha sido siniestra, mientras yo viva será la última de su cielo. Atalía, esa vil mujer, no dejó más que un niño en la cuna de la mortandad de la familia real de David, descendiente de Judá. Este niño fue Joás, hijo de "Ochocías" [Ocozías], quien quitó la vida a Atalía y el trono. Mas yo no dejaré ninguno en el olvido. Pero, ¿dónde se oculta ese Rey de los judíos que dicen ha nacido, a quien anuncian los astros y a quien vienen a buscar esos inocentes sátrapas a las puertas mismas de mi palacio? ¿Será, en efecto, el "hilo" [hijo] profetizado por Jacob y los profetas, o acaso son puros y astrólogos sueños? No importa, es preciso cerciorarme de ellos; y asimismo detén, hombre, tu paso. ¿Cómo tan ultrajado tu valor esforzado de Oriente? ¿Cabe donde estás hombre ruín cobarde que así te marchas y huyes? Ven, ven, ven, que aquí te espero. Te aseguro, te prometo, y no lo dudes, que has de ser víctima del furor de mi espada.

Contradictor

¡Fementido Herodes! ¿Te empeñas en tranquilizar tus ánimos con desahogos furiosos? Tu conciencia está manchada a fuerza de tantos crímenes, tu corazón está empedernido; y ten por cierto que tu muerte está cercana y tus orgullosos intentos tendrán fin.

Herodes

Vive Dios Santo que esto es insufrible.

Que a un hombre como yo,
que acobardo a mis vasallos
y no tiemblo al mundo entero
con usar de mis soldados.

Pero no, no mancho yo en ti mi espada ni mis manos por no verme rebajado.

Contradictor

Todo lo harás a tu agrado.
No me opongo a tu fiereza,
porque sabes con certeza
que mueres antes de un año
y comido de gusanos.

Herodes

¡Ja, ja, ja! Como si fueras tú el Dios que todo lo tienes de tu parte. Sabios, ¿es verdad cuanto me habéis dicho, o me engañáis?

Sabio primero

!Ah, sí Señor, sí!

Primero faltará el sol,
la luna y las estrellas
y cuanto en el mundo existe,
que falten estas sentencias.

Herodes

¡Qué horror! ¡Qué desconsuelo! ¿Qué es esto que sucede? Yo no lo entiendo; estos sabios o estos perversos me han engañado. Paje, vuelve a Belén a ver qué camino o senda han tomado los Magos.

Paje de Herodes

Señor, desde que me mandaste ir a Belén en busca de los Magos, aunque algunos vecinos me dijeron que no habían visto nada, supe por buen conducto que habían hallado al Niño que con tanto anhelo buscaban, y le adoraron y ofrecieron sus dones, y después de concluida tan soberana obra se quedaron sumergidos en un profundo sueño, y un ángel del cielo los mandó regresar por otro camino. Siento manifestar a Su Majestad tan sensible nueva, que es como acabo de referir.

Herodes

Con la nueva que me acaba de referir mi paje, salgo a manifestar el furor de mi ira y lo que dentro de mi corazón se encierra ahora. Ahora acabo de desconfiar de mis depravados intentos, puesto que tengo dos motivos para angustiar a mi corazón palpitante. El primero me llena de cólera contra los tres Reyes Magos; el segundo de cólera y furor por el nacimiento del Niño Dios que los sabios me tienen declarado. Esos tres Reyes fueron quienes acertaron con el verdadero camino que la estrella les mostró, mientras yo quedé ofuscado en el horror de las tinieblas. ¡Oh!, cómo se burlaron de mis propósitos. ¡Oh!, cómo quedaron deshechos mis depravados intentos. Pero no, no se ahoga mi pecho en este piélago de confusiones. Sólo un auxilio me queda por donde creo ha de hallar algún alivio un angustiado corazón, a pesar de ser el más atroz y funesto que la ira y el furor han intentado en los corazones de los hombres, pues ha llegado mi cólera a tal extremo por el nacimiento del Niño Dios, que ya no puedo retardar por más tiempo un decreto que está amenazando la ruina y exterminio de todos cuantos niños que haya en Belén y su comarca. Yo, yo mandaré a mi Gobernador que a la primera orden que dé sean pasados a cuchillo todos los niños varones de dos años abajo. Y así, id pronto, paje, llevad a nuestro Gobernador la orden decretada.

Paje de Herodes

De parte de mi señor, mi rey, le doy a Usted la presente para que la publique por sus dominios.

Gobernador

Yo, como Gobernador de Belén y su comarca, y de orden del rey, mi señor, hago saber lo siguiente: Se han presentado hace algún

tiempo tres personajes en trajes de reyes preguntando por el nuevo Rey que acaba de nacer. Yo, es decir, el rey mi señor, los recibí con amabilidad y pregunté a mis sabios sobre el particular, quienes me contestaton que lo dicho por los extranjeros tenía algún fin de verdad. Pero caso de ser cierta la aparación de ese nuevo Rey, había sucedido en provincia, ciudad de Belén de Judá. Los dirigí a ella despidiéndoles y diciéndoles que volvieran por esta mi "cohorte" y me dieran cuenta de lo sucedido para, caso de ser cierto, ir yo también a prestarle mi homenaje. Pasó el tiempo y nada volví a saber, juzgando que sería todo falso y que los referidos Reyes, avergonzados del engaño, no se atreverían a presentarse ante mi persona. Pero, ¿qué sucede? Que el nacimiento se tiene por cosa cierta, que mis estados tienen que revolucionarse o sublevarse contra mí, quitarme la corona y establecerme un nuevo orden de cosas con perjuicio mío o descrédito del César, que es el que me ha colocado en el trono. ¿Y yo permaneceré impasible? ¿Consentiré que un Rey Niño humille el trono de toda mi grandeza? Juro al cielo no ha de ser así. Yo haré que ese Niño presuntuoso perezca, pues tengo poder para degollarlo todo sin que nadie pueda irse de mis manos. Y así, ordeno y mando a los agentes de mi autoridad que sin pérdida de tiempo vayan y recorran las plazas todas, caminos, calles y casas de Belén y su comarca, y sin respeto a nadie ni a nada quiten la vida a cuantos niños encuentren de dos años abajo, sin atender a los gritos de las madres, a las súplicas de los padres, a los ruegos de los nobles. A todos, a todos sin distinción. ¡Agentes todos de la Majestad Real, presentaos aquí!

(Los degolladores se presentan ante el Gobernador)

Degolladores
A la orden, señor.

Gobernador
¿Habéis oído la orden, degolladores?

Degolladores
Sí, señor.

Gobernador

Pues ¡a cumplirla! Pena la vida al que me falte.

Contradictor

Señor, es ley cruel; y si se ejecuta, hasta el hijo del mismo rey perecerá.

Paje de Herodes

Señor, piden indulgencia contra su orden; de lo contrario, hasta su mismo hijo perecerá.

Herodes

Poco importa, asegure yo mi corona cueste lo que cueste; y así, salid, soldados, salid, que ya tardo en ver correr la sangre de los inocentes niños que ha de bañar la tierra.

Gobernador

¿Lo habéis oído, degolladores?

Degolladores

Sí, señor.

Gobernador

Pues a cumplirla, y sin demora, dándome parte de haberla cumplido.

Contradictor

¿Dónde está ese rey cruel y sanguinario? ¿Dónde está ese Herodes que tales órdenes ha dado y tales decretos ha mandado publicar? ¡Oh!, o morirnos en la demanda o saciarnos de su sangre. ¡Mueran esos verdugos ejecutores de tan grandes crímenes! ¡Muera ese gobernador ejecutor de tan inicua sentencia! Hartémonos de su sangre y así paguen los culpados lo que han hecho con los inocentes. ¡Viva, viva nuestro verdadero Rey Mesías!

Herodes

Poco importa. Asegure yo mi reinado cueste lo que costare. Aunque sea la vida de mi propio hijo, yo mismo le entrego para que que por medio de una mortandad tan funesta quede mi corazón

tranquilo por recoger en ella la sangre de ese nuevo Rey que acaba de presentarse en el mundo, y así cúmplase lo mandado.

Pregonero

¡Mueran, mueran los niños de Israel!, que esta es la orden de Herodes, de Herodes nuestro rey. *(Esto se repite tres veces)*

(Degollación de los niños inocentes)

Primer degollador

¿Dónde están los niños tiernos
de Belén y su comarca?
Que los presenten muy pronto,
que así Herodes lo manda.

Primera madre

Pues ¿qué los quieren ustedes? Yo tengo uno muy bello. ¿Se trata de alguna gracia?

Segunda madre

Yo tengo otro muy hermoso

Tercera madre

Yo también otro tengo.

Cuarta madre

Y yo otro que me roba el alma.

Primer degollador

Que los presenten pronto y sin tardanza.

Primera madre

Sin saber para qué los quieren,
nosotras jamás lo haremos.

Primer degollador

Para quitarles la vida;
es la orden que traemos.

Primera madre

¡Crueles! ¡Inhumanos! Pues ¿qué daño han cometido a ustedes ni a nadie nuestros niños inocentes?

Segunda madre

Quitadnos la vida antes a nosotras por no verlos morir con muerte vil y "elevosa", pues eso bien lo ven ustedes.

Segundo degollador

No gastemos más tiempo con estas impertinentes. Coge tú ese niño, Antón, que voy a coger éste y enseguida los demás para que ninguno quede. Griten, lloren, se resistan o hagan lo que quieran.

Primera madre

¡Ay, hijo de mis entrañas!
¿Te entregaré a estos crueles?
No lo permitan los cielos;
moriré por defenderte.

Segunda madre

Yo también haré lo mismo,
aunque la vida me cueste.

Tercera madre

Y yo estoy dispuesta a dar
mil vidas si las hubiere.

Cuarta madre

Favor, esposo del alma,
favor, los vecinos todos,
defendednos, os pedimos,
de estos tan crueles lobos.

Primer degollador

Ya no hay más comtemplaciones.
¡Abajo! ¡Mueran los niños!,
y las madres, si no ceden,
las sucederá lo mismo.

(Un degollador se dirige donde la mujer e hijo de Herodes y ésta le dice:)

Mujer de Herodes

¡Asesino! ¿Qué buscas?

Degollador

Un niño que no encuentro.

(Repite otra vez y se dirige donde el hijo de Herodes)

Madre

¿Y por eso matas tantos?

Segundo degollador

¡Sí!, para quitarme de duda, todos cuantos encuentro mato.

El Aya o mujer de Herodes

Tiembla, infame, si tocas un solo cabello de este niño, pues es el único heredero de la casa de Judá.

Un degollador

Pues, ese es el que buscamos, y la sangre derramada podía muy bien haberse evitado.

Hijo de Herodes

¡Ay, padre, que me matan los verdugos! Por defender la corona de mi padre pierdo yo la vida; y así, cúmplase lo mandado.

La madre

¡Ah!, hijo de mis entrañas,
que me dejas sin consuelo.
Moriré por defenderte,
no lo permitan los cielos.

Primer degollador

No me asustan tus lamentos
ni tampoco tus gemidos;
no me austan tus suspiros
ni tampoco tus lamentos.
Junto con la madre, muera.

Madres

¡Ay, cielos! ¿Qué es esto?

Primer degollador

Yo ya cumplí mi deber. En el suelo están tendidos cuantos he podido hallar.

Segundo degollador

Yo también he hecho lo mismo. Ahora que griten, que lloren, que se resistan. La orden está cumplida. Esperemos un premio del rey por nuestro buen servicio.

(Se van donde el rey Herodes y dice el)

Tercer degollador

Cumplido está vuestro intento.

Primer degollador

Y acabada la misión.

Herodes

¿Y cuántos habéis matado?

Segundo degollador

Como unos catorce mil.

Herodes

¡Bien, bravos! Magnífico está mi pecho de vuestro buen comportamiento.

Niños a quien yo maté
no tendrán queja de mí,
si buena vida os quité,
mejor sepultura os di.
Llamé al cielo y no me oyó;
ya que la puerta me cierra,
de cien pasos en la tierra,
responda el cielo y no yo[18].

18. Estos versos son un remedo de otros muy conocidos que aparecen en la famosa obra del siglo XIX *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla.

Defensor

¿Qué es esto que aquí se nota?
Ayes, lamentos, suspiros.
¿Qué ocurre tan desastroso?
Voy a verlo por mí mismo.
¡Cielos, qué horror! ¡Qué horror, cielos!
Yo atrocidades tales
en mi vida las he visto
¿Dónde están los criminales?
Voy a hacer un escarmiento
cual no se halle en los anales.
Venid acá, mis vecinos,
ayudadme en este trance.

Primer vecino

Aquí estamos, mas ¿qué vemos? ¡Dios!, nuestros niños destrozados por traidores; nuestras mujeres llorando tan grandes crueldades. Retiradlos pronto por no verlos, que el corazón se nos parte.

Segundo vecino

Yo también vengo a ayudaros.

Primer vecino

Yo también vengo a que paguen con una muerte vil afrentosa y autorizado por los llantos de las madres.

Primer degollador

Vamos de aquí, compañero,
que éstos, lo que dicen hacen.
Nos pingan, nos hacen "jijas"[19]
si no escapamos cuanto antes,
dando parte a nuestro rey
de todo lo sucedido
por conducto de nuestro paje.

¡Paje, paje, paje!

19. Jijas: Picadillo de carne preparado con pimentón y otras especias con lo que se llenan los chorizos (Véase F. Roberto GORDALIZA: *Vocabulario Palentino*, Palencia, Obra Cultural de la Caja de Ahorros, 1988).

Paje de Herodes

¿Qué ocurre? Decidme.

Primer degollador

Que digáis a su majestad
que nuestras vidas peligran.
Que nos envíen socorro
para no ser hechos aquí "jijas".

(El paje vuelve con la noticia a Herodes)

Herodes

Paje, ¿qué me traes?

Paje de Herodes

Os traigo la noticia que vuestros degolladores, por cumplir con vuestra orden, se hallan en gran peligro de perder sus vidas con fiereza.

Herodes

Si es así, óiganme todos,
que pido que se me atienda.
Voy a hacer un escarmiento,
que tiemble toda la tierra
y aprendan a respetar
mis órdenes y sentencias.

Yo, Herodes, el rey grande de toda la Judea, ordeno y mando que sin pérdida de tiempo se junten aquí mis fuerzas.

Centinelas

Aquí estamos, nuestro rey,
y sabed que con presteza
haremos cuanto ordenéis
aunque cueste mil cabezas.

Herodes

Id y buscad a mis degolladores, y si los halláis muertos, castigad a todos los malhechores, dando muerte en primer lugar a los alborotadores.

Centinelas

¡Degolladores, degolladores, degolladores!

Degolladores

Aquí estamos medio muertos.

Centinelas

Gracias a Dios que os vemos, pero estáis muy mal parados.

Degollador segundo

Eso es lo que no sabemos,
pues quedamos sin sentido
de los palos que nos dieron.
Quitadnos pronto de aquí,
que estamos con mucho miedo,
no vengan y nos concluyan
porque son hombres muy fieros;
y llevadnos de la mano
porque andar ya no podemos;
fuimos bastante crueles,
y así el pago nos dieron.

Contradictor

Enviad, cielos, os pedimos,
un castigo, el más severo,
contra este rey criminal.
Quitadle la vida presto
para que todo el mundo se guarde
de seguir su mal ejemplo,
con una muerte afrentosa
que horrorice al universo.

(Primero el defensor que está debajo)

Defensor

Los verdugos inhumanos
al fin desaparecieron,
y Herodes, según noticia,
concluirá la vida presto.

Pobres niños, ¿dónde estáis?
Decídmelo, os lo ruego.
Me hallo tan desconsolado
que no puedo hallar consuelo
al ver que a vuestra inocencia,
tan cruel pago la dieron.

(Ahora, dice el)

Ángel
No lloréis, madres queridas,
consolaos al momento,
porque ángeles muy hermosos
os los han llevado al cielo.

Defensor
Y vosotras, pobres madres,
¿qué decís a todo esto?

Primera madre
Que estamos ya consoladas
al ver nuestros niños bellos
gozando de Dios en la Gloria,
deseando ir con ellos.

Defensor
Alegraos, buenas madres,
al ver vuestros niños bellos
gozando de Dios en la Gloria
muy alegres y contentos,
mientras Herodes cruel
se halla hecho un miserable
dando saltos por el suelo,
arrojando las entrañas,
temblando todo su cuerpo.
Parece que quiere hablar,
escuchemos un momento.

Herodes
¡Pobre de mí, miserable!
De todo el mundo reniego.

Al ver que solo me dejan
el infierno a mis pies se abre.

¡Pobre de mí, desgraciado! Arrojadme a los profundos. De Dios y de los hombres reniego. De todos, de todos, sin que quede uno.

(Herodes tira corona y espada y se retira)

Defensor

¿Habéis visto el paradero
de Herodes el criminal?
Pues otro tal será el vuestro
si le queréis imitar.
Cantad ya, madres queridas,
cantad y no suspiréis,
que el suspirar es para Herodes,
rey perverso y cruel.

XI. ZAGALAS

(Cantado a coro
de dos en dos a cada lado)

Apenas supo aquel cruel
que el Mesías es nacido,
intentó su corazón
el más atroz barbarismo.

De matar los inocentes,
que en Belén y sus contornos
de dos años para abajo,
hubiera de aqueste modo.

Mandó al punto cien soldados
sangrientos y sin piedad,
sin que les aturda el llanto
den principio a degollar.

Aquellos crueles verdugos
. . . . . de los niños;

las madres con sus cariños
qué ayes tan tristes dan.

Y las madres afligidas
al ver aquella crueldad
se dicen: matadme a mí,
dejad mi niño, dejad.

Y entonces enfurecidos,
arrancan bravos y fieros
de las madres a sus hijos,
quitándoles de los pechos.

Alzando el bravo cuchillo
acerado y violento,
golpe a los niños descargan,
despedazando su cuerpo.

Allí mezclaban la sangre
de las madres e infantes,
porque ansiosos se cebaban
en darles muerte cuanto antes.

Muchos miles de inocentes,
aquellos fieros soldados
degollaban no "indementes",
cumpliendo así lo mandado.

Herodes se lo impuso,
lo hicieron sin dilación,
mas no pudo conseguir
matar a aquel Corderito,
que con su Madre se iba
por los desiertos de Egipto.

Tres pastores te adoraron
al aviso de un arcángel;
tres doncellas repetimos,
misterios tan inefables.

¡Oh, Piadosísima Madre!,
recibidnos en tu casa
para serviros de esclavas
y criadas de antesala.

¡Oh!, si fuéramos dichosas
de tan loable ventura,
las vanidades del mundo
dejaríamos, sin duda.

Felices nos llamarían
sirviendo al Dios hermanado,
y así, Madre Soberana,
siendo formada de barro.

Y los ángeles del cielo
te cantaron alabanzas;
aquí tenéis las esclavas
festejándote humilladas.

Hasta los Reyes gentiles,
que guiados de una estrella,
conocen vuestra grandeza,
criador de cielo y tierra.

(Por rotura del papel, faltan varias estrofas en el manuscrito)

Pero el tirano de Herodes,
envidioso en tanto bien,
quiere que quiten la vida
a aquel que nació en Belén.

Pero avisada la Virgen
y a su esposo, San José,
de que se huyesen a Egipto
para que se burlen de él.

Así, engañado del diablo,
mandó aquel bárbaro rey

que se degüellen los niños,
que se haga en todo Israel.

Seis soldados bien armados
salen a cumplir la ley;
corren ciudades y villas,
de dos leguas de Belén.

Hasta unos catorce mil,
degollaron de inocentes,
que clamaban a los cielos
la mucha sangre que vierten.

(Varias estrofas ilegibles
en el manuscrito)

Adiós, Niño enamorado,
adiós, dorado clavel,
dadnos una buena muerte
y líbranos de Lucifer.

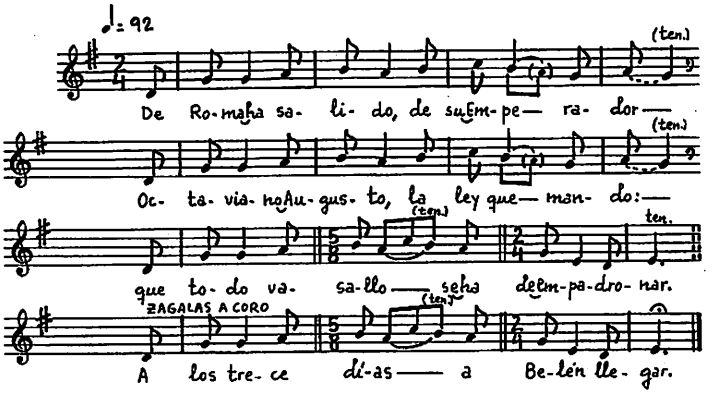
DESPEDIDA[20]

Gloria a Dios en las alturas,
repitamos sin cesar,
que ha nacido de María
el Hijo de Jehová.

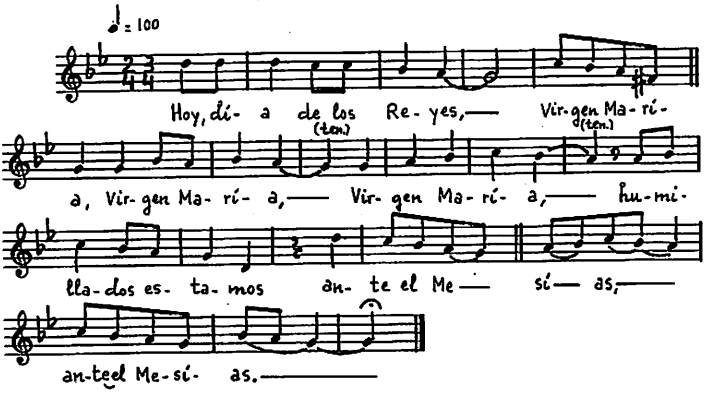
Gloria a Dios en las alturas,
repitamos sin cesar,
que ha nacido de María
el Hijo de Jehová,
de Jehová,
de Jehová.

20. La despedida era cantada, pero los informantes no recuerdan la melodía. De manera muy semejante concluyen los Autos de Calderón y otros del siglo XVII.

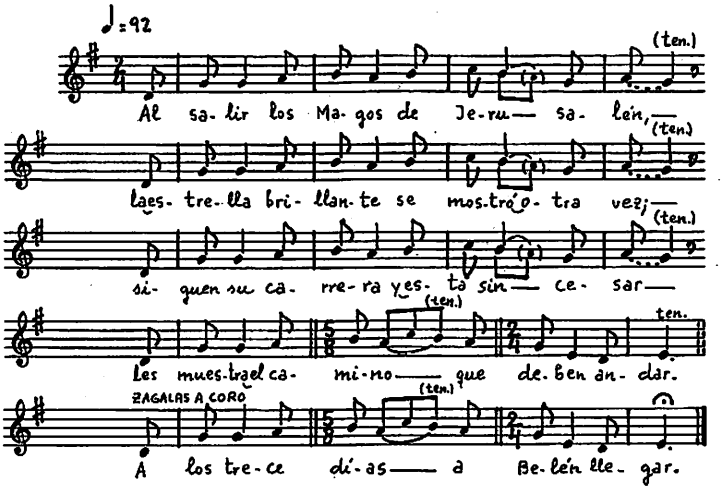
I. ANCIANOS



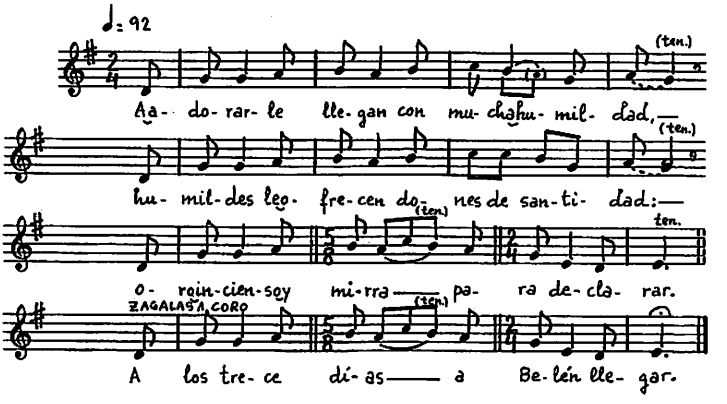
II. ZAGALAS



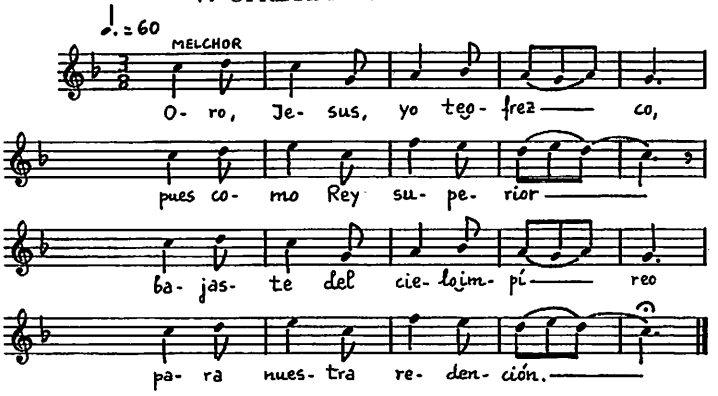
III. ANCIANOS



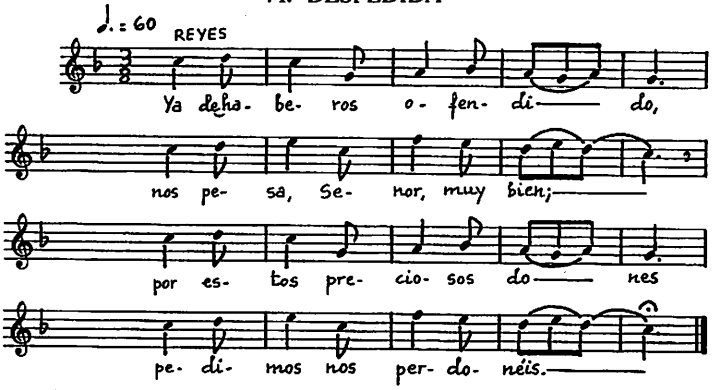
IV. ANCIANOS



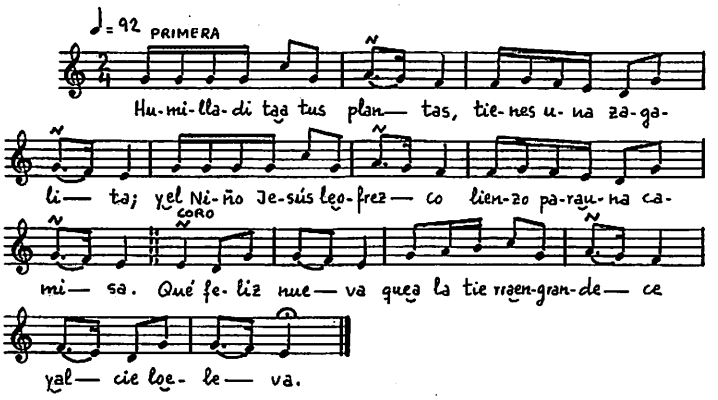
V. OFRECIMIENTO DE LOS REYES



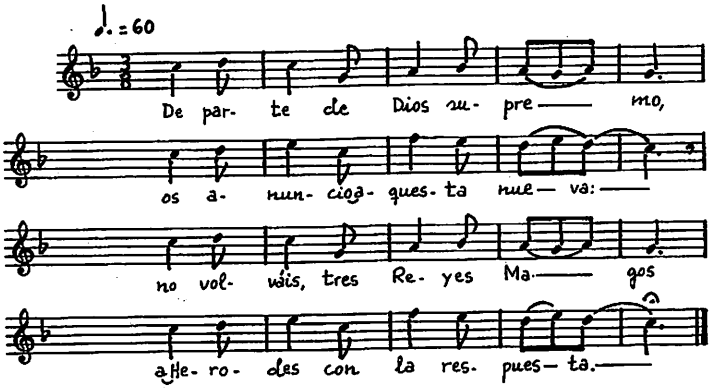
VI. DESPEDIDA



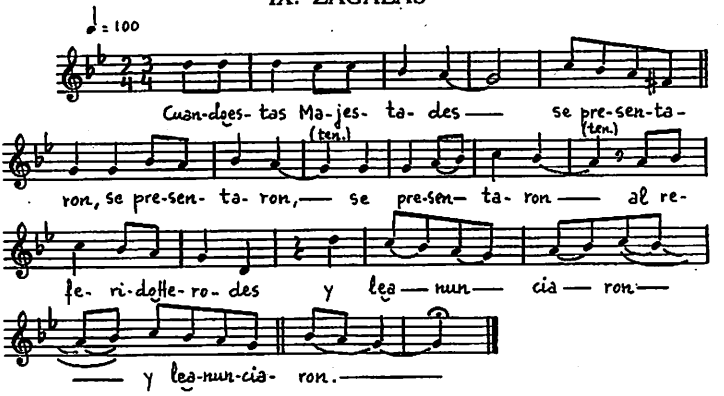
VII. PASTORAS O ZAGALAS



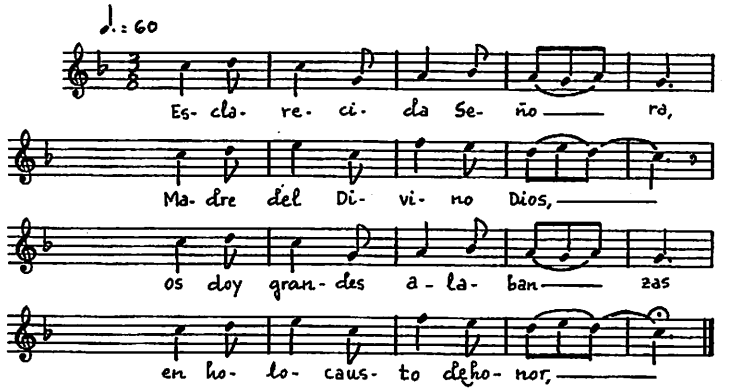
VIII. ANUNCIO DEL ANGEL



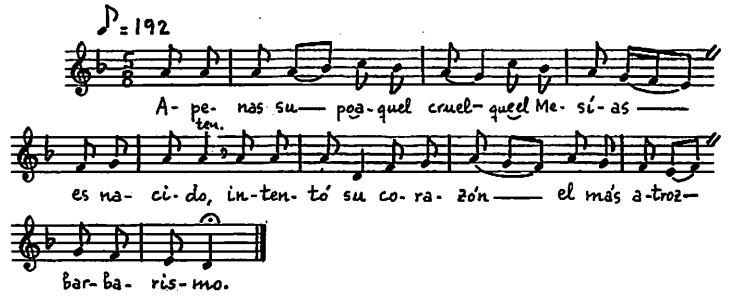
IX. ZAGALAS



X. ANA LA PROFETISA



XI. ZAGALAS



El romance de la Doncella Guerrera en la tradición poético-musical sefardí de Oriente y Occidente *

SANTIAGO BLASCO SÁNCHEZ
ADELA RUBIO CALATAYUD

INTRODUCCIÓN

Entre 1200 y 1500 surge en toda Europa un nuevo tipo de poesía oral, de carácter épico-lírico, cuya manifestación específica en el ámbito hispánico es el romance: Éste consiste en una serie de versos octosílabos, con una sola asonancia en los versos pares, que puede abarcar todo el relato. Este tipo de versos recuerda los **Cantares de Gesta** medievales; y los Cantares de Gesta dan lugar a toda una serie de romances: Algún episodio de un cantar se podía desgajar del relato épico para cantarse de forma independiente, formando un romance. En los romances, a veces es tan significativo lo que se cuenta explícitamente como lo que se da entender mediante alusiones e indicios. Al leer un romance no podemos conformarnos con lo que superficialmente dice el texto: Bajo una historia aparentemente contada con simplicidad puede haber un entramado de símbolos y alusiones sin las cuales el romance deja de tener sentido porque no se comprende.

Los temas de los romances son muy variados: Gestas, relatos noticieros, episodios bíblicos, leyendas de la Antigüedad clásica, y también recrean temas franceses, alemanes e italianos, como la *doncella guerrera*.

La documentación más antigua de un texto de romance es de 1421. Naturalmente, la imprenta acerca el romancero a todos, y a mediados del siglo XVI ya se recopilan cancioneros y roman-

ceros. En la transmisión oral hay que tener en cuenta la contaminación del texto, es decir, la fusión de dos o más romances o fragmentos distintos.

Quedan pocos relatos de origen épico; sólo entre los sefardíes tanto de Oriente como de Marruecos se han conservado un buen número de ellos, versiones que se remontan a los relatos épicos medievales y son independientes del romancero impreso en el siglo XVI.

Hasta 1492 los hispano-judíos cantan los romances con las características y peculiaridades propias de la región donde viven. La idea que siempre hemos mantenido es que hasta 1492 los judíos españoles no poseen un repertorio propio, sino el de su entorno hispánico (por supuesto, los cantos litúrgicos son característicos y diferentes; pero una cosa es lo que se canta en la sinagoga y otra lo que se tararea por la calle). Después de la expulsión los judíos se asientan en Marruecos y en los dominios del Imperio Otomano; y es allí, en el exilio, donde entran en contacto las diferencias regionales, al tiempo que sufren las influencias de los modos propios de los países donde se instalan. El resultado final es ya un romancero judeo-español o sefardí.

El carácter arcaizante del romanceo sefardí tiene su origen en la expulsión y en el aislamiento posterior de sus comunidades con España (especialmente en las comunidades de la zona balcánica). Otra característica es la descristianización de algunos romances. ¿Se expurgan los textos para no dar la impresión de que el cantor acepta las creencias y devociones cristianas? ¿O simplemente reinterpretan a su modo el mundo caballeresco cristiano, sustituyendo expresiones y palabras propias del catolicismo que ya no entendían? En todo caso, el resultado es una materia poética propia[1].

Nosotros hemos trabajado no sólo con las versiones judeo-españolas de la Doncella Guerrera procedentes de Oriente y Marruecos cuyos textos incluimos completos (Orán, Tánger, dos

1. Samuel G. SILVERMAN. *Romancero.* P. IX-XXI
Paloma DÍAZ-MAS. *Romancero.*
François DELPECH. «*La doncella guerrera: Chansons...*» P. 60

versiones de Tetuán, Rodas, Bosnia, Esmirna y Estambul), también con versiones hispánicas de La Rioja, Cantabria, Extremadura, Asturias y Aragón.

LA FIGURA DE LA DONCELLA GUERRERA EN LOS TEXTOS LITERARIOS

Aunque el romance de la Doncella Guerrera no fue recogido en el siglo XVI hay testimonios de que era muy conocido. En la comedia **Auleographia**, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, aparecen en castellano los dos primeros versos

Pregonadas son las guerras *De Francia contra Aragón:*
¿Cómo las haría, triste, *viejo, cano y pecador?*

El tema aparece en muchos países europeos e incluso en un poema chino antiguo. De Francia habría llegado como canción narrativa a Italia y España, transformándose en romance en Castilla y transmitiéndose desde allí a Cataluña y Portugal.

Se trata de una doncella que va a la guerra vestida de hombre para reemplazar a su padre anciano que no tiene hijos varones. Lo que parece propio del romance es la insistencia en los detalles del disfraz que ocultan la feminidad de la protagonista, y la enumeración de las pruebas que le sugiere la madre al príncipe, enamorado de la doncella vestida de guerrero, para que ésta descubra su identidad.

Se trata de un conflicto entre el ser y el parecer, con el triunfo de lo que es. A la muchacha se la reconoce porque se le cae el sombrero y descubre su cabello, evidente símbolo femenino; porque se le cae la espada, símbolo fálico; o porque no se quiere desnudar, prueba definitiva para acabar con la simulación.

Son muchos los cuentos tradicionales que han bebido en esta historia. Aarne Thompson lo incluyó en su **Índice** en los números 514 y 884. Un pliego impreso tardío que gozó de gran difusión: ***El casamiento entre dos damas***, debe tener su origen en uno de estos cuentos inspirados en el romance.

Las versiones tradicionales se dividen en dos grupos principales: Tipo arcaizante, que narran el enamoramiento del príncipe y

las pruebas a que somete a la doncella; y versiones simplificadas en las que el argumento narra solamente la partida de la muchacha a la guerra y el accidente que descubre su identidad. Estas versiones simplificadas están muy difundidas como canción infantil[2].

La historia de la doncella guerrera cuenta con varios siglos de tradición oral y gran difusión en el mundo mediterráneo desde finales de la Edad Media. Estas tradiciones son conocidas: Hijas que abandonan a sus padres para sustituirlos en una empresa difícil; las mujeres guerreras, las amazonas; conjunto de mitos, cuentos y leyendas donde el trasvestismo juega un papel importante, desarrollando el simbolismo de la separación y la ocultación pre-nupcial[3] (En Esparta, las novias se cortaban el pelo y se vestían de hombre antes de ser "raptadas" por sus novios). Básicamente es la historia de una muchacha que para reemplazar a su padre anciano en el servicio del rey, viste ropas de hombre y se hace pasar por soldado durante varios años. El hijo del rey se fija en ella; y aconsejado por su madre le somete a una serie de pruebas destinadas a descubrir su identidad. Ella supera todas las pruebas excepto la última, en la cual, ante la necesidad de desnudarse para bañarse, salva su decoro de forma providencial, se da a la fuga pretextando haber recibido una carta con malas noticias de su familia, o bien llora. Tras darse a la fuga, el príncipe la sigue hasta la casa del padre:

Le escribió un tristerico *Y allí se lo dejó:*
-Muchas pruebas me aprebatis *Y a conocer no me dí yo:*
Mosa soy, que no varón

(Rodas. vv. 36-39)

El final del romance suele anunciar el matrimonio de ambos.

Es difícil de establecer el origen de este romance. Se ha hablado de la Provenza medieval, de Portugal y de España. Algunos autores han querido ver la biografía romanceada de un personaje histórico (Isabel de Castilla, por ejemplo). Otros, ven en esta can-

2. Michelle DÉBAX. *Romancero.* P. 413.
José Manuel FRAILE. *Romancero Panhispánico.* P 47.
Bonifacio GIL. «*El tema de la doncella guerrera...*» P. 723.

3. François DELPECH. Op. Cit. P. 62.

ción una combinación nueva de temas místicos y folclóricos que se pueden rastrear hasta la Antigüedad griega (recordemos el retiro de Aquiles disfrazado de mujer, y cómo es puesto al descubierto por Ulises, quien haciéndose pasar por buhonero exhibe ante él joyas, tejidos y armas. Aquiles alaba las armas) y la China medieval. En todas las lenguas el romance ha conservado sus características peculiares: El fervor religioso y guerrero que llega hasta maldecir a la madre que no tiene hijos varones; el pudor de la doncella; lo profundo del amor masculino[4].

En un nivel más profundo, el romance trata del problema que se deriva de la incapacidad de vivir en el papel propio de cada sexo, que identifica masculinidad con honor y feminidad con decoro. Muestra también la relación de dependencia entre hijos solteros y un progenitor de sexo opuesto[5].

Aunque un gran número de figuras femeninas de la literatura medieval española son pasivas (el modelo más representativo sería Jimena Díaz de Vivar y sus hijas), hay unas cuantas mujeres que poseen valores de audacia y domino, tanto sean reinas o condesas como serranas, que tratan con los hombres en sus propios términos. Estas mujeres estarían inspiradas en las amazonas. Aunque no hay pruebas de que hayan existido, la leyenda de estas mujeres guerreras ha interesado en todos los tiempos[6]. Fuera de lo que es el ámbito estrictamente literario tenemos tres mujeres que se corresponderían respectivamente con la mujer dominante: Isabel de Castilla; la doncella guerrera que se viste de hombre para salvar el honor de su rey: Juana de Arco; y la virago violenta heredera de las amazonas: la monja Alférez.

El trasvestismo de las mujeres interviene en numerosos tipos de cuentos. En uno de ellos, un padre hace ir a la guerra a su hija disfrazada de hombre y ella se casa con el rey o con su hijo, que ha detectado su identidad. En otros, el padre impone pruebas a su hija antes de dejarla partir. En otros cuentos, un rey manda a su hija a combatir con otro rey rival, con el que se casará reconciliando a ambos reyes.

---

4. François DELPECH. Op. Cit. P. 58.
   Bonifacio GIL. Op. Cit. P. 732.
5. Candace SLATER. «*The Romance of the Warrior Maiden...*» P. 168.
6. Estelle IRIZARRY. «*Echoes of the Amazon Myth...*» P. 54.

El estudio comparativo de los cuentos y de los romances permite precisar la significación de ciertos elementos que sólo aparecen de forma incompleta o alusiva en los romances: El paso de un estado de deficiencia a una restauración que implica el acceso a un status superior (casamiento de la doncella con el príncipe). Para llevar a cabo la trayectoria iniciática es necesario un primer paso de ocultación de identidad y de antagonismo. En los cuentos del ciclo de **"Psique y Amor"**, la muchacha alejada de su amado por quebrantar una prohibición se viste de hombre y entra al servicio de un rey. La reina intenta seducir al nuevo escudero, y despechada le acusa de atentar contra su honor. La muchacha, condenada a muerte, es salvada por su amado, que ya lo ha perdonado. En algunas versiones se producen pruebas similares a las de las doncellas guerreras. En otros cuentos el disfraz dota de un poder mágico o de renovación de las fuerzas vitales que beneficia a la ascendencia y a la alianza. Así sucede en **La ahijada de San Pedro** (aquí el santo patrono que da su nombre a la muchacha equivale al padre de la doncella guerrera) y en **El Oricuerno**. En el caso de la doncella guerrera, su actuación restaura el poder patrilineal[7].

En la **Crónica del muy valiente y esforzado cavallero Platir** aparece el tema de la doncella guerrera: Florinda toma ropas y armadura de guerrero para rescatar a su amado Platir de la prisión de Peliandos. La doncella vive como un guerrero a causa de las circunstancias, pero no es belicosa como las amazonas[8].

En el **Libro de Silence** de 1270, Silence tiene que ocultar su naturaleza femenina desde su nacimiento para poder heredar los bienes de sus padres. Diestra en el manejo de las armas, despierta la admiración de los caballeros; mientras que su belleza inspira sentimientos amorosos a las damas.

A partir del siglo XII en Francia y del siglo XIII en España cobra vigor la figura de la amazona; pero algunas de sus características genuinas se han atemperado, dando mayor relevancia a los atributos femeninos sin perder por ello arrojo y valor en la guerrera. La amazona es una mujer autosuficiente, dominante y capaz de ejercer la violencia física; pero el mito se adapta enton-

7. François DELPECH. Op. Cit. P. 70, 71, 72.

8. Carmen MARÍN. «*Aproximación al tema de la Virgo Bellatrix...*» p. 82.

ces a los esquemas caballerescos. Son valientes en el campo de batalla y sus hechos de armas merecen recuerdo y loa, no tienen nada que envidiar a ningún caballero; mientras que sus sentimientos amorosos son los mismos que los de las doncellas que esperan en el castillo a sus caballeros. En el **Libro de Alexandre** se dedica un gran espacio a la visita que la reina de las amazonas hace a Alejandro para rendirle homenaje[9].

En el **Poema de Fernán González** doña Sancha, la infanta que se casa con el conde, es una figura muy interesante. Tiene cualidades propias de la amazona: Belleza, carácter intrépido, fortaleza física y su actitud hacia los hombres, prefiriendo elegir a ser elegida y rescatar a ser rescatada[10].

En el siglo XV Juan Rodríguez del Padrón escribe **El planto que hizo Pantasilea**: La reina de las amazonas aparece llorando sobre el cuerpo de Héctor, a cuyo amor había sucumbido, porque cuando le ha encontrado ya había sido muerto por Aquiles[11].

En el **Lisuarte de Grecia** la infanta Gradafilea toma las armas para defender al rey Lisuarte, a quien ama sin esperanza, y se convierte en su escudero; pero sólo combate por él, no es una mujer guerrera por naturaleza[12].

En el **Cristalián de España** (1545), Minerva es una doncella guerrera por naturaleza. Vencida por Cristalián en combate, se convierte en su servidora; defiende a los imperios cristianos, se hace cristiana y se casa con el rey Pasamur. Esta doncella no toma las armas por necesidad, sino por obligación de su espíritu, es a lo que se siente inclinada. Sus atributos son propios de una amazona, mientras que su comportamiento responde a la doncella guerrera que va disfrazada de caballero. El duque de Fonteguerra la somete a una serie de pruebas parecidas a las que en el romance hace pasar el hijo del rey a la doncella guerrera, descubriendo finalmente su condición femenina[13].

---

9. Estella IRIZARRY. Op. Cit. P. 55.
   Carmen MARÍN. Op. Cit. P. 85.
10. Estelle IRIZARRY. Op. Cit. P. 59.
11. Estelle IRIZARRY. Op. Cit. P. 57.
12. Carmen MARÍN. Op. Cit. P. 89.
13. Carmen MARÍN. Op. Cit. P. 93.

Otra figura es la mujer agresiva: Doña Lambra (**Cantar de los siete infantes de Lara**), doña Urraca (**Cantar del cerco de Zamora**), y las dos Sanchas de **La condesa traidora** y el **Romanz del infant García**[14].

Parte del espíritu varonil de las amazonas lo hereda la doncella que por una necesidad se viste de hombre y realiza hechos caballerescos. El romance que nos cuenta sus aventuras suele comenzar con el lamento de un conde que tiene siete hijas pero ningún hijo varón que vaya por él a la guerra. La más joven decide ir a la guerra vestida de guerrero (don Martín, don Martinos, don Oliveros, don Carlos) y durante dos, tres o siete años sirve en el ejército. El hijo del rey se enamora de ella y sospecha que es una mujer. Su madre le sugiere pruebas que la doncella supera inteligentemente hasta la prueba final. La doncella, a pesar de sus hechos de guerra, es una mujer atractiva. Guarda tan bien su secreto que sólo el hijo del rey entra en sospecha tras varios años de combatir a su lado. Y es ella quien marca las pautas de la persecución, diciéndole al príncipe que no la alcanzará hasta que llegue a casa de su padre[15].

En general, las doncellas guerreras adoptan el traje masculino por una necesidad, y gracias a su disfraz pueden moverse en un mundo que les es ajeno por educación. Rompen con la reclusión propia de la época y tienen libertad de movimientos con mayor seguridad que las doncellas andantes.

ORGANIZACIÓN DEL ROMANCE: SIMBOLISMOS

La organización del romance está definida por la articulación de un cierto número de secuencias a las que corresponden temas bien determinados: Por un lado, los motivos por los que la doncella se viste de hombre. Hay que destacar que la idea de ir a la guerra surge a raíz del lamento del padre, no es algo en lo que la doncella haya pensado previamente o le guste hacer por naturaleza. Ella es una mujer que ejerce sus funciones femeninas sin ningún problema; lo que la lleva a pedir el traje de hombre y las

14. Estelle IRIZARRY. Op Cit. P. 60.

15. Carmen MARIN. Op. Cit. P. 58.
Estelle IRIZARRY. Op. Cit. P. 64.

armas es el deseo de reparar el honor de su padre, salvando al mismo tiempo la honra de su madre y hermanas. La madre de la doncella no es mencionada más que para cubrirla de maldiciones:

¡Reventada seas, Alda, *por mitad del corazon!*
Siete hijas me parites *y entre ellas ningún varón*
Que me librara ahora *de las guerras del León*

(Tetuán. vv. 5-7)

Hay un diálogo entre la hija y el padre, en el que el padre trata de disuadir a la doncella mostrándole los inconvenientes de su propósito (cómo disimular sus cabellos, sus pies y manos, sus pechos) y ella encontrando soluciones (un sombrero, un jubón apretado, guantes, botas rellenas de algodón). El diálogo entre ambos es muy cariñoso. Se ha querido ver una relación incestuosa en potencia, pero como el incesto está prohibido ella se transforma en su padre tomando sus ropas y nombre. Tanto el caballo como las armas son símbolos fálicos; pero en realidad la doncella no se transforma en hombre, sino en no-mujer (ella volverá a su naturaleza femenina en el momento adecuado). Después la vida guerrera y un diálogo entre el hijo del rey su madre. El se siente enamorado y tiene dudas acerca de la identidad sexual del caballero; la madre le propone que le someta a una serie de pruebas. La doncella huye a la casa de su padre perseguida por el príncipe enamorado, que le da alcance y se casa con ella[16].

La doncella guerrera no es una mujer varonil ni una valkiria, no lleva la guerra en la sangre, y es femenina. Se mencionan menos sus hechos guerreros que el contraste físico y la sagacidad con que ella protege su incógnito sexual:

Mensajeros van y vienen *Que media guerra ya ganó,*
Guerreando y peleando *El chapeo le cayó.*

(Bosnia. vv. 19-20)

En algunas versiones hispánicas (versiones de *La doncella guerrera* recogidas en La Rioja, Extremadura, Asturias, Aragón) el

16. Candace SLATER. Op. Cit. P. 169, 173, 174.
François DELPECH. Op. Cit. P. 59.

hijo del rey entra en sospechas a causa de los hermosos ojos de la doncella.

El amor me mata, madre *El amor me ha de matar*
Que los ojos de Don Carlos *son de mujer natural*

(Bonifacio Gil *El tema de la Doncella Guerrera en el folclore riojano* **Berceo** XVII (1950) v. 11

Y el rey, que la estaba oyendo, *De amores se cautivó*
-Madre, los ojos de Marcos *Son de hembra, no de varón*

(B. Gil **Cancionero popular de Extremadura**. Centro de Estudios Extremeños. Badajoz 1932. vv. 7-8)

Los ojos de Don Martinos *Roban el alma al mirar*

(Versión oral asturiana. Paloma Díaz-Mas **Romancero**. Ed. Crítica. Madrid 1994. V. 29)

Herido vengo, mi madre, *De amores me muero yo;*
Los ojos de Don Martín *Son de mujer, de hombre no*

(José Gella Iturriaga **Romancero Aragonés**. Zaragoza 1972. vv. 20-21)

Hay una conexión entre los ojos y el corazón que ayuda a explicar que el príncipe quede cautivado por ella. En el *Amor Cortés* el amor entra por los ojos[17].

("Vuestros ojos tienen
d'Amor no sé qué,
Que me yelan, me roban,
Me hieren, me matan...")

El padre anciano carece de hijos y no puede cumplir con el servicio feudal. La hija no sólo le socorre sino que le sustituye tomando sus armas, su caballo e incluso su nombre. Pero también redime a su madre y a sus hermanas:

17. Candace SLATER. Op. Cit. P. 175.
François DELPECH. Op. Cit. P. 64.

No maldigas, el mi padre, *ni eches mala maldición,*
Si es por las guerras, *a las guerras ando yo*

(Rodas. vv. 6-7)

Se trata de probar que la mujer también forma parte del orden feudal y tiene un papel importante en el mantenimiento de los valores del linaje (de hecho, es la madre del príncipe quien idea las pruebas para descubrir a la doncella). El hijo del rey pidiendo ayuda a su madre contrasta con la petición de armas por parte de la doncella para solucionar el problema de su padre. Madre e hijo parecen tener también una relación muy estrecha (el padre del joven ni siquiera se menciona). El príncipe se siente atraido por un guerrero cuya naturaleza sexual ignora; y en este caso el posible complejo de Edipo se matiza en el atributo de poder de la madre para dar el visto bueno a la mujer que la sustituya en la vida de su hijo[18].

¡Aj, que me muero, la mi madre! *¡Aj, que me muero d'este amor!*
¡Qué le haré, el mi hijo, *No sé si es mosa o varón?*

(Rodas. vv. 18-19)

La madre sugiere al hijo que invite a cenar al caballero y se fije en qué silla se sienta (las mujeres solían sentarse en sillas más bajas que simbolizaban su status social inferior) y que le pase un cuchillo para ver cómo parte el pan (las damas no sabían manejar ningún tipo de arma);

Se asentó a la mesa, *mano al cuchillo metió*

(Rodas. v. 29)

otra prueba es llevarla al jardín para ver si coje flores para olerlas o para regalarlas a las damas.

Hay un simbolismo para las frutas: Si es doncella cogerá manzanas; si es hombre, un membrillo:

E entrando a la huerta *mano al membrío metió*

(Rodas. V. 24)

18. François DELPECH. Op. Cit. P. 62.

Y en la parte final el príncipe lleva a la doncella a nadar o la invita a dormir con él. Es entonces cuando ella se marcha pretextando la muerte de su padre o llora y se descubre su identidad. Es decir, que la doncella pasa por una serie de ritos de agregación: Es invitada a comer, dormir y bañarse en compañía de su futuro esposo. Se pueden encontrar huellas de ritos y de objetos simbólicos que tienen un significado erótico más o menos evidente y juegan un papel importante en las ceremonias nupciales[19]. En las versiones en que la doncella huye, el príncipe la sigue a galope hasta darle alcance en su casa[20].

Si me quies alcanzar *ven al palacio de mi señor.*

(Rodas. V. 39)

Partida para salvar a su padre, la doncella termina por encontrar un marido[21].

Decía el hijo del rey: *Por mujer la llevo yo.*

(Tetuán. V. 22)

Desde el fin de la Edad Media y en las novelas de caballerías, la dama que se viste de hombre lo hace para escapar a una amenaza o encontrar a un pariente o a un amigo perdido. La ropa masculina permite también la libertad de aventuras sentimentales, en plena ruptura con el aislamiento y reclusión de las mujeres desde el siglo XIII. Vistiendo de hombre y sustituyendo a su padre la doncella cumple una función mediadora, incluso una mujer puede exaltar la herencia. Reemplaza al padre y hace un buen matrimonio (en una versión se ocupa incluso del matrimonio de sus hermanas):

Otro día en la mañana *la rica boda se armó*
Y a todas sus hermanas *conde y duque les dió*

(otra vesión de Tetuán. Vv. 24-25)

El papel central del episodio es un simbolismo pre-nupcial[22]. La alegría del padre no es sólo por su vuelta a casa, sino porque

19. François DELPECH. Op. Cit. P. 82.

20. Candace SLATER. Op. Cit. P. 175-176; 180.

21. François DELPECH. Op. Cit. P. 64.

22. François DELPECH. Op. Cit. P. 64.

ella ha conservado la virginidad y el honor de la familia no ha sufrido menoscabo[23].

La maldición que pesa sobre el linaje del padre de la doncella y amenaza su honor, es asumida y eliminada por la acción de la doncella. Ella ejerce un papel análogo al de los sustitutos sacrificiales de la persona que se quiere purificar[24].

Entre los sefardíes, los romances cumplen esencialmente la función de canciones de cuna; también están muy vinculados al ciclo vital[25]. En las versiones de Marruecos se pasa directamente de las batallas al incidente que descubre el sexo de la doncella y a sus bodas con el hijo del rey, no se mencionan las pruebas a que es sometida. En las versiones orientales se observa cómo se pudo pasar de la narración completa con las pruebas y la huída a la corta que se conoce en Marruecos. El incidente del sombrero caído que revela la identidad de la muchacha no aparece en las versiones de la Península, donde suelen ser los ojos los que cautivan al rey y provocan las pruebas. En las versiones orientales ver la cabeza descubierta del guerrero es prueba suficiente para reconocerle como mujer, pero las pruebas están destinadas a obligarla a confesarlo. En la versión de Attias no hay visita a la madre ni pruebas ni huida de la doncella.

Las versiones marroquíes completan el *"todos dicen" con "el hijo del rey decía"*. La diferencia entre Oriente y Marruecos en la elaboración del final corto hace pensar que se trata de procesos paralelos pero independientes uno de otro, que parecen ser consecuencia lógica de la variante del sombrero caído.

La primera evidencia de la importancia y difusión del romancero entre los sefardíes procede del poeta Israel Nagara (1555-1628) en su colección "**Semirot Israel**" (Cantos de Israel), que fue publicada en Sefat en 1587, en Salónica en 1599 y en Venecia el año 1600. Nagara adapta sus himnos religiosos al aire de las canciones griegas, turcas árabes y españolas. Las españolas

---

23. Candace SLATER. Op. Cit. P. 181.

24. François DELPECH. Op. Cit. P. 81.

25. Susana WEICH-SHAHAK. *La ocasionalidad en el romancer judeo-español. Folklore 90* p. 183.

corresponden en su mayor parte a romances, y entre ellos aparece el *"íncipit"*: "Pregonadas son las guerras"[26].

El romance de la doncella guerrera es eminentemente feudal y patriarcal. La recuperación del status y la reinserción social son posibles gracias a la intervención femenina. La transgresión que supone el acceso de una muchacha al mundo masculino va acompañada de un respeto estricto a las prohibiciones. La doncella conserva su honor, que es el de su familia, y vuelve virgen como se había marchado, reintegrándose en el mundo de las tareas femeninas:

Puentecito, puentecito, *del rio de mi lugar,*
Una vez te pase virgen, *Virgen te vuelvo a pasar.*

(**Romancero Aragonés**. Vv. 52-53)

Por último, mencionar que la labor de recopilación, encuestas, y seguimiento del romancero sefardí llevada a cabo por diversos investigadores, ha sido y está siendo determinante para que este legado cultural no desaparezca de la memoria.

La doncella guerrera

(Orán)
Pregonadas son las guerras Las guerras del rey León;
Todo el que a ellas no sale su casa estará en prisión.
-¿Qué haré de mí, mesquino, hombre cano y pecador?
No puedo subir a mula ni cabalgar en mohó.
¡Reventada seais, Alda, por meatad del corazón!
Siete hijas me parites y entre ellas ningún varón.
Todas las siete callaron ninguna que respondió,
si no era la chiquita que en el buen día nació:
-No maldigas a mi madre porque no parió varón;
déisme licencia, mi padre hablaría yo con vos.
-Licencia tienes, mi hija habla lo que quieras tú.
-Deisme armas y caballos vestimenta de varón;

26. Manuel ALVAR. *Poesía tradicional...* P. IX-XX.
Ramón MENÉNDEZ PIDAL. *Romancero Hispánico* II. P. 220.
Paul BÉNICHOU. *Romancero judeo-español de Marruecos.* P. 177-178.,

vos libraría mi padre — de guerras del rey León.
-Tus cabellitos, la niña — de hembra y no de varón.
-Con el sombrero, mi padre — me los taparía yo.
-Tus pechitos, mi niña — de hembra y no de varón.
-Con el jubón, el mi padre — me los taparía yo.
-Tus manitas, tú mi niña — de hembra y no de varón.
-Con los guantes, el mi padre — me las taparía yo.
Cabalgada va la niña — cabalgada va en mohó;
a la entrada de la guerra — toda la gente pasmó;
a las primeras batallas — a los cincuenta mató;
a las segundas batallas — el sombrero se le cayó.
Todos dicen a una boca: — -Hembra es, que no varón.
Y el hijo del rey dizía: — -Essa es la que quiero yo.
Otro día en la mañana — las grandes bodas se armó.

(Paul Bénichou. **Romancero judéo-español de Marruecos**. Ed. Castalia. Madrid 196)

La doncella guerrera

(Tánger)
Pregonadas son las guerras — las guerras del rey León.
Todo el que a ellas no fuere — su cuerpo estará en prisión.
Sea conde, sea duque, — sea de cualquier nación.
-¡Rematada seas Isalda, — por mitad del corazón!
Siete hijas me paritis, — entre ellas ningún varón.
¿Cómo haré de mí, mesquino — cano viejo y pecador?
Ni puedo cabalgar mula — ni tampoco en bohón.
Todas callan a una boca, — ninguna que respondió,
sino fuera la chiquita, — que en el buen día nació:
-No se os dé nada, mi padre, — (...)
Dadme armas y caballos, — vestimenta de varón.
Os escaparé, mi padre, — de las guerras del León.
-Tu cuerpecito, la niña, — de hembra y no de varón.
-Con el juboncito, padre, — me lo taparía yo.
-Tus pechitos, la niña, — de hembra y no de varón.
-Con la chaqueta, mi padre, — me los taparía yo.
-Tu cabecita, la niña, — de hembra y no de varón.
-Con el sombrero, mi padre, — me la taparía yo.

Ya cabalgaba la niña, ya cabalgaba el bohón.
A la primera batalla, la niña muy bien ganó.
A la segunda batalla, el sombrero se la cayó.
Un hijo del rey la viera, que de ella se enamoró.

(J. Silverman y S. G. Armistead, **Romances judéo-españoles de Tánger**. Cátedra. Seminario Menéndez Pidal. Madrid 1977).

La doncella guerrera

(Tetuán)
Pregonadas son las guerras las guerras del rey León):
Todo el que a ellas no vaya, su casa estará en prisión,
Sea conde o sea duque, sea de cualquier nación.
Si no era un renegado que a su mujer maldició:
-¡reventada seas, Alda, por mitad del corazón!
Siete hijas me parites y entre ellas ningún varón
Que me librara ahora de las guerras del León.
-No maldigas a mi madre porque no parió varón:
Dáme armas y caballo, vestimenta de varón,
Yo te libraré, mi padre, de las guerras del León.
-Los tus cabellos, la niña, de hembra son, no de varón.
-Con el sombrero, mi padre, me los taparía yo.
-Los tus pechitos, la niña, de hembra son, no de varón.
-Con el chaleco, mi padre, me los taparía yo.
-Los tus piecitos, la niña, de hembra son, no de varón.
-Con el zapato y la media me los taparía yo.
Ya cabalgaba la niña, cabalgó más que un varón.
Y a la entrada de la guerra los cien moros ya mató;
y a las segundas batallas, toda la guerra ganó;
y a las terceras batallas, el sombrero se la cayó.
Todos dicen a una boca: -¡Hembra es, que no varón!
Decía el hijo del rey: -Por mujer la llevo yo.
La echara en los sus brazos y a su casa la llevó,
Y otro día en la mañana las ricas bodas se armó.

(Susana Weich-Shahak **Ramillete de romances y coplas sefardíes**. Renanot. Instituto de Música Judía. Jerusalén 1991).

La doncella guerrera (Otra versión de Tetuán ofrece algunas variantes)

(...)
Allí estaba un pajecito — viejo, cano y pecador;
Maldiciéndose saliera, — maldiciéndose salió.
(...)
Todas las siete callaron, — ninguna que habló.
Si no era la pequeña — que en buen día nació;
(...)
(No hay referencia al cabello)
Las tus manitas, la niña, — de hembra son, no de varón.
a la entrada de la guerra — toda la gente pasmó;
Todos dicen a una boca: — -¿De quién es ese varón?
-Del conde Alarcos, señores, — del conde Alarcos soy yo.
Todos dicen a una dicen: — -Ese hombre no tuvo varón.
-Sí, señores, que ha tenido, — de las Indias vengo yo.
A las primeras batallas — ciento y cincuenta mató;
a las segundas batallas, — toda la gente ganó,
y a las terceras batallas, — el sombrero se la cayó.
Todos dicen a una boca: — -Hembra es, que no varón.
El hijo del rey decía: — -Si no es hombre, la quiero yo.
Otro día en la mañana — la rica boda se armó
y a todas sus hermanas — conde y duque les dió.

(Manuel Alvar **Poesía tradicional de los judíos españoles**. Ed. Porrúa, México 1966)

La doncella guerrera

(Rodas)
Maldiciendo va el buen rey — una mala maldición:
-¡Mal haya tripa de madre — que tantas hijas parió!
Parió siete hijas hembras — sin ningún hijo varón.
Todas callan, todas callan, — ninguna respuesta no dió.
Saltó la más chica de ellas, — la que un buen día nació:
-No maldigas, el mi padre, — ni eches mala maldición;
si es por las guerras, — a las guerras ando yo.
-¡Cállate, la mi hija, — la que en buen día nació!
-¿Ande guadrás tus cabellos, — tus cabellos tuyos son?
-Yo los guadro y bien los guadro — debajo de mi tarbox.
-¿Ande guadrás tu cara blanca? — -Mi cara blanca me la empaña el sol.
-¿Ande guadrás los tus pechos? — -Debajo del mi gibón.

Le dió armas y caballo — vestidos de hijo varón.
Camino de quince días — en siete los arribó.
Ella, entrando por la guerra, — la guerra la venció.
Tanta fue su fortaleza — Que el chapeo le cayó.
L´hijo del rey que estaba enfrente — d´ella se enamoró.
-¡Aj, que me muero, la mi madre! — ¡Aj, que me muero d´este amor!
-¿Que le haré, el mi hijo, — no sé si es mosa o varón?
Haceli un convite — en la huerta de tu señor:
Si metió mano al membrío, — es varón, que mosa no;
si metió mano a la manzana, — mosa es, que varón no.
Le hizo un convite — a la huerta de su señor,
e entrando en la hueta, — mano al membrío metió.
-¡Aj, que me muero la mi madre! — -¡Aj, que me muero d´este amor!
-Haceli un convite — a la mesa de tu señor:
Si metió mano al cuchillo — adelante varón es, que mosa no;
si metió la mano al pan, — mosa es, que varón no.
Se asentó a la mesa, — mano al cuchillo metió.
-¡Aj, que me muero, la mi madre! — -¡Aj, que me muero d´este amor!
-Haceli un convite — al baño de tu señor:
Si metió mano al botón adelante, — varón es, que mosa no.
La hizo un convite — al baño de su señor,
y entrando por el baño — mano al botón metió.
Esto viendo el mancebo — él más presto se entró.
La escribió un tristerico — y allí se lo dejó:
-Muchas pruebas me aprebatis — y a conocer no me dí yo:
Mose soy, que no varón;
si me quieres alcanzar — ven al palacio de mi señor.

(Manuel Alvar. **Poesía tradicional de los judíos españoles**. Ed. Porrúa, México 1966)

La doncella guerrera

(Bosnia)
Caballeros van y vienen — por la ciudad de Aragón,
todo el que hijo varón tiene — a la guerra lo envió.
Por ahí pasó un buen viejo, — un buen viejo doblado en dos,
bendiciendo el pan y el vino — y al Dio que se lo dió,
maldiciendo la su esposa — que siete hijas le parió,
sin ningún hijo varón.
Saltó la más chica y dijo, — la que en buen mazal nació:

-No maldigas, el mi padre, no maldiga, el mi señor,
deme armas y caballo a la guerra me voy yo.
-No hables, la mi hija, no hables tal deshonor.
Tu hermosa pechadura no demostra de varón.
-Mi pechadura, el mi padre, con el palto la tapo yo.
-Tu hermosa trenzadura no demostra de varón.
-Mi trenzadura, el mi padre, con el chapeo la tapo yo.
-Tus hermosos coloricos no demostran de varón.
-Mis coloricos, el mi padre, por el aire y el sol las perdo yo.
tomó armas y caballo y un vestido de varón,
tomó armas y caballo y a la guerra ya partió.
Mensajeros van y vienen que media guerra ya ganó,
guerreando y peleando el chapeo le cayó.
-Que vos conte la mi madre lo que hoy me acapitó:
Un mancebo vino a la guerra hija es y varón no.

(Manuel Alvar. **Poesía tradicional de los judíos españoles**. Ed. Porrúa, México 1966)

La doncella guerrera

(Esmirna)
Malhaya tripa de madre que tanta hija parió
Parió siete hijas hembras sin ningún hijo varón.
saltó la más chica de ellas, la que en buen día nació.
-No mos maldigas, mi padre, no mos maldigas, siñor,
Si es por la vuestra guerra, la guerra la venzo yo:
Demes armas y caballo, y un vistido de varón.
-¿Onde metes las tus colas? -Debajo el kauk, siñor.
-¿Onde metes los tus pechos? -Debajo'l jibón, siñor.
-Calla, calla, la mi hija, hembra sos y no varón.
Ya se parte el caballero a las guerras d'Aragón.
Ella 'ntrando por guerra, la guerra ya la venció.
Y en el medio de la guerra el kalpak se le cayó.
El hijo'l rey que la vido ya cayó, se desmayó.
-Ya me muero, la mi madre, ya me muero d'est'amor!
-Le haremos un convite a la mesa de mi siñor.
Ella 'ntrando por la mesa el pan ya la rebanó.
-Ya me muero, la mi madre, ya me muero d'est'amor!
-Le haremos un convite al baño de mi siñor.

Botón quita, botón mete y a todos los engañó.

(Versión cantada por Josepo Burgana de Esmirna a la Dra. Susana Weich-Shahak y catalogado en la National Sound Archives, (N.S.A.), Jerusalén.

(Estambul)
El buen rey de Francia era, que maldijo a su mujer,
Que parió siete hijas sin dengún hijo varón.
-No maldigas, siñor padre, que a la guerra me voy yo.
-Tienes los pechos limones, no pareces a varón!
-Debajo 'l Kusak, mi padre, ya me los escondo yo.
-Tienes las colas muy largas, no pareces a varón!
-Debajo 'l kalpak, mi padre, ya me las escondo yo.

(Versión cantada por Suzanne Avigdor de Estambul a la Dra. Susana Weich-Shahak y catalogado en la N.S.A.)

MÚSICA

Introducción al estudio musical. Criterios de selección

Tras el estudio literario realizado sobre ocho versiones del romance de **La doncella gerrera** que aparecen en las dos tradiciones sefardíes (marroquí y oriental), pretendemos en este apartado aportar las líneas generales que caracterizan y a la vez diferencian a los dos grupos estilísticos que engloban la tradición poético-musical del repertorio judéo-español. Un estudio más completo requiere un «*corpus*» mayor que el que nosotros aportamos, no sólo en el número de romances a estudiar sino a su vez la tipología o criterios de clasificación que estos poseen. Dado que nuestro artículo sólo abarca un género muy concreto dentro del amplísimo campo del romancero, tenemos que recurrir obligatoriamente a otras fuentes o estudios para poder entender aspectos muy importantes que dan como resultado el repertorio que hoy conocemos. Aspectos como la influencia hispana medieval o la que recibieron en los asentamientos posteriores a la expulsión dieron origen a la aparición de dos categorías estilísticas que discurrieron por caminos diferentes ya que diferentes fueron las causas que las forjaron.

Nuestro estudio pretende analizar de manera genérica, aquellos puntos que caracterizan y conforman lo que venimos a denominar como grupo estilístico. No obstante, hemos seleccionado dos temas representativos de las dos zonas o áreas sefardíes descritas a modo de ejemplo o ilustración:

Ejemplo 1. Romance que pertenece a la tradición marroquí, concretamente de Tetuán, recopilado por la Dra. Susana Weich-Shahak y catalogado en la National Sound Archives (N.S.A.), Jerusalén. Las informantes fueron Rahel Gabay y Felicia Chocrón.

Ejemplo 2. Romance proveniente de la ciudad turca de Esmirna; recopilado por la Dra. Susana Weich-Shahak y catalogado asimismo en la N.S.A., siendo el informante Josepo Burgana. Este romance aparece recogido en el **Romancero Panhispánico** de José Manuel Fraile Gil (Diputación de Salamanca, Salamanca 1992).

Breves apuntes sobre el origen e influencias del repertorio sefardí:

Es indudable que gran parte del repertorio judeo-español tiene un origen hispano. La presencia de elementos musicales antiguos (véase el artículo **The Spanish and the Sephardic Romances: Musical links,** de Judith Etzion y Susana Weich-Shahak, Anuario Musical, Vol. 43. C.S.I.C., Barcelona 1988), así como numerosos rasgos del castellano hablado en el siglo XV, nos dejan constancia de la gran aportación de la música española de aquella época en la tradición de los judíos españoles hasta antes de la expulsión. De todos los géneros, los romances son los que más nos remiten al origen español[27].

No obstante lo anteriormente citado, habría que indicar que el cancionero sefardí que hoy conocemos, o por lo menos una gran parte de él, es de composición moderna (siglos XVIII, XIX y XX) fruto de las numerosas influencias recibidas durante los cinco siglos de Diáspora.

27. Susana WEICH-SHAHAK. *Un vergel vedre...* p. 18.

Tras la expulsión de 1492, las comunidades judías de procedencia española se fueron asentando a lo largo y ancho del área mediterránea; unos por el Norte de África (Marruecos principalmente) y otros por la zona de influencia del Imperio Otomano (Turquía, Grecia y países balcánicos) que les brindó protección.

La forma en que se estructuraban y organizaban estas comunidades, favoreció que en su lugar de destino se siguieran agrupando según su procedencia, formando congregaciones en las cuales seguían conservando sus costumbres, liturgia, lengua etc[28]. En numerosos casos la congregación o **cal** portaba el nombre de su lugar de origen. Por ejemplo en Salónica, existió un *cal Aragón* que sobrevivió hasta 1942[29].

La llegada de los judíos españoles cambió en numerosas ocasiones la fisionomía cultural y sociopolítica de las zonas donde se asentaron. Su enorme vigor y a veces superioridad cultural abrieron camino a épocas de esplendor y florecimiento (siguiendo el ejemplo anterior, Salónica se convirtió en un centro de estudio de la Torá de primer orden, el castellano era la lengua oficial y el ritmo de la ciudad se movía según el ordenamiento judío) sobre todo en los siglos XVI y XVII.

Pero la convivencia con otras comunidades (árabes, turcas o griegas), que en muchos casos llevaban más tiempo asentadas, acabó por influir en la música de los judíos españoles.

Para hablar de las influencias que los sefardíes tomaron o recibieron de otros grupos regionales y que contribuyeron a la creación y desarrollo del repertorio poético-musical que hoy conocemos, debemos fijarnos en los aspectos que incidieron en esta labor lenta pero constante.

Uno de estos aspectos es el geográfico. Es evidente que la proximidad de España al Norte de África y a Marruecos concretamente, influyó definitivamente en la música sefardí de esa zona; incluso tras la conquista de Tetuán (1860) y en la época del Protectorado (1912-1956) podemos hablar de una re-hispanización

28. Susana WEICH-SHAHAK. *Música y tradiciones sefardíes.* P. 13.

29. Ver Adela RUBIO y Santiago BLASCO. **El Cal Aragón.** Col. Boira. Zaragoza 1995.

de las comunidades judías allí asentadas[30]. El ejemplo lo tenemos en la presencia de numerosos temas tanto romancísticos como líricos que aparecen en el repertorio sefardí moderno de esta zona y que son un reflejo de la tradición musical española más actual.

Por otra parte, y ya ciñéndonos al aspecto melódico, las estructuras rítmicas han evolucionado de manera similar a la de la Península:

Estas presentan un ritmo claro y definido, con abundancia de métrica binaria y ternaria y con frases claramente definidas, ya que el intérprete norteafricano no concede demasiados adornos a las melodías que interpreta; si acaso algunos mordentes o ligeros adornos en finales de frase[31].

Por el contrario, la enorme distancia existente entre España y las zonas o áreas del otro extremo del Mediterráneo (Grecia, Turquía y países balcánicos), influyó de manera distinta en la tradición musical sefardí de esos lugares. La aportación española al desarrollo poético-musical de estas comunidades se produjo no directamene como en las del Norte de África, sino indirectamente bien a través del comercio o mediante posteriores llegadas de otros grupos de judíos, como los marranos que huían de Portugal. Este aspecto favoreció que en la tradición de esta zona aparezcan numerosos elementos hoy considerados arcaicos, no sólo en lo tocante a la música sino también en otros como la fonética, sintaxis, etc.

De manera diferente que en Marruecos, melodías orientales (árabes, turcas o griegas) bien tomadas directamente o bien adaptadas por los sefardíes de esa zona, han servido en muchos casos para conservar textos de origen hispano.

En la tradición musical de Oriente se da una mayor flexibilidad de la melodía y del ritmo, con numerosos casos de ritmo libre, con abundancia de adornos y frases melismáticas.

Los intérpretes orientales son verdaderos maestros en el arte de la improvisación y ornamentación con que ejecutan sus

30. Susana WEICH-SHAHAK. *Música y tradiciones...* p. 13, 14.

31. Susana WEICH-SHAHAK. *Cantares judeo-españoles de Marruecos...* p. 25.

temas. Esto es característico de su estilo interpretativo, producto de la influencia del estilo vocal arábigo-turco y las técnicas árabes de improvisación según la estructura de un determinado «**macam**». (*Macamat:* Fórmulas de improvisación melódicas que se desarrollan según las reglas fundamentales de la música árabe culta [melódica y modal]). Cada macam posee su propio contenido afectivo, y su interpretación tiene lugar en un ambiente emocional particular[32].

Otros aspectos como el uso de instrumentos propios de la zona de influencia y también el de la lengua *(Djudezmo* en Oriente y *Hakitía* en Marruecos), influyeron a su vez en el desarrollo de los estilos tanto melódicos como interpretativos de estas zonas. El proceso de éste último fue paralelo al de la música produciéndose una re-hispanización de la lengua de los judíos de Marruecos tras la conquista de Tetuán (1860) y el Protectorado español (1912-1956).

Textos

El romance posee un texto narrativo. Su contenido gira alrededor de una escena de tipo épico, caballeresco, guerrero, etc. Una característica muy común en los romances es la brusca exposición, casi sin preámbulo, de la historia a narrar; el desarrollo escénico, más o menos largo, para acabar asimismo de manera casi precipitada y en algunos casos inconclusa. Nacen como parte desgajada de los Cantares de Gesta, según Menendez Pidal, hacia mitad del siglo XIII y es a finales del XV, durante el reinado de los Reyes Católicos, cuando adquirieron la categoría de género culto. Es en el siglo siguiente cuando tienen mayor difusión sobre todo al aparecer la imprenta y comenzar a recopilarse en cancioneros como la **Silva de Romances de Zaragoza** aparecida en 1550. Este género nace y se nutre entre el pueblo que es quien se encarga de seleccionar y depurar los temas hasta darles la categoría de *tradicionales.*

Los judíos llevaron el romancero español a sus asentamientos y siguieron cantándolo y crearon nuevos romances a veces con temas parecidos a los españoles y otros con temas propios judíos. Los temas romancísticos están alejados de la experiencia de vida

32. François-René TRANCHEFORT. *Los instrumentos musicales...* P. 115.

judía, pero se conservaron porque a veces un párrafo o el contenido de la narración podía expresar en determinados momentos algún sentimiento o situación personal. Los romances se solían cantar con motivo de celebraciones festivas o también como canciones amorosas o de cuna[33].

En su forma, es un poema de indeterminado número de versos, generalmente de dieciséis sílabas divididos en dos hemistiquios de ocho con rima asonante en los pares. Pueden encontrarse también romances (de ascendencia juglaresca) con hemistiquios de nueve y siete sílabas y con versos alternados de rima asonante y consonante.

Estructura formal

Una característica del repertorio serfardí es la organización formal de las canciones en pequeñas unidades musicales que se corresponden a las unidades textuales. La estructura musical que presentan los dos ejemplos tomados, se corresponde en términos generales, a la que poseen un número importante de romances; ésta estructura es de forma estrófica: El conjunto estructural lo forman cuatro frases musicales (estrofa) que se subdividen por cada dos versos o cuatro hemistiquios del texto del romance, siendo el tipo ABCD el más frecuente[34]. Esta estructura musical, que se adapta además a la del texto, se suele repetir con alguna variación a lo largo del texto.

Esquema:

Texto:	1	2	3	4		5	6	7	8		9 10...
Melodía:	A	B	C	D		A	B	C	D		A B...

A partir de este esquema genérico se pueden derivar otros:

1. Cada verso se canta dos veces y dos versos con su repetición forman una estructura de cuatro frases.
2. Cada verso se canta dos veces y la melodía primera se repite junto con la línea repetida del texto haciendo una ligera variación.

33. Susana WEICH-SHAHAK. *Sephardi Songs from the Balkans.*

34. Judith ETZION y Susana WEICH-SHAHK. *The Music of the Judeo-Spanish Romancero...* p. 6.

3. Después de una estructura de cuatro frases, las dos últimas se repiten de forma que sea el principio de la siguiente estructura[35].

El estudio de un corpus romancístico más amplio como el realizado por las Dras. Weich y Etzion en su trabajo ya mencionado establece los esquemas estróficos, rítmicos, tipológicos y melódicos más utilizados tanto en la tradición marroquí como en la oriental.

Melodías

El análisis y observación de las melodías de los dos ejemplos tomados, nos aportan los elementos más comunes que caracterizan las estructuras musicales de la tradición sefardí:

Comienzo con un salto ascendente de una cuarta justa y juega con la alternancia con la nota vecina.

El comienzo de la canción en tiempo débil para continuar con otro fuerte coincidiendo con el inicio del siguiente compás y que aparece en los dos ejemplos, es algo frecuente en las dos tradiciones; lo que no tiene nada de sorprendente, dado que esta característica es muy común en todos los tipos de música popular.

El primer paso del estudio metodológico sería determinar si la canción sigue una escala modal o tonal; y en qué casos se produce una mezcla de las dos escalas. Una vez determinada la escala en que se desarrolla, se podría hacer un estudio más exacto de los elementos melódicos, minuciosidad que no entra en los objetivos de este trabajo.

Los romances son interpretados generalmente por solistas (ejemplos 1 y 2) y en algunos casos con acompañamiento instrumental (el *gumbus* en el ejemplo 2). En algunos casos, como en los temas que sirven para acompañar ciertos ritos nupciales, suelen ser interpretados en grupo y con acompañamiento de instrumentos de percusión como el pandero o *panderico* y alguna *sonaja* (ver índice de instrumentos). Hay que destacar aquí el importante papel desempeñado por las mujeres en este tipo de representaciones, motivado por su mayor participación en los

35. Susana WEICH-SHAHAK. *Sephardi songs...*

ritos que preceden a la boda y son ellas las encargadas de dirigir al grupo que acompaña a la novia.

Organizaciones modales

En muchos cancioneros hebreos de los siglos XVI y XVII aparecen con frecuencia los comienzos *(incipit)* de romances españoles de la misma época, con el fin de indicar la melodía con que se debe interpretar o entonar los cantos del género religioso. Este aspecto es muy interesante ya que en numerosos casos no se conoce otra fuente y puede aportarnos datos del repertorio musical de estos siglos, además de facilitarnos el conocimiento del grado de popularidad o las zonas donde se difundieron en los diferentes paises[36]. Además de estos íncipit, los romances se pueden agrupar según su macamat.

Con anterioridad hemos comentado la influencia de la música árabe y turca en la tradición musical de los sefardíes. Estos utilizan el *macamat* árabe o el *macamlar* turco en la música litúrgica y paralitúrgica al menos desde el siglo XVI. Posiblemente la influencia de los macamat árabes sea anterior a la expulsión.

Transcripción musical

Conviene puntualizar aquí que como ocurre en otros estilos musicales, los intervalos de las notas no siempre se corresponden a las escalas atemperadas utilizadas en la notación occidental. No olvidemos que el ejemplo número 2 pertenece a un estilo totalmente diferente al nuestro, en el cual pueden producirse diferencias perceptibles de menos de medio tono, algo que en nuestra representación musical no se contempla.

La melodía número 1 tiene un *tempo* vivo, con tiempos y acentos perfectamente definidos dándole además cierto aire marcial. La relación texto-música es preferentemente silábica con ligeros adornos.

Otro aspecto diferencial entre los ejemplos 1 y 2 (es decir, entre la tradición marroquí y la oriental respectivamente) está en la ornamentación; mucho más recargada en el ejemplo 2, hemos

36. Hanoch AVENARY. «*Cantos españoles antiguos...*» p. 1.

reproducido las notas que consideramos de especial importancia; aquellas en las que se producen los acentos más claros y que dan forma a la estructura musical de la pieza. Los melismas que aparecen con abundancia no se han considerado tan importantes dado que estos están sometidos a las fluctuaciones en el tiempo y a las improvisaciones ejecutadas por el informante y que pueden ser diferentes en cada estrofa. Para indicar estos melismas se ha utilizado como símbolo una línea ondulante con punta de flecha indicando la dirección del adorno; para la duración de las notas (sobre todo en finales de frase) se ha recurrido al signo convencional del **calderón** (𝄐). Además de los motivos descritos, y dado que la escala se encuadra dentro de la forma del *macam Bayati,* se aprecian diferencias de cuartos de tono difíciles de reproducir con fidelidad quedando por tanto bien definida la pieza con la simbología empleada.

El compás y el ritmo aparecen en nuestro ejemplo número 1 con bastante claridad (compás binario); se aprecia un esquema métrico muy definido con acentos periódicos claros.

En número 2 se producen fluctuaciones en el tiempo producidos por la abundancia de melismas y por las improvisaciones ejecutadas por el informante. A pesar de esto el compás (9/8) parece definido por los acentos claramente marcados que se producen a lo largo del tema. No obstante hemos dejado el ritmo libre, algo que es muy común en la tradición musical de esa zona.

Índice de instrumentos más utilizados por los intérpretes sefardíes

SAZ (o SAS): Pertenece a la familia de los laudes que se utilizan en la zona de Asia Occidental aunque su uso quedó limitado a la música popular tradicional.

Extendido por Aserbeiyán, Armenia y Turquía posee un largo mástil con finos trastes de tripa y tres o cuatro cuerdas que en algunos casos pueden ser dobles.

GUMBUS (o BAGLAMA): Al igual que el anterior pertenece a la familia de los laudes. Se tañe por igual en Turquía y en Grecia. La caja suele ser metálica (latón) con parche de piel y tiene cinco cuerdas. Se tañe con púa o plectro.

ÛD (o OUD): Significa madera o palo flexible, y es el instrumento más tradicional de la música árabe. Está compuesto por una caja de madera muy fina (nogal o arce) de forma cóncava. La tabla armónica suele ser de madera de pino con dos o tres aberturas en forma de rosetones (*uyûn,* que significa ojos). La parte posterior suele estar adornada con hermosas incrustaciones de marquetería. El mástil, corto y sin trastes, tiene un clavijero muy curvado hacia atrás. Tiene cinco cuerdas dobles (*urûq,* que significa venas) que se afinan por cuartas justas, salvo las dos primeras que lo hacen por segundas, sonando *sol* 2, *la* 2, *re* 3, *sol* 3, *do* 4, abarcando una octava y una cuarta.

DARABUKKA: Tambor en forma de cubilete, de membrana única que está muy extendido por los paises árabes. El cuenco en forma de cántaro esta fabricado de arcilla que suele decorarse con pintura. Modernamente la caja puede fabricarse de latón u otros metales. En el modelo de arcilla, el parche se suele tensar mediante la acción del calor, bien por aproximación a una fuente calórica o bien por rozamiento. En los modernos esta tensión se consigue mediante tornillos fijados al aro de hierro que sujeta la membrana. El instrumento se percute con las manos de forma alternativa en el centro del parche (mano derecha) para las percusiones sordas (denominadas *duom*) y en los bordes (mano izquierda) para las percusiones claras (denominadas *tak)*).

PANDERO: Forma parte de la gran familia de los llamados *tambores de marco,* muy extendidos por Oriente Próximo y el Magreb, donde existen diversos modelos como el *Riq, Târ, Daff, Mizhar* o *Bendir,* según sea su lugar de origen o uso que se le dé. Su único parche (de piel de cabra o de oveja) va tensado sobre un aro de madera que a su vez lleva un agujero por el que el músico introduce el dedo pulgar de su mano izquierda para mantenerlo en posición vertical mientras se percute con la derecha (en el aro de madera pueden ir colocados platillos). Es un instrumento preponderante en la tradición sefardí, ya que permite realizar todas las fórmulas rítmicas de acompañamiento.

CASTAÑUELAS: Instrumento netamente español que sirve para acompañar numerosos cantes y dances a lo largo y ancho de la geografía hispana. Consiste en un par de pequeñas conchas simétricas de marfil o madera que van unidas por un cordón que a la vez sirve para sujetarlo a la mano en alguno de los dedos

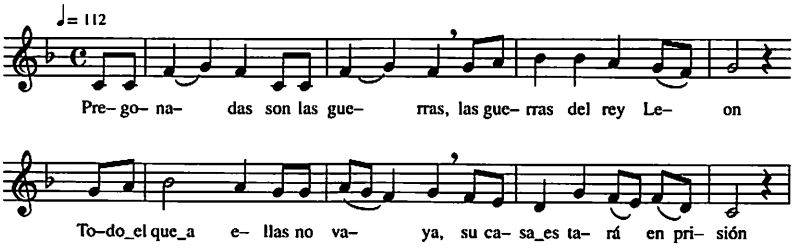
(pulgar, corzón, etc. según la tradición de cada región) y se apoyan en las palma. Estas conchas, que estan ahuecadas, se accionan agitando la mano haciendo que se golpeen una contra la otra. Los sonidos producidos son especialmente breves y secos. A diferencia de la forma de tañer las castañuelas en España, entre los sefardíes existe otra variante: El instrumento se sujeta a la mano de la misma manera que hemos descrito, pero en vez de agitarla para hacerla sonar se hace percutiendo con los dedos de la mano libre.

Nº 1

Pregonadas son las guerras

La doncella guerrera (CMP X4)
Rachel Gabay, Felicia Chocrón (Tetuán)

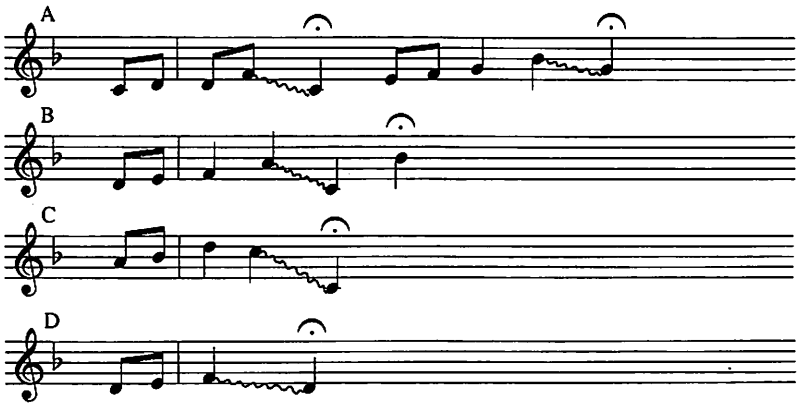
Pregonadas son las guerras,
– Todo el que a ellas no vaya,
sea conde o sea duque,
Si no era un renegado
– Reventada seas, Alda,
siete hijas me paritès
que me librara ahora
– No maldigás a mi madre
dame armas y caballo,
yo os libraré, mi padre,
– Los tus cabellos, la niña,
– Con el sombrero, mi padre,
– Los tus pechitos, la niña,
– Con el chaleco, mi padre,
– Los tus piecitos, la niña,
– Con el zapato y la media
Ya cabalgaba la niña,
Y a la entrada de la guerra,
y a las segundas batallas,
y a las terceras batallas,
Todos dicen a una boca
Decía el hijo del rey:
La echara en los sus brazos
y a otro día en la mañana
las guerras del rey León:
su casa estará en prisión,
sea de cualquier nación.
que a su mujer maldició:
por mitad del corazón!
y entre ellas ningún varón
de las guerras del León.
porque no parió varón:
vestimenta de varón,
de las guerras del León.
de hembra son, no de varón.
me los taparía yo.
de hembra son, no de varón.
me los taparía yo.
de hembra son, no de varón.
me los taparía yo.
cabalgó más que un varón.
los cien moros ya mató;
toda la guerra ganó;
sombrero se la cayó.
– Hembra es, que no es varón!
– Por mujer la llevo yo.
y a su casa la llevó,
las ricas bodas se armó.



Nº 2

La doncella guerrera

(Esmirna)
Malhaya tripa de madre
Parió siete hijas hembras
Saltó la más chica de ellas,
– No mos maldigas, mi padre,
Si es por la vuestra guerra,
Demes armas y caballo,
– ¿Onde metes las tus colas?
– ¿Onde metes los tus pechos?
– Calla, calla, la mi hija,
Ya se parte el caballero
Ella 'ntrando por la guerra,
Y en el medio de la guerra
El hijo'l rey que la vido
– Ya me muero, la mi madre,
– Le haremos un convite
Ella 'ntrando por la mesa
– Ya me muero, la mi madre,
– Le haremos un convite
Botón quita, botón mete
que tanta hija parió
sin ningún hijo varón.
la que en buen día nació.
no mos maldigas, siñor,
la guerra la venzo yo:
y un vistido de varón.
– Debajo el kauk, siñor.
– Debajo'l jibón, siñor.
hembra sos y no varón.
a las guerras d'Aragón.
la guerra ya la venció.
el kalpak se le cayó.
ya cayó, se desmayó.
ya me muero d'est'amor!
a la mesa de mi siñor.
el pan ya la rebanó.
ya me muero d'est'amor!
al baño de mi siñor.
y atodos los engañó.



BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, Manuel.- *Poesía tradicional de los judíos españoles.* Ed. Porrúa. Mexico 1996.

ARMISTEAD, Samuel G.- *Romancero.* Ed. Crítica. Madrid 1994.

AVENARY, Hanoch.- «*Cantos españoles antiguos mencionados en la literatura hebrea*». Anuario Musical, vol. XXV. C.S.I.C. Barcelona 1971.

BÉNICHOU, Paul.- *Romancero judeo-español de Maruecos.* Ed. Castalia. Madrid 1968.

DÉBAX, Michelle.- *Romancero.* Ed. Alhambra. Madrid 1982.

DELPECH, François.- «*La doncella guerrera: Chansons, contes, rituels*». *Formas breves del relato.* Coord. Aurora Egido. Universidad de Zaragoza 1986.

DÍAZ-MAS, Paloma.- *Romancero.* Ed. Crítica. Madrid 1994.

ETZION, Judith; Weich-Shahak, Susana.- «*The Music of the Judeo-Spanish Romancero: Stylistic Features*». Anuario Musical, vol. 43. C.S.I.C. Barcelona 1988.

FRAILE, José Manuel.- *Romancero Panhispánico* (Antología Sonora). Diputación de Salamanca, Centro de Cultura Tradicional. Salamanca 1992.

GIL, Bonifacio.- *El tema de la doncella guerrera en el folclore riojano». Berceo XVII* (1950).

IRIZARRY, Estelle.- «*Echoes of the Amazon Myth in Medieval Spanish Literature*». Beth Miller, ed. *Women in Hispanic Literature, Icons and Fallen Idols.* University of California Press, 1983.

MARÍN, Carmen.- «*Aproximación al tema de la Virgo Bellatrix en los libros de Caballerías españoles*». *Criticón 45* (1989).

RUBIO CALATAYUD, A. y BLASCO SÁNCHEZ, S.- *El Cal Aragón. Los judíos aragoneses de Salónica.* Col. Boira. Zaragoza. 1995.

SILVERMAN, J.; ARMISTEAD, S.G.- *Romances judeo-españoles de Tanger.* Ed. Cátedra. Seminario Menéndez Pidal. Madrid 1977.

SLATER, Candace.- «*The Romance of the Warrior Maiden: A Tale of Honor and Shame*». *El Romancero hoy: Historia, comparatismo, bibliografía crítica. II Coloquio Internacional del Romancero.* Seminario Menéndez Pidal. Ed. Gredos. Madrid 1979.

TRANCHEFORT, François-René.- *Los instrumentos musicales en el mundo.* Ed. Alianza Música. Madrid 1991.

WEICH-SHAHAK, Susana.- *Ramillete de Romances y Coplas Sefardíes.* Renanot. Instituto de Música Judía. Jerusalén 1991.

Un Vergel Vedre. Colección Boira. Zaragoza 1995.

Sephardi Songs from the Balkans. Jerusalén 1980.

Cantares judeo-españoles de Marruecos para el ciclo de la vida. Jerusalén 1989.

Música y tradiciones sefardíes. Centro de cultura tradicional, Diputación de Salamanca. Salamanca 1992.

La ocasionalidad en el romancero judeo-español. Folklore 90.

La «Ratio Ordinis» del «Prélude à l'aprés-midi d'un faune»

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

"Esta nuestra proporción, Excelso Duque, es tan digna de prerrogativa y excelencia cuanto decirse pueda, con respecto a su infinito poder, ya que sin su conocimiento no podrían ver la luz muchas otras cosas muy dignas de admiración en filosofía o en cualquier otra ciencia"...

Luca Pacioli. "La Divina proporción"

El Dr. Eric Salzman en su libro: La Música del siglo XX, comenta en relación a los primeros grandes innovadores del período: Debussy, Strawinsky, 2ª Escuela de Viena, el hecho de su rebeldía ante la tradición en la que habian sido educados, (bajo técnicas bastante alejadas de la concepción estética francesa). Esta formación académica sugería para Debussy "una cuestión de oficio, de control espontáneo" del material sonoro.

Una de las frases más netamente cercana a la idea defendida en el presente trabajo es expuesta por E.Salzman:

> "...las innovaciones de Debussy se basaron en cierto grado en las inflexiones especiales y sutiles del lenguaje francés y su poesía; en el carácter y duración del sonido; en la organización fluida y asimétrica del metro, el ritmo, el acento y la frase franceses..." (ibid.,pag 32)

¿Y por qué no a la concepción general de la obra?.

Debussy fue influido, además de por el idioma francés, por la cultura literaria francesa, aliada en sus orígenes al ideal romántico expresivo parcialmente Wagneriano: el Simbolismo.

> "...es un error ignorar la importancia de las ideas poéticas no musicales en Debussy..."(ibid.,pag 34).

El "Prélude à l'aprés-midi d'un faune", está basado en el poema del mismo nombre escrito por Mallarmé (1876), aunque en modo alguno existe en esta música una intención descriptiva,

es mas bien el intento de plasmar en sonidos la concepción subjetiva del poema.

(Las relaciones entre texto-música han sido esbozadas en: Analyse Musicale, tercer Trimestre 1988 por Viviane Mataigne en su artículo: "Une analyse du Prélude à l'aprés-midi d'un faune, la dialectique du contraste et de la continuité", pag.101.

También en: E.Lockspeiser: Debussy: his life and his mind, 1965. París, Fayard 1980).

El concepto de forma abierta, fundamentada en las ideas de Mallarmé, (las mismas que han influenciado a compositores como P.Boulez), comienza a germinarse en Debussy a pesar de que esta obra todavía está próxima a las concepciones románticas ciclicas reexpositivas y de variación temática.

LA PROPORCIÓN:

La división de la obra se realiza en tres secciones principales:

-A-,-B-,-A'-

y dos subsecciones de tránsito secundarias que consideramos incluidas en la extensión de -B-:

1. SECCIÓN -A-

   Extensión: compás 1 - compás 30

2. SECCIÓN -B-

   Extensión: anacrusa del compás 31 - compás 78

2.1 Subsección TC (tránsito central)

Extensión: anac. del compás 31 - compás 36

2.2 Subsección SC (Central)

Extensión: compás 37 - compás 75

2.3 Subsección TF (tránsito final)

Extensión: compás 75 - compás 78

3. SECCIÓN -A'-

Extension: compás 79 - compás 110.

Este seccionamiento no implica una división estructural "acabada", ya que sin duda podrían encontrarse otras tipologías coherentes,(así lo han hecho autores como R.Howat, J.Barraqué, Decsy y Austin entre otros), sino aclaratorio del proceso constructivo en base a un factor común de proporcionalidad y su posible relación con un orden formal que cristalizaría la dimensión con la estructura.

La relación simétrica (ratio ca. 0.5:1), será otro de los componentes que completará el ensamblaje de los segmentos melódicos en el proceso constructivo como elementos perfectamente integrados en este.

La división del total de UM existentes en el Preludio, según recuento: 279.9 UM (=280 UM Unidades de medida), entre el factor .618 (número 1/Ø), nos ofrece como resultado 172.9 UM (=173 UM), que a partir del compás 1 se corresponde con la primera negra del compás 70, punto de máximo relieve dinámico-articulatorio que determina la zona climática principal de la obra (subrayaremos en su momento la existencia de otras zonas climáticas secundarias, así como los anticlimax).

El cálculo de la factorización 1/Ø (ratio ca. 0.618:1) del segmento resultante en el cálculo anterior nos ofrece el resultado

106.89 UM, en correspondencia con la primera negra con puntillo del compás 37 : comienzo de la Subsección Central (SC).

En sucesivas divisiones seguirá la coincidencia entre la ratio proporcional y los puntos de articulación motívica relevantes; así el segmento anterior de 106.89 UM se subdividirá en dos partes:

1. Factor 1/Ø de 106.89 UM = 66.05 UM

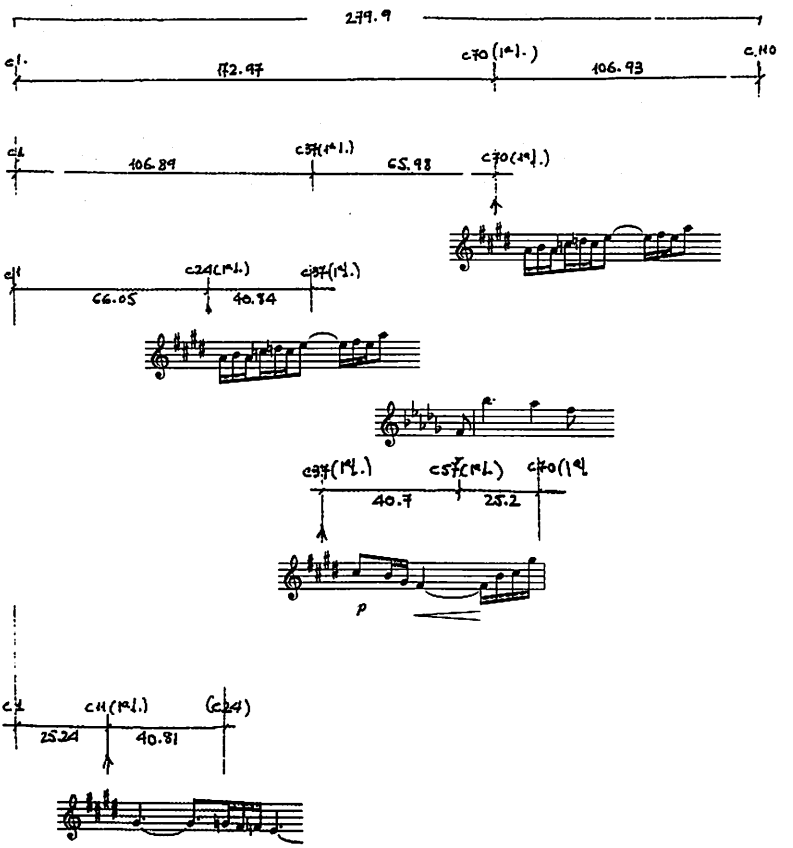
   1.1. Coincidencia con la primera negra con puntillo del compás 24.

   1.2. Aparición en este punto del motivo [f'], en un diseño de gran importancia en el posterior desarrollo de la obra.

2. Factor 1/Ø de 66.05 UM = 40.85 UM

2.1. Coincidencia con la primera negra con puntillo del compás 11.

2.2. Reexposición de [a_0] en este punto.



En el siguiente gráfico mostramos la estructuración de la obra en base al proceso factorial según el cual se procede a analizar en principio de forma unitaria, cada una de sus partes.

SECCIÓN A		SECCIÓN B		SECCIÓN A'	
C1	C30/31	C36/37	C74/75	C78/79	C110
	STC		SC	STF	

Si se confronta la partitura se podrá observar que todas estas divisiones se generan en relación a puntos importantes de articulación musical todos ellos precedidos de variaciones dinámico - rítmicas,de orquestación o de carácter.

Esta forma de manifestación justifica el tejido estructural respetando tanto la coherencia interna como el proceso de crecimiento de la obra.

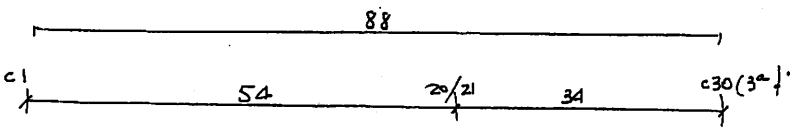
SECCIÓN - A -
(Compás 1 - compás 30).

Igual que en la totalidad de la obra, la simetría se complementa aquí con la "tensión" supuesta al tratamiento fraseológico asimétrico.

Las dimensiones de esta sección: 88 UM, son subdivisibles en dos partes:

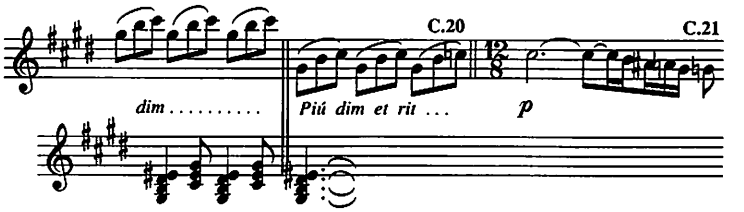
a) compás 1 - compás 20 de 54 UM

b) compás 21 - compás 30 (3ª negra con puntillo) de 34 UM

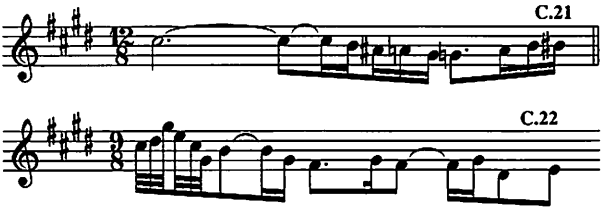


54:88=0.613; T=0.384

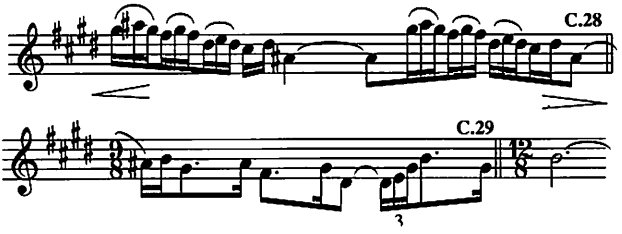
El factor Ø concretiza este punto articulatorio de tipo melódico: aparición del motivo [a_0] en un compás de 12/8 (dilatación rítmica de una negra con puntillo), tras dos compases en los que la repetición del diseño temático utilizado crea un momento de expectación que se resuelve en el compás 21:



El final del compás 20 ,(caracterizado dinámicamente por un (dim - ritenuto), en el que el clarinete solo, en un súbito vacio de densidad orquestal, nos conduce hacia una nueva exposición temática en la que comienza a ornamentarse la apódosis del motivo inicial por proliferación progresiva de valores:



a su vez, la figuración en arabesco desemboca en una zona climática secundaria que desde el compás 28 irá extinguiéndose, progresivamente, hasta el final del compás 30.



Contribuye a conseguir la eficacia de este primer climax secundario, el crescendo (interrumpido) del compás 19, la maestría de la pluma del autor crea así una expectativa consumada eficazmente en el compás 28:

C1	C17	C19
p	p cresc...	f<

Según esta técnica la primera zona climática de importancia es alcanzada mediante la consecución de impulsos sucesivos, (este procedimiento es utilizado también por Debussy en obras como "La Mer"),.

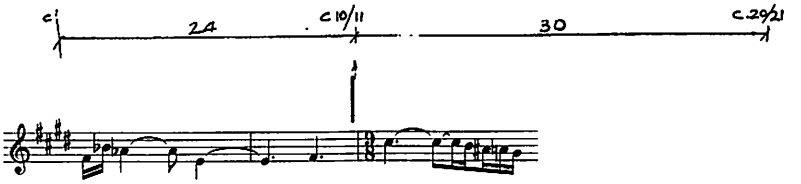
La duración fraseológica que corresponde al sector comprendido entre el compás 1 y el compás 20, formado por dos segmentos:

a) (C 1 - C10) de 24 UM

b) (C11 - C20) de 30 UM

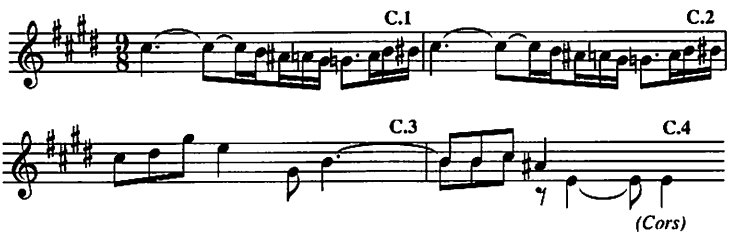
se proporciona según la ratio ca: 1.272:1 (derivada 2ª de Ø) a partir del eje coordinativo del C10/11:

30:24=1.25 ; T=0.528



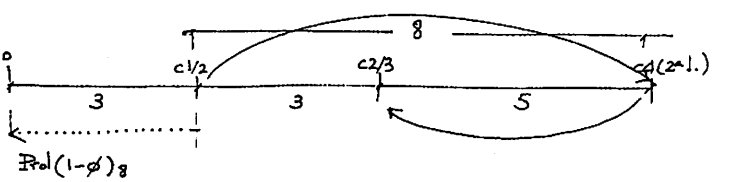
El primer sector se articula claramente en el compás 4 (segunda negra con puntillo), punto de inflexión articulatoria debido a la imbricación motívica entre el final de [b_0] y el inicio de [b_1] en las trompas.

El primer sector melódico es el comprendido entre el compás 1 y el compás 4 (segunda negra con puntillo), de 11 UM de extensión:

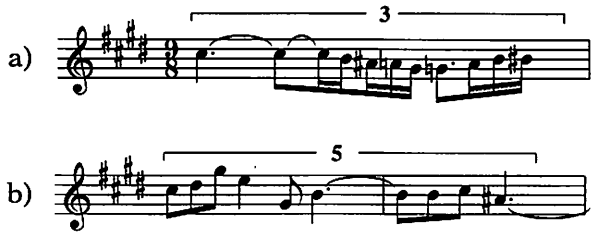


Su segmentación articula los segmentos según el factor Ø (ratio ca: .618:1)

5:8=0.625; T= -0.056



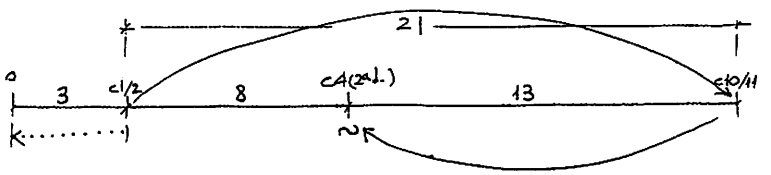
El segmento melódico se divide así en :



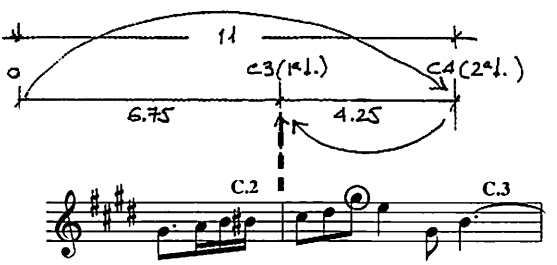
Las tres UM del compás 1 se interpretan como prolongación (1-Ø) del segmento de 8 UM: C2 - C4 (segunda negra con puntillo)

3:8=0.375;T=0.056

El segundo sector comprendido entre: C4 (tercera negra con puntillo) - C 10 , de 13 UM de extensión, complementa el proceso de crecimiento, (de idéntica ratio Ø) en este primer arco melódico:



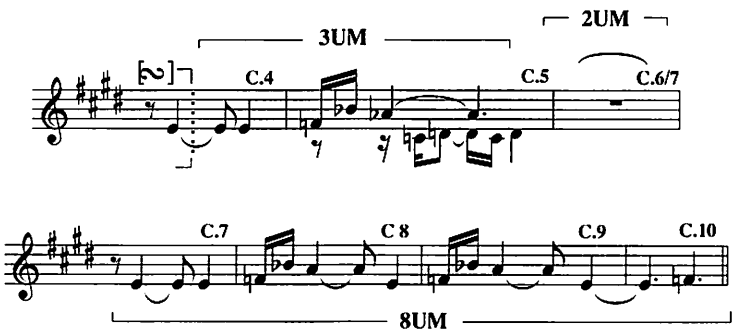
Melódicamente el sector C1 - C4 (segunda negra con puntillo),alcanza su Apex en el "sol 5" de la primera negra con puntillo del compás 3, sonido culminante del recorrido espacial que genera simultáneamente una relación proporcional de ratio ca. .618 entre sus segmentos constitutivos:



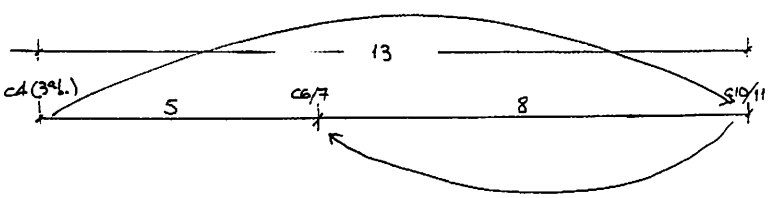
6.75:11=0.613;T=0.048

De nuevo podemos constatar en el proceso de elaboración melódica la tendencia a la fraseología asimétrica, así el sector C4: (tercera negra con puntillo) - C10 se fragmenta en:

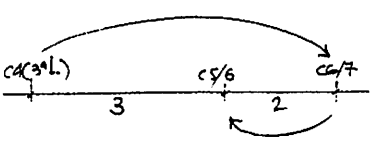
a) C4 (tercera negra con puntillo) - C5/6 de 3 UM
b) C5/6 -C6/7 de 2 UM:
(único silencio estructural de la obra).
c) C6/7 -C10/11 de 8 UM



El factor Ø aparece en toda su pureza, en esta ocasión relacionado con la serie de Fibonacci:



8:13=0.615;T=0.034

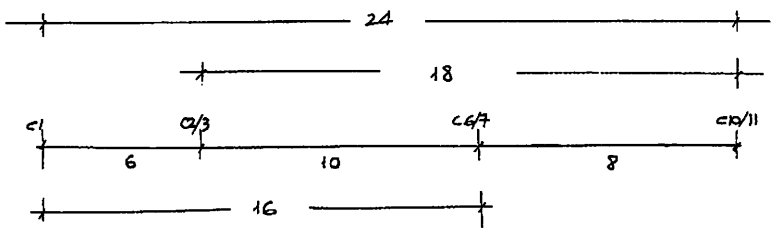


3:5=0.6;T=0.09

En cualquier otra posible interpretación de este fragmento volvería a evidenciarse este juego de proporciones.

Veamos una nueva consideración esta vez relacionando el factor Ø con la simetría:

El arco melódico podría ser fragmentado:



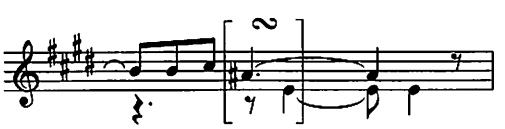
las consideraciones proporcionales aparecen ahora bajo la relación entre números enteros:

a) Proporción de ratio ca. .666 (Sexquiáltera 3/2) :
C1-C6 de 16 UM : C7 - C10 de 8 UM

b) Proporción Dupla intersectorial (2/1) :
entre los mismos segmentos.

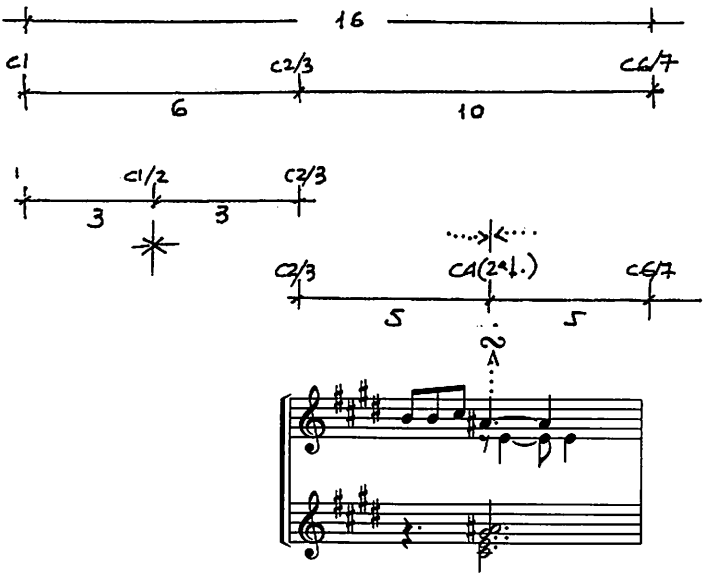
c) Proporción tripla (3/1) :
C1-2 de 6 UM : C3-C10 de 18 UM

En estas relaciones la simetría juega un papel predominante: puede observarse en el sector melódico C1-C2 la bipartición del motivo [a_0] y sus dos repeticiones; en el sector C3-C6 de 10 UM vemos que el punto de imbricación aparece en su punto medio: C4 (segunda negra con puntillo).



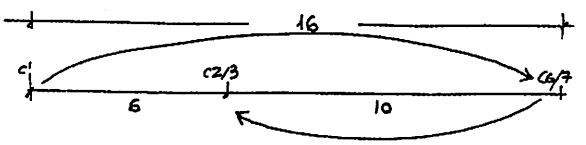
quedando éste subdividido en dos fragmentos de 5 UM cada uno:

a) C3 - C4(segunda negra con puntillo)
b) C4 (tercera negra con puntillo) - C6



A pesar de esta nueva consideración el proceso vuelve a repetirse:

10:16=0.625; T=-0.112

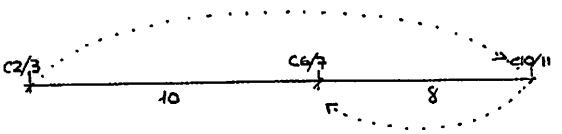


Igualmente sucede en su relación con el segmento C7 - C10 de 8 UM, aparece aquí la derivada de ratio ca. 1.272:1, (conocida en términos matemáticos como "pulsación diametral" de una espiral genérica), estableciendose la equivalencia:

$$Pr=(Pd)^2;\ Pd=(Pc)^2.$$

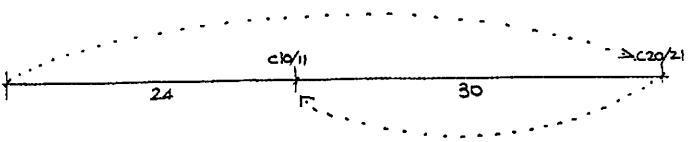
(*) Los valores de estas derivadas en una espiral de pulsación Ø son:

Pulsación radial	Pr = 1.618
Pulsación diametral	Pd = 1.272
Pulsación cuadrantal	Pc = 1.127



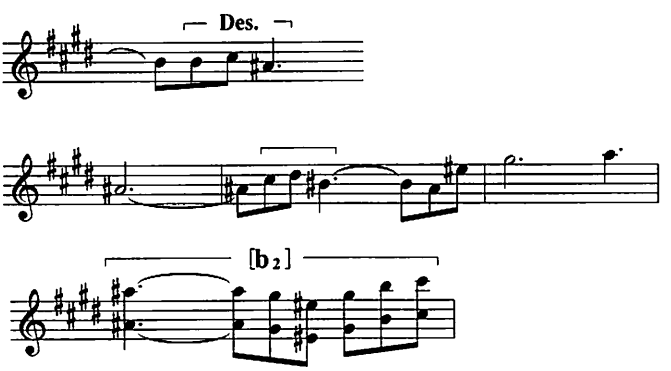
10:8=1.25;T=0.176 (Sexquicuarta)

Recodemos que esta misma relación factorial proporciona este primer entramado melódico con el comprendido entre C10 - C20 de 30 UM.



30:24=1.25

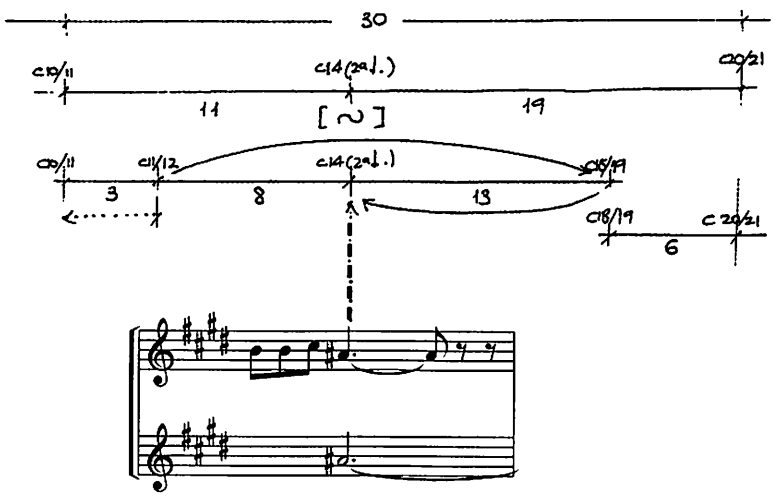
En este sector se nos presenta una estructura y segmentación idéntica a la anterior donde aparece un punto de imbricación motívica en C14 (segunda negra con puntillo), punto donde se fusiona el la# del oboe iniciando un nuevo diseño temático basado en la desinencia de [b_0] que nos conducirá a [b_2] en el compás 17:



Una apódosis de 6 UM de extensión comprendida entre C19 - C20, sirve de momento cadencial y prepara la aparición de $[a_1]$ en compás de 12/8 (por lo tanto $[a_0]$ aumenta su valor en 1 UM).

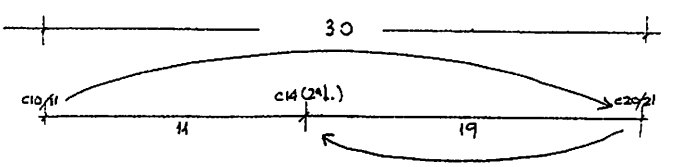
¿A qué tipo de imperativo compositivo debe su existencia esta dilatación?.

¿Atiende exclusivamente a una razón de orden intuitivo en el sentido proporcional del autor?.



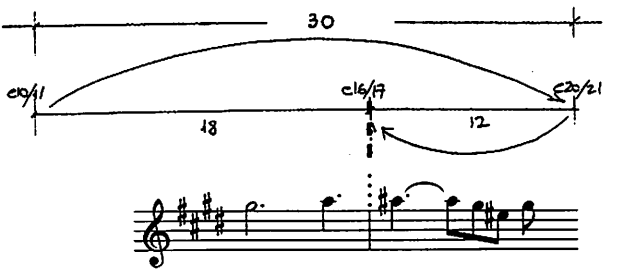
Sin duda y aunque la estructura melódica se evidencia en la figura anterior, debemos realzar otras consideraciones de correspondencias y relaciones de enlace más generales.

En este sector la factorización de ratio ca. 0.618 establece el punto de imbricación temática y la relación de enlace entre partes:



19:30=0.633;T=-0.46

La proporción de ratio ca. 0.666 (Proporción sexquiáltera o relación de números enteros 3:2), está presente con mucha frecuencia en estos procesos de fragmentación al ser una relación muy próxima a Ø, de esta forma el sector C11 - C20 se articularía en el punto C16/17 (aparición de [b_1]) y daría lugar a un nuevo sistema de correlaciones proporcionales:

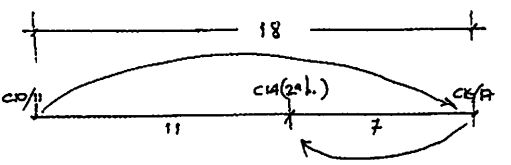


12:18 =0.666;

a su vez el segmento mayor (18 UM),establecería una nueva relación Ø con el segmento total de 30 UM (C11-C20)

18:30=0.6;T=0.54

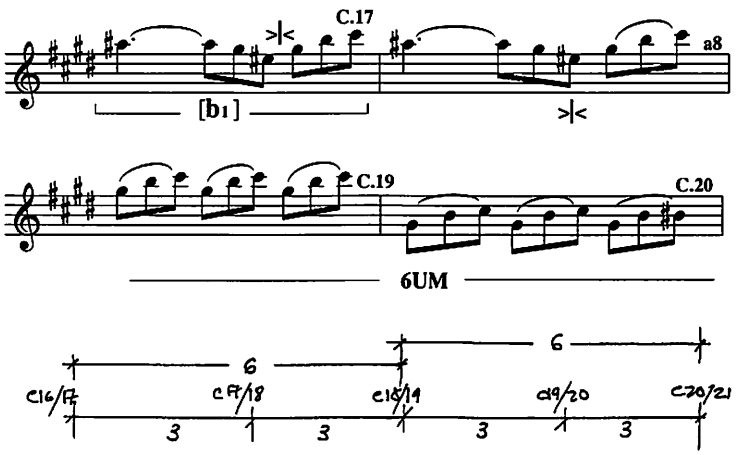
El sector C11-C16 de 18 UM se fragmenta por reiteración del proceso según ratio ca. 0.618



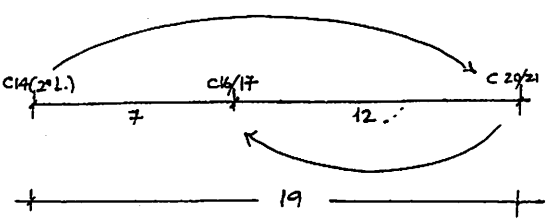
11:18=0.611;T=0.124

Evidenciándose nuevamente como punto de articulación el C14 (segunda negra con puntillo), esto es: el punto de imbricación motívica ya estudiado con anterioridad.

El segmento C17-C20 de 12 UM, estructurado simétricamente, (como puede apreciarse en la repetición del motivo [b_1] y de su derivado desinencial en los compases 19-20:



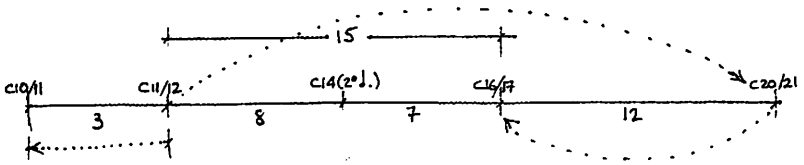
se relaciona asimétricamente con el segmento C14 (segunda negra con puntillo) - C16 de 7 UM según la ratio ca. 0.618:1



12:19=0.631;E=-0.258

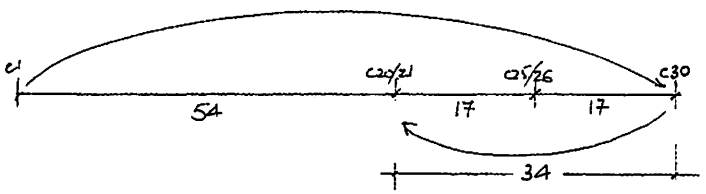
Se evidencia en este proceso la interrelación sectorial de factor Ø como instrumento para conseguir coherencia y cohexión en el trasfondo proporcional de la obra;

Una nueva relación de ratio ca. 1.272:1 surge de considerar la relación entre el segmento C12-C16 de 15 UM y C17-C20 de 12 UM:



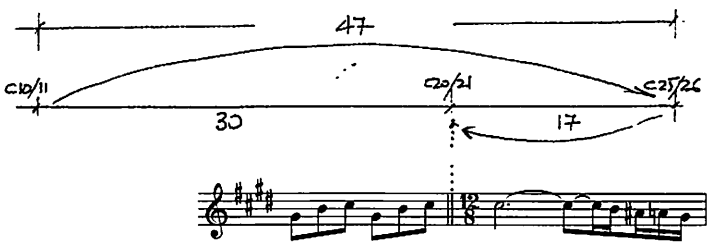
15:12=1.25;T=0.264 (5:4)

El nuevo sector melódico C21-C30 (tercera negra con puntillo), de subdivisión bipars en el compás 25/26 (momento de aparición de [a_1]), se relaciona con C1-C20 de 54 UM según la ratio ca. 0.618:1



34:54=0.629

a su vez, y como relación de enlace, el segmento C11-C20 de 30UM encuentra su prolongación en C21-C25 de 17UM (primera bipartición del sector considerado), de ratio Ø :



30:47=0.638; T=-0.954

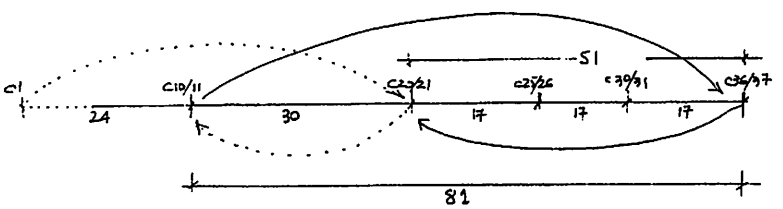
Este mismo segmento se relaciona de idéntica manera con la tríada formada por tres sectores melódicos de 17 UM cada uno:

a) C21-C25

b) C26-C30 (tercera negra con puntillo)

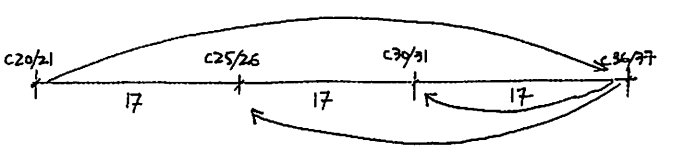
c) C30 (cuarta negra con puntillo)-C36

correspondientes a arabescos variados de [a_0] y de su apódosis [b_0], por multiplicación de valores; la polimetría se hace más variada a partir de este momento con la inclusión de compases de subdivisión binaria en oposición a los de subdivisión ternaria aparecidos hasta ahora, esta tríada temática contiene en sí todas las variantes de [a] aparecidas en la obra:



51:81=0.629;T=-0.942

La proporción de ratio ca. 0.666:1 (Sexquiáltera), equilibra este nuevo sector C21-C36:



34:51=0.666;T=-2.482

Tal vez parte de la magia de Debussy consista en que ha sido capaz de sintetizar en sus obras las relaciones musicales en sentido estricto, (basadas en relaciones de números enteros) y su distribución proporcional en el tiempo según un número irracional y esencialmente dinámico; la confrontación relativa entre sonido y duración ha sido en los últimos tiempos un factor determinante en la creación musical de autores como K.Stockhausen o P.Boulez. En Debussy, lo sensitivo e intuitivo ha superado el ultraracio-

nalismo numérico de la Escuela de Darmstatd conjugando elementos dificilmente reconciliables en otras estéticas:

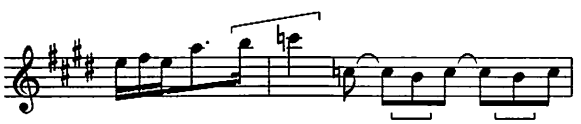
proporción, equilibrio, dinamismo, estructura y procesos melódico-armónicos, crecimiento motívico y despliegues melódicos de alto contenido geométrico en relación a la totalidad de la obra siempre en función de la factorización Ø y de sus derivadas de segundo y tercer orden.

El sector C21-C30 (tercera negra con puntillo) de 34 UM se articula biseccionalmente en dos segmentos de 17 UM cada uno:

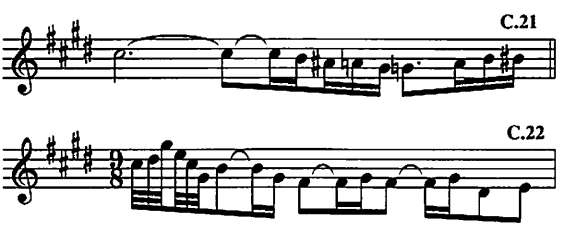
a) C21-C25

b) C26-C30 (tercera negra con puntillo)

El eje articulatorio (C25/26), separa el proceso de crecimiento en un punto de reposo melódico momentaneo basado en la resolución de las dos últimas notas del motivo [f']:

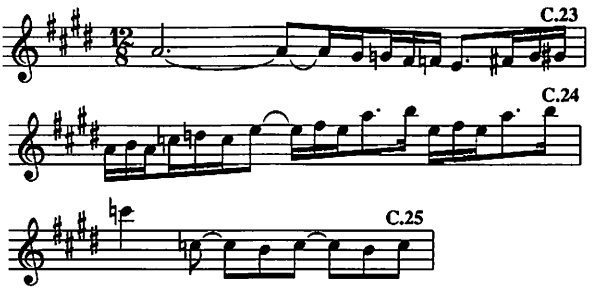


La estructura de este sector parece basarse en la relación de crecimiento del motivo [a_1] y su desinencia [b_0];así el sector C21-C22 de 7 UM:



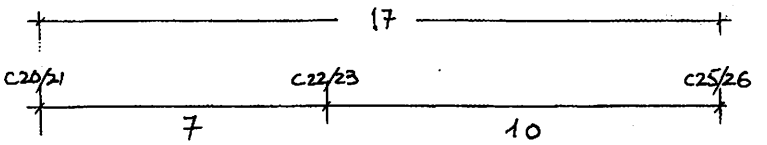
* (observese la tendencia al estatismo final en este motivo).

sufre una trasformación de la desinencia de [b_0] en un arabesco ascendente que culmina en el C25:

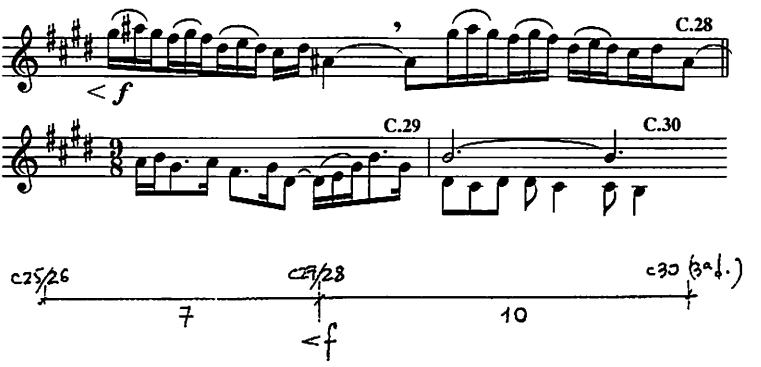


* (observese el grado de tension en el proceso cadencial del C25).

completando los dos el primer arco de 17 UM.

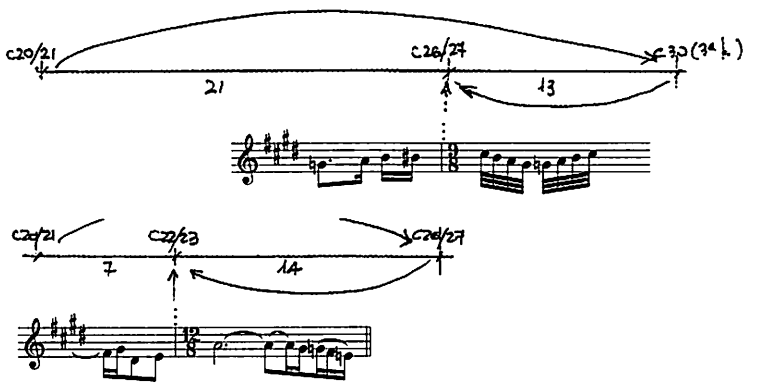


El segundo arco C26-C30 (tercera negra con puntillo), se compone igualmente de un sector de 7 UM (C26-C27), constituido por el motivo [a_1] y una variante desinencial (como linea oscilante), que resuelve en el compás 28, punto de inicio del arabesco, esta vez con direccionalidad descendente en pleno climax secundario, su desarrollo se verá interrumpido por su repetición y posterior evolución al reposo definitivo en el compás 30 (tercera negra con puntillo), punto de articulación y final de la Sección A.



Se evidencia la similitud proporcional en el proceso de crecimiento melódico de ambos fragmentos.

La factorización Ø se realiza en correspondencia con el compás 26/27, momento donde se incrementa la tensión melódica que resolverá en el forte del compás siguiente:



21:34=0.617

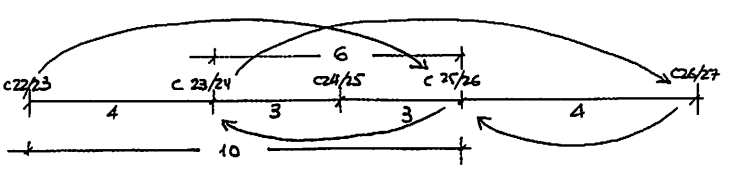
El primer sector se fragmenta según la ratio ca. 0.666:1, evidenciádose la proporción dupla [1:2] existente entre sus partes:

a) C21-22 de 7 UM

b) C23 - C26 de 14 UM

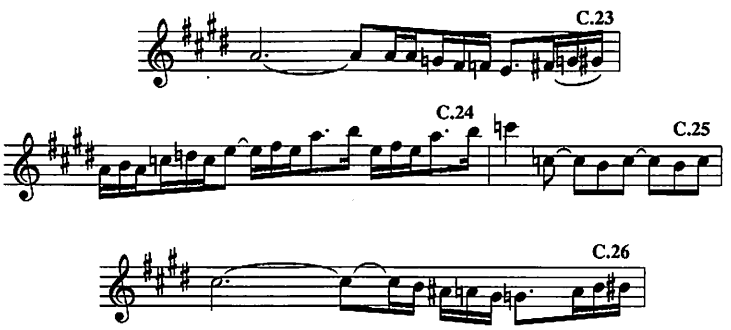
14:21=0.666;T=-1.022

El sector de 14 UM: (C23-C26), se proporciona de forma simétrica a partir del fragmento melódico: C24-C25 de 6 UM, de nuevo en relación sexquiáltera:



apareciendo la factorización .618:1 como ratio de enlace:

6:10=0.6; T=0.18

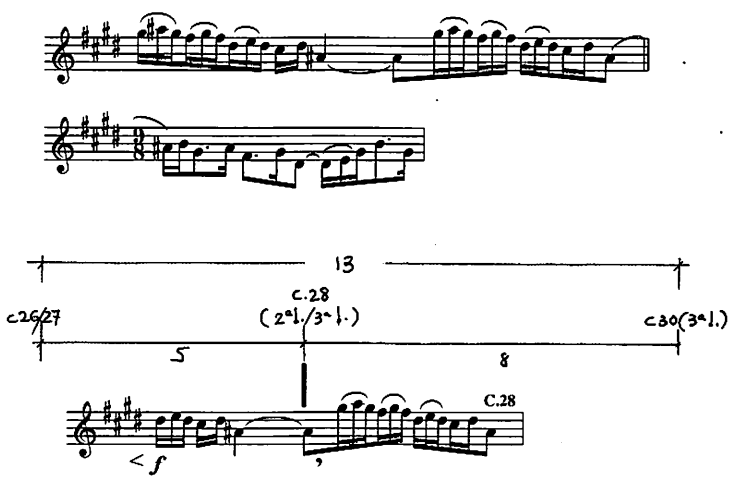


El sector C27-C30 (tercera negra con puntillo), se articula en:

a) C27 (tercera negra con puntillo)-C28 de 5 UM
b) C28 (cuarta negra con puntillo)-C30 (tercera negra con puntillo) de 8 UM

según ratio 0.618:1, punto exacto donde se inicia el movimiento descendente del arabesco en disolución: una progresión libre de escapadas melódicas sucesivas nos dirigen hacia el final de la

Sección A en el compás 30 (tercera negra con puntillo):



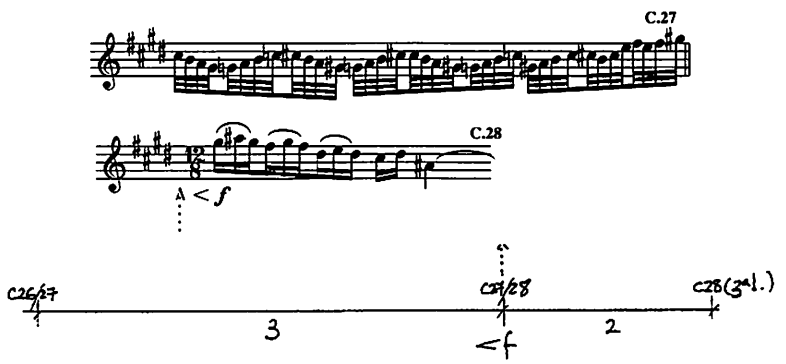
8:13=0.615;T=0.034

El segmento C27-C28 (tercera negra con puntillo) se articula a su vez en:

a) C27/28 de 3 UM

b) C28/C28 (tercera negra con puntillo) de 2 UM

según ratio 0.666:1 como relación entre partes (2:3=0.666) y según ratio 0.618:1 entre segmento mayor y el total (3:5=0.6); T=0.09



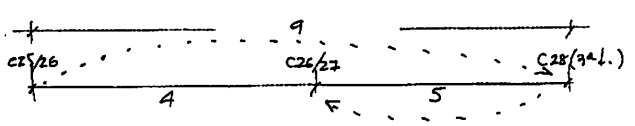
Evidenciándose el punto climático secundario en correspondencia con el punto de inflexiónde este doble segmento melódico ascendente-descendente y su implicación en el proceso de interrelación proporcional de ratios variadas pero siempre derivadas del factor Ø como elemento eternamente oscilante pero a su vez de presencia constante, dinámico y vivo en sus incesantes apariciones.

Observamos como la ratio derivada 1.272:1 sirve de nexo de unión entre sectores, así el sector:

a) C26 de 4 UM y

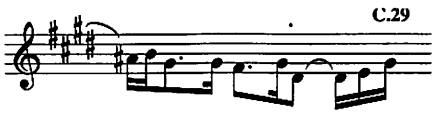
b) C27 (tercera negra con puntillo)-C28 de 5 UM

articulados en el C26/27 se unen a este proceso de relaciones ininterrumpidas:



5:4=1.25;T=0.088

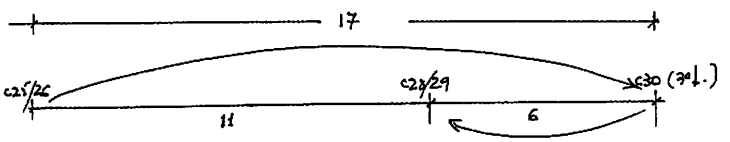
La antítesis se obtiene al considerar el punto motívico del C29: $[v_2]$



como momento donde se inicia el final de un proceso climático progresivo iniciado en el C 26, que tiene su culminación en el forte del C28 comenzando una tendencia descendente hasta el compás 29, punto en el que el motivo se diluye en sucesivas escapadas.

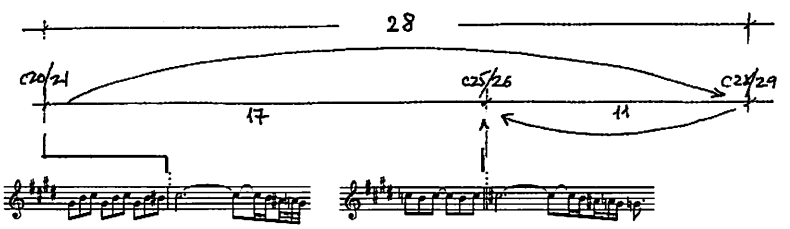
El proceso proporcional se modifica sustancialmente:

El sector C26-C30(tercera negra con puntillo) de 17 UM se articula en este punto C28/19 fraccionándose en C26-C28 de 11 UM y C29-C30 (tercera negra con puntillo) de 6 UM.



11:17=0.647;T=-0.494

La correspondencia entre C21-C25 de 17 UM y C26-C28 de 11 UM es evidente y sustancialmente está basada en la factorización Ø de este segmento:

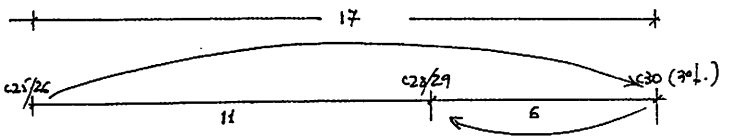


17:28=0.607;T=0.304

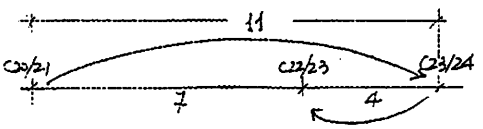
* (observese que en este punto: C29, comienza la disgregación motívica);

Sucesivas divisiones del segmento de 17 UM (C21-C25) destacan como puntos de articulación motívico-proporcional:

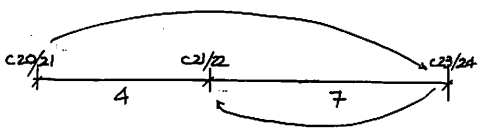
C23/24 : final de [a_1]-inicio de [f']
C21/22 : final de [a_1]-inicio de [c_4]
C22/23 : final de [c_4]-inicio de [a_1]



11:17=0.647;T=-0.494

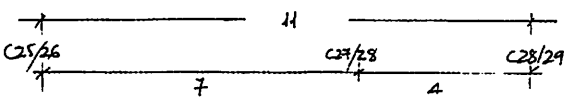


7:11=0.636;T=-0.202



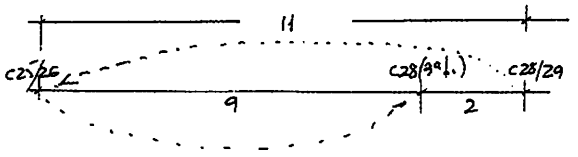
El factor Ø de ratio 0.618:1 es determinante en este proceso de segmentación, fundamentando las relaciones proporcionales entre motivos y sus crecimientos.

El momento climático secundario del C27/28 aparece como punto de articulación proporcional correspondiente a al fragmentación del sector de 11 UM: C26-C28



7:11=0.636

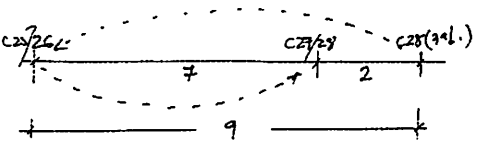
La diferencia existente entre este segmento de 11 UM y el considerado anteriormente de 9 UM entre C26-C28 (tercera negra con puntillo), se proporciona según la ratio 1.272:1



9:11=1.222;T=0.448

* (observese la correspondencia de valores con la raiz octava de 5)

Igualmente entre C26-C28 (tercera negra con puntillo) de 9 UM y C26/27 de 7 UM:



9:7=1.285;T=-0.096

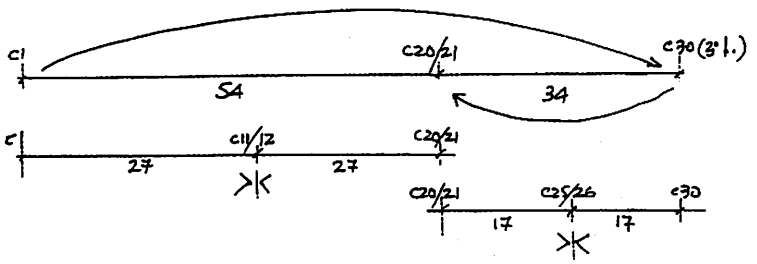
El proceso de crecimiento es similar y sus relaciones evidencian la factorización común.

Si se consideran nuevas divisiones simétricas de las subsecciones Ø de 54 UM y 34 UM, sugen relaciones de correspondencia y complementariedad entre sí. De esta manera el segmento de 54 UM es divisible en dos subsegmentos simétricos de 27 UM cada uno, el eje de simetría corresponde exactamente con el final del compás 11/12, momento de repetición del motivo [a_0].

¿Podría explicarse así la causa de la cinética repetitiva?.

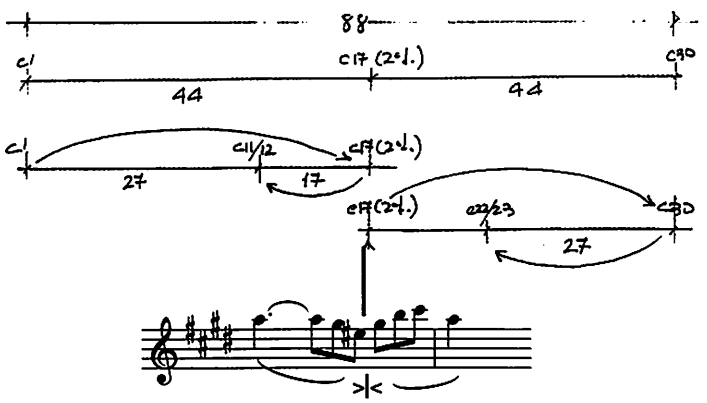
¿Es la simetría producto o causa de esta repetición motívica?.

El segmento de 34 UM puede igualmente subdividirse en fragmentos de 17 UM; el eje de simetría se correspondería con el C26, donde de nuevo aparece el motivo [a_0] en la tonalidad de origen:



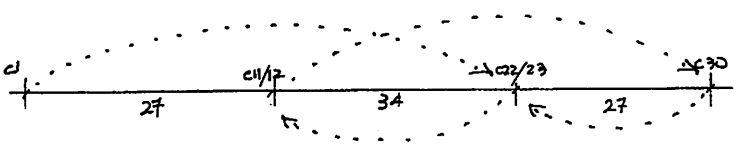
Nuevas subzonas simétricas se forman por ampliación de la SC de 20.6 UM a 34 UM, relacionandose esta nueva división con la anterior.

El eje central de simetría sigue correspondiendo a la segunda negra con puntillo del compas 17 estableciéndose una relación proporcional equivalente de ratio 1.272:1



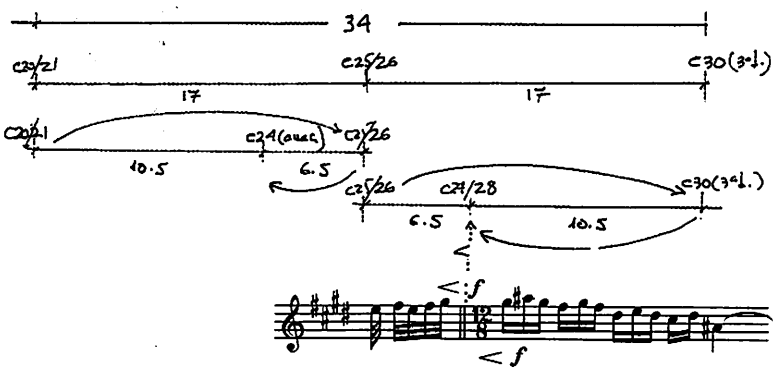
27:44=0.613;T=0.192

34:27=1.259;T=0.334



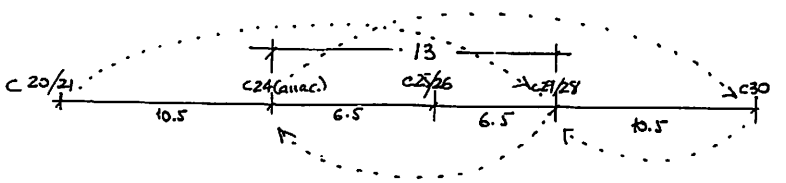
La división Ø de estos segmentos simétricos explican nuevos puntos de inflexión melódica; así la división (1/Ø) de 17 UM en el segmento comprendido entre C21-C26, corresponde con el final del C23 (última negra con puntillo que sirve de enlace anacrúsico al nuevo motivo [f']. Igualmente la división (1-Ø) de 17 UM (ratio ca .382 :1), del segmento C26-C30 implica el enlace anacrúsico de la última corchea del C27 con el comienzo del motivo [c_3] en el C 28 y justifica la aparición del Apex en este punto.

Es así como la relación tensional existe en íntima unión a la proporción y a las sensaciones sonoras derivadas del proceso.



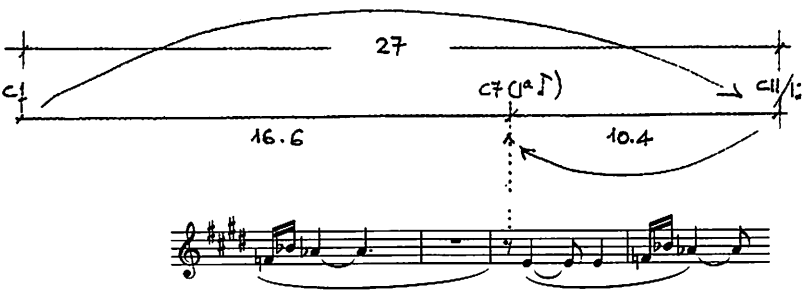
10.5:17=0.617

Aparece otra posible relación de ratio 1.272:1



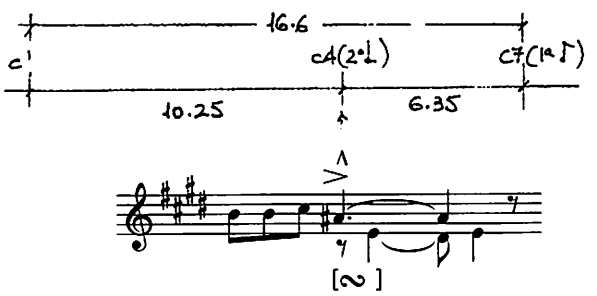
13:10.5=1.238;T=0.356

La división del segmento de 27 UM del C1 al final del C11 corresponde al inicio del motivo secundario [b_1] en la primera corchea del C7:



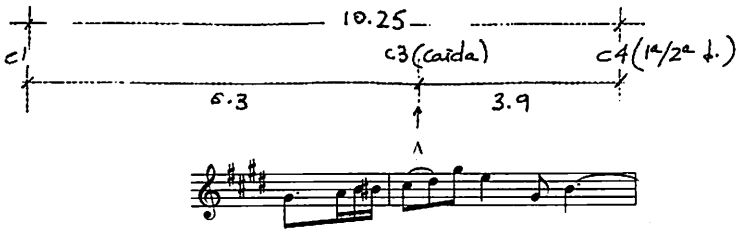
16.6:27=0.614:T=0.086

La división (1/Ø) de 16.6 UM subraya la aparición del mismo motivo secundario [b_1] en la segunda negra con puntillo del C4



10.25:16.6=0.617

reiterando el proceso en el segmento de 10.25 UM, la fragmentación coincide con la aparición del motivo [b_0] en la primera negra con puntillo del C3.

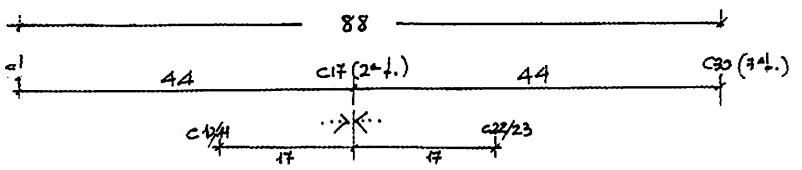


6.3:10.25=0.614; T=0.0345

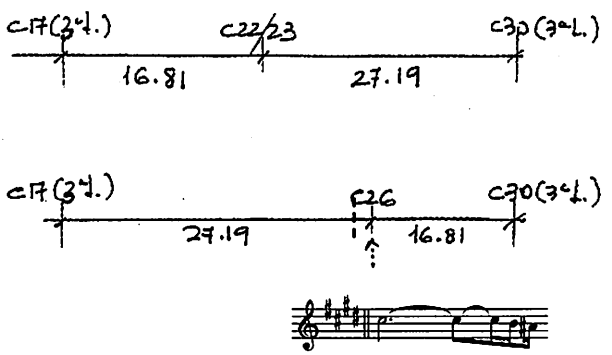
No se puede obviar la posible bipartición de toda la sección en dos partes de 44 UM con centro en el ya conocido compás 17 (segunda negra con puntillo) en correspondencia con los anteriores ejes de bipartición.

Al igual que en otras secciones la factorización Ø, cuando opera dentro de un proceso bipartito o simétrico, establece un juego de relación entre elementos importantes adquiriendo una nueva dimensión en la proporcionalidad de las frases musicales y la distribución de los puntos de articulación e inflexión en un gran despliegue geométrico.

Esta nueva división refuerza puntos articulatorios coincidentes:

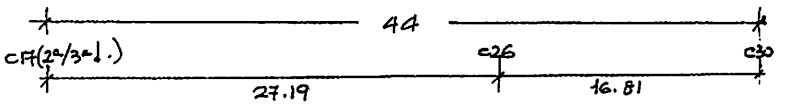


27.19:44=0.617

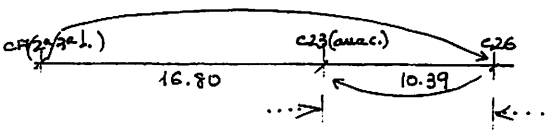


En la figura anterior se muestra cómo la división del segmento de 44 UM según la ratio .618:1, es prácticamente coincidente con la división simétrica del segmento (1-Ø) del total de la Sección.

La correspondencia de posibilidad tensional en relación con los puntos de articulación estructural es constante, igualmente sucede con el punto: anacrusa del C23 donde comienza un segmento de 10.3 UM que abarca hasta el final del compás 25, delimitando una subsección simétrica según la figura siguiente:



27.19:44=0.619

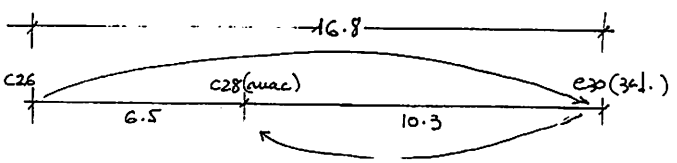


16.8:27.19=0.617

Esta zona coincide con la extensión de los motivos [a_0] y [f'] con los que se completa el crecimiento de una de las ideas musicales ya anticipada en el compás 21/22 y que continuará (C26/28) hasta alcanzar el punto climático secundario del compás 28. La idea de alcanzar este punto tensional con la máxima eficacia en el resultado sonoro, justifica la variedad y el crecimiento figurativo con que Debussy elabora (rítmicamente) los motivos siguientes a [a_0] en este proceso de crecimiento:

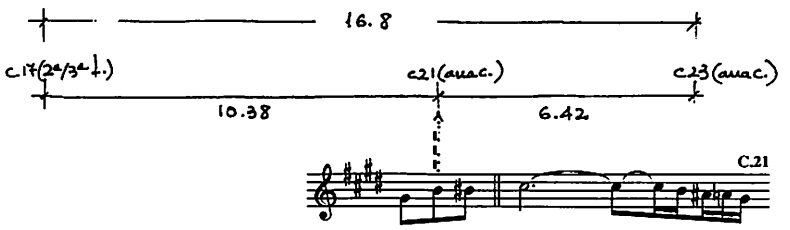
[f'], [c_3], [u].

La división (1/Ø) del segmento de 16.8 UM: C26-C30 se corresponde con la anacrusa del C28 (punto climático):



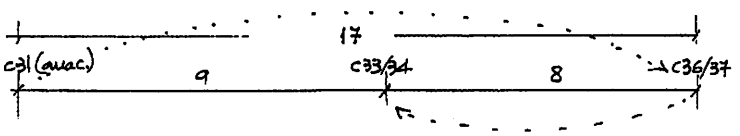
10.3:16.8=0.613

La misma división en el segmento simétrico de 16.8 UM: C17 (2ªnegra con puntillo)-C23 (anac.), coincide con la partición (1/Ø) principal del total de la sección en la anacrusa del C 21:



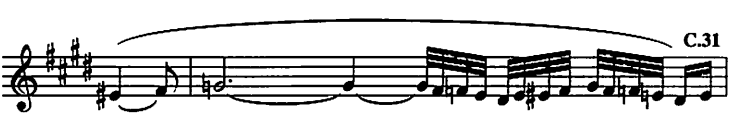
SUBSECCIÓN DE TRÁNSITO CENTRAL

Esta sección de tan sólo 17 UM, comprendida entre la anacrusa del compás 31 hasta el final del compás 36, enmarca la repetición motívica bipars de [a_9], (derivado de [a_0]) a distancia de tercera menor. Su relación proporcional corresponde al nivel de ratio ca:1.125:1 con T=0.016

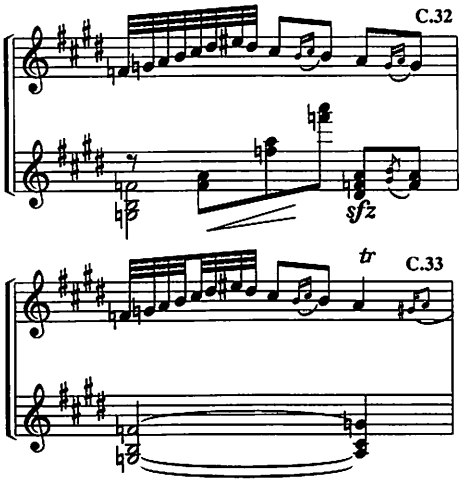


9:8=1.125

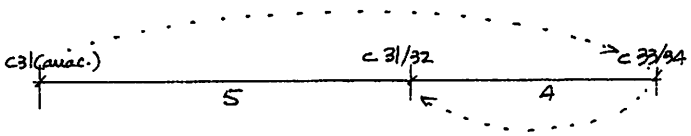
El motivo [a_9] difumina cromáticamente su desinencia interválica de cuarta disminuida a la vez que varía su carácter rítmico por multiplicación de valores:



el arabesco se despliega después melódicamente por tonos enteros en un espacio octavante durante 4 UM:

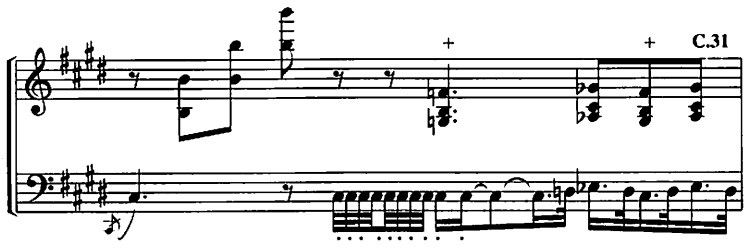


proporcionándose según la ratio ca 1.250:1

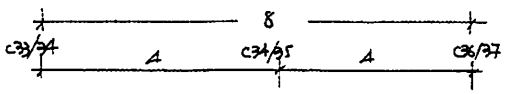


5:4=1.25;T=0.088

El eje de articulación del compás 31/32 separa la acentuación binaria de la ternaria y a la vez el ambiente cromático del ambiente de tonos enteros (motivo [u_3]), unificado por la armonía, en series de acordes de séptima de dominante con 5ª rebajada.



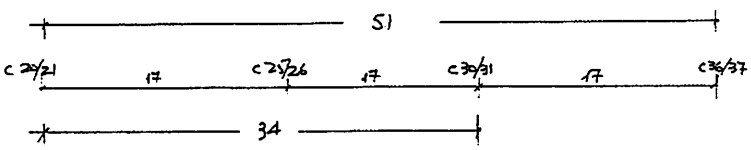
La repetición melódica del fragmento anterior a distancia de tercera menor ascendente se enmarca en idéntico ambiente y con las mismas consideraciones proporcionales que el anterior:



La segmentación es esta vez bipars.

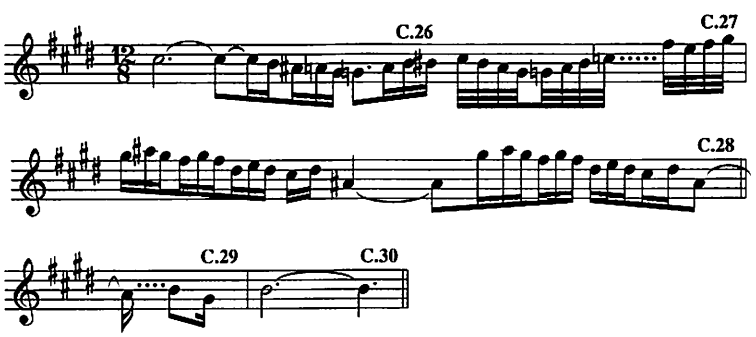
El juego de simetrias es frecuente en la totalidad de esta subsección; a su vez la cinética de reiteración establece conexiones formales con la sección anterior C21-C23, (donde [a_1] aparecía relacionado a distancia de tercera mayor ascendente), o en relación al C 26, puntos todos ellos donde [a_1] se desarrolla por disminución de valores en variantes melódicas que subrayan ambientes diferentes de 17 UM cada uno.

La proporción de ratio 0.666:1, establece la relación de enlace entre la sección A y la B.

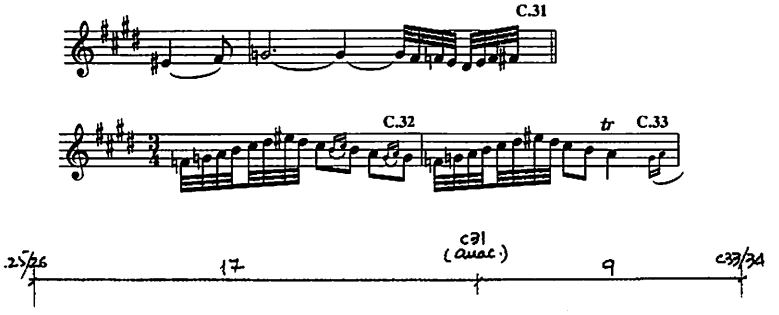


34:51=0.666;T=-2.482

Otra subrelación de enlace de ratio ca 0.618:1 surge en la relación del segmento de 17 UM C26-C30:



con el comprendido entre C31(anac)-C33 de 9 UM:



17:26=0.653; T=-0.932

La subsección de tránsito se imbrica en la sección B. Esta reiteración de [a_9] es la última trasformación rítmica que sufrirá [a_0] hasta que de nuevo sea reexpuesto en el compás 79; sus 17 UM se conexionan de nuevo según la ratio ca. 0.618 en relación al segmento de 28.6 UM comprendido desde C 37 hasta C50:

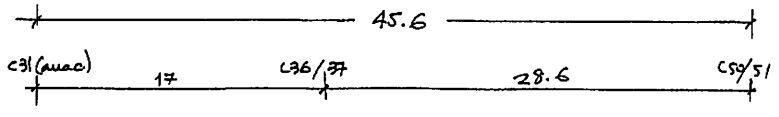
C36/37:

a) Aparición de [c'_0]
b) Comienzo de la Sección B

C50/51:

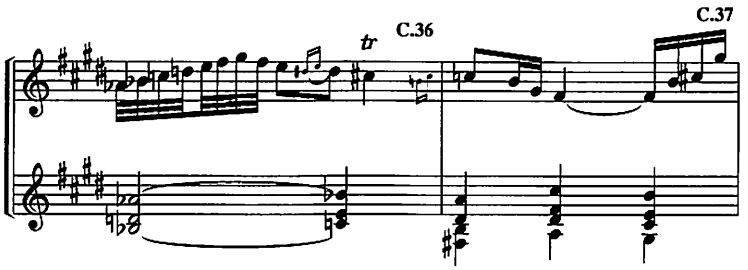
a) Cambio de coloración armónica (indicación de armadura-con 4 b).
b) Punto de inflexión temporal: indicación de:
" I° Mouvement", después de un "retenu" de tres compases.

Se inicia en este punto una nueva zona (cuatro compases),con sentido direccional y resolutivo en el C55.

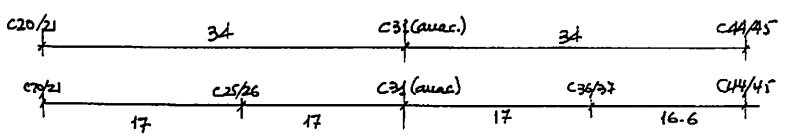


28.6:45.6=0.627;T=-0.419

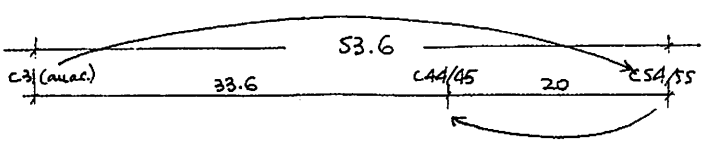
El eje de articulación proporcional queda situado en el C36/37, comienzo del nuevo motivo característico [c_0], fundamental en el desarrollo de esta Sección.



Parece evidente que la simetría vuelve a jugar un papel decisivo en este "mar" de proporciones que articulan el extenso proceso melódico de trasformaciones sucesivas de [a_0], y la imbricación con B:

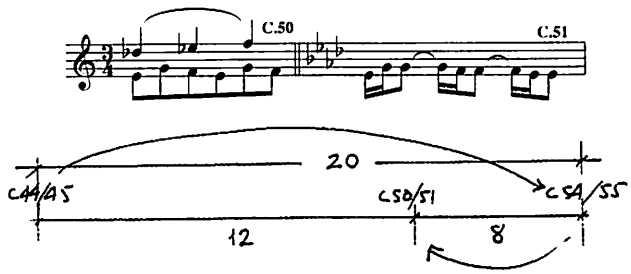


El eje de simetría se situa en C30-anacrusa C31; a su vez la intercalación de los procesos simétricos con los asimétricos de ratio 0.618 (o derivados) vuelve a hacer su aparición conexionando el segmento de 33.6 UM, anac. del C31-C44 con el de 20 UM:C45-C54.



33.6:53.6=0.626;T=-0.475

Este último, (C45-C54), se fragmenta según la ratio intersectorial 0.666:1, situándose el punto de articulación en el C50/51; la ratio del proceso es de orden 0.618:1.



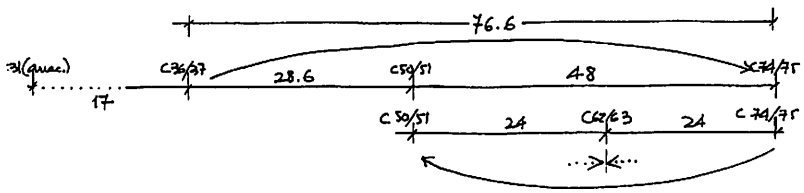
12:20=0.6;T=0.36

8:12=0.666

El proceso de contacto: simetría - asimetría, surge de forma similar entre C37-C50 de 28.6 UM y C51-C74 de 48 UM;

Estos dos segmentos se relacionan según la ratio 0.618 en un proceso de crecimiento continuado desde la anacrusa del compás 31; se establece así un nexo de unión proporcional donde el C50/51 aparece de nuevo como punto de inflexión.

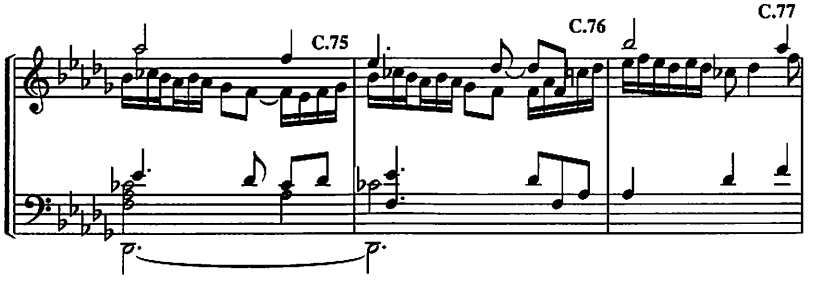
El segmento C51-C74 se subdivide en dos sectores de 24 UM cada uno, situando el eje central en el C 62/63, momento donde [d_0] resurge en los violines de un "pp súbito" (tras el segundo impulso dinámico del C61), dirigiéndose inexorablemente, en un crescendo continuado, al climax dinámico del C70.



48:76.6=0.626;F=-0.661

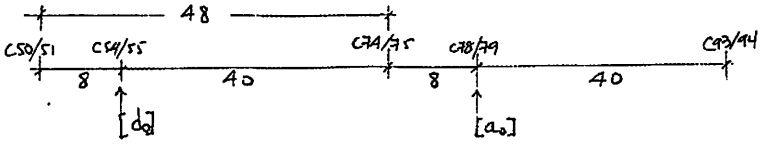
A su vez el C74/75 se convierte en eje de simetría de un nuevo segmento de 48 UM: C75-C93

Este segmento se articula hasta el C93/94, (momento donde algunos autores consideran el carácter rexpositivo $[a_0]$, conteniendo desde el eje de simetría la subsección de tránsito final C75-C78 de 8 UM, esta subsección, en plena caida de tensión dinámica, pone en contacto dos motivos de gran importancia en la construcción general: $[d_0]$ y $[d'_1]$ (arabesco implicado como elemento dinamizador del climax principal):

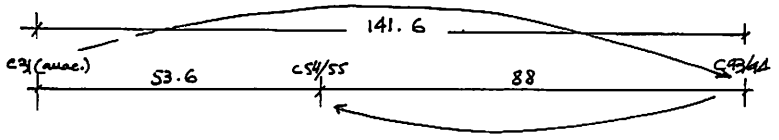


en un proceso de neutralización del poder temático, sirviéndose de un recurso contrapuntístico (no utilizado hasta el momento en el Preludio), diluye su potencial evocador, convirtiéndolo en un simple tránsito distensivo resuelto en el compás 79, verdadero preámbulo de la aparición de $[a_4]$, ($[a_0]$ por dilatación rítmica), en la tonalidad principal del Preludio esta vez sin ambigüedades armónicas.

Igualmente sucede en el segmento C51-C74 (simétrico proporcional) donde 8 UM (C51-C54), enmarcan la aparición de $[d_0]$ en el compás 55:

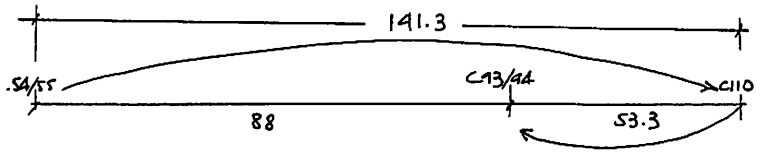


El C54/55 (aparición de $[d_0]$), constituye a su vez un punto de articulación de gran importancia proporcional ya que establece una relación de ratio .618 entre anacrusa del C31 y C93:



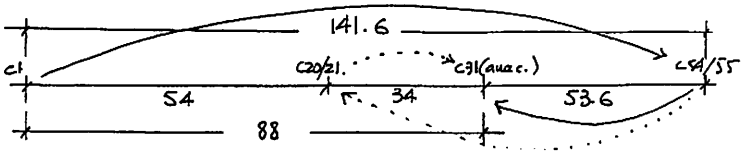
88:141.6=0.621;T=-0.4912

y a su vez entre C94 y el final de la obra en el compás 110, siendo esta vez el C93/94 el punto articulatorio:



88:141.3=0.622; T=-0.6766

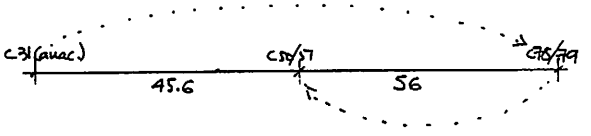
y entre este (C55) y el comienzo:



Se estructura la obra en función del factor Ø y del proceso simétrico generado a partir del eje C54/55.

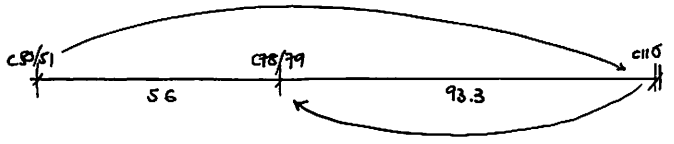
Las ratios derivadas generan a su vez nuevas relaciones que se imbrican sucesivamente cohexionándose entre sí, fundamentando la importancia estructural de los puntos y segmentos resultantes del proceso de fragmentación.

El segmento anacrusa C31-C50 de 45.6 UM, anteriormente estudiado, se proporciona según la ratio ca. 1.272:1 con el segmento C51-C78 de 56 UM.



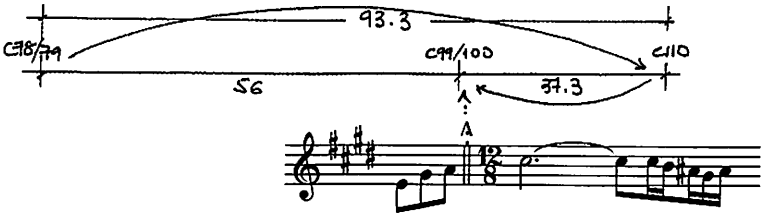
56:45.6=1.228;T=2.003

y este, según la ratio ca. 0.618, a su vez con el segmento C79-C110 de 93.3 UM.



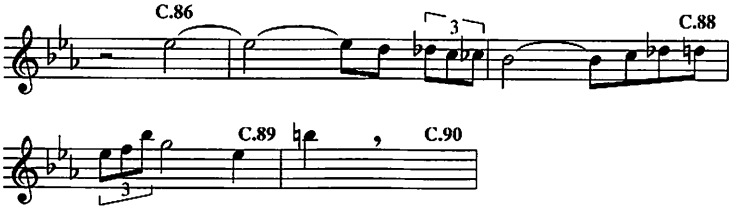
93.3:149.3=0.624; T=-1.032

subdividiéndose en C79-C99 de 56 UM y C100-C110 de 37.3 UM articulados en el C100: segunda y última repetición de [a_6] en el proceso cadencial final.

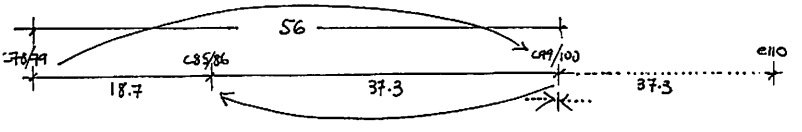


56:93.3=0.6;T=1.659

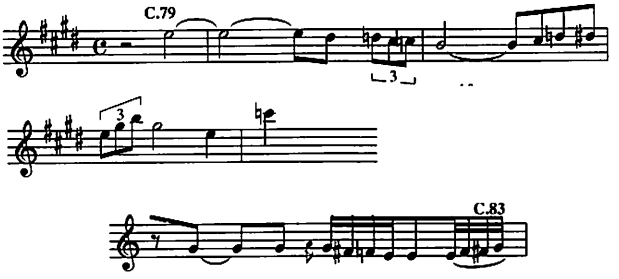
La simetría y la proporción de ratio .666:1 justifican un nuevo punto: C85/86 donde aparece la repetición en Mib M de [a_4] dilatado rítmicamente:



37.3:56=0.666;T=-2.692

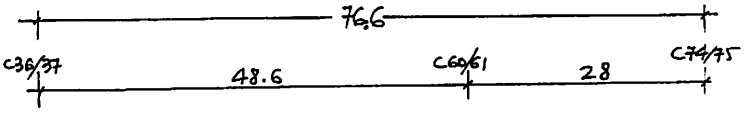


Las 18.7 UM desde C79 hasta C85, delimitan: [a_4] y al elemento derivado [a_5], (rítmica y tonalmente contrastante).



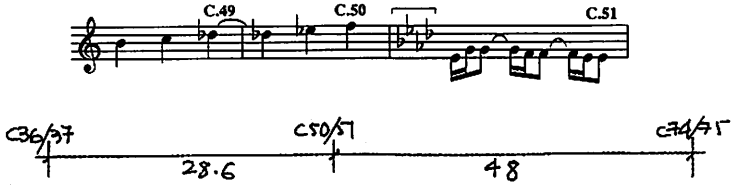
SUBSECCIÓN CENTRAL

Su extensión C36/37- C74/75 de 76.6 UM, (sin considerar incluida la subsección de tránsito final: (C75-C78) de 8 UM), se articula según la ratio .618:1 en el C60/61, climax dinámico secundario (f) y aparición del arabesco descendente [c_3], (con pequeñas modificaciones), que en un espacio de 4 UM reconduce este intenso momento al "pp súb" del C63, donde [d_0] en un crescendo continuado, nos trasporta al momento climático principal del compas 70.



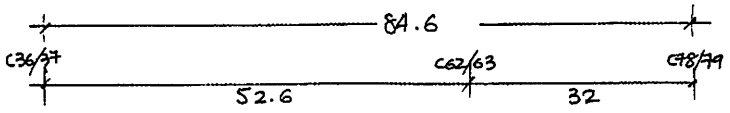
48.6:76.6=0.634;T=-1.261

Otra relación similar articula esta sección en correspondencia con el cambio de armadura del C50/51:



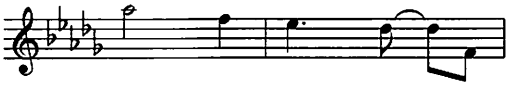
48:76.6=0.626;T=-0.661

Al fusionarse la subsección TF en B, el total de 84.6 UM se proporciona en el punto de inflexión dinámica del C62/63, según la ratio .618:1.

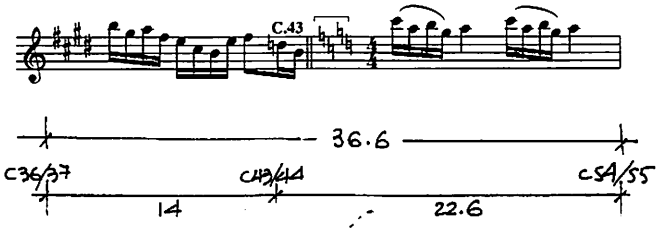


52.6:84.6=0.621;T=-0.317

Resulta obvio que estos puntos anteriormente señalados, a pesar de su importancia, no fundamentan el proceso de crecimiento de la sección; éste se genera a partir del C54/55, momento de aparición de $[d_0]$:

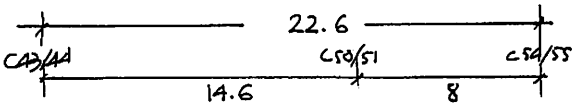


El segmento de 36.6 UM generado entre C37-C54 tiene su punto de fragmentación de ratio .618:1 en el C43/44, a partir de este momento el proceso melódico-armómico nos conducirá a Reb M en el C55, tonalidad en la que se presenta "trés expressif" el motivo $[d_0]$; el proceso dinámico se ve igualmente alterado a partir de este punto con el inicio de un "crescendo" mantenido hasta el "retenu" del C48. Igualmente la indicación "Animez toujours", es coincidente con un cambio de armadura, de compás (4/4), y de coloración armónica dirigiéndose a una zona de intensa bemolización en el compás 50/51 (región de la Dominante de Reb M).



22.6:36.6=0.617;T=-0.352

La inmediata fragmentación del segmento C44-C54 de 22.6 UM con idéntica ratio evidencia el juego de correspondencias proporcionales y su relación con el proceso constructivo:



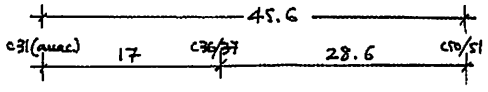
14.6:22.6=0.646;T=-0.6332

a) el compás 51, con una "vuelta al primer movimiento" tras un retenu de tres compases.

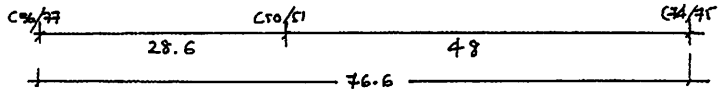
b) su importancia armónica, ya que como se vió anteriormente es el preámbulo (pedal de dominante), de la aparición de [d_0] cinco compases más tarde (C55).

CRECIMIENTO EN LA SECCIÓN B

El proceso de crecimiento, (fundamentado en la ratio .618), se evidencia a partir de la anacrusa del C31, esto es desde la subsección TC hasta el C74/75, momento de inicio de la distensión previa al momento reexpositivo del C79, punto de articulación estructural de orden secundario:

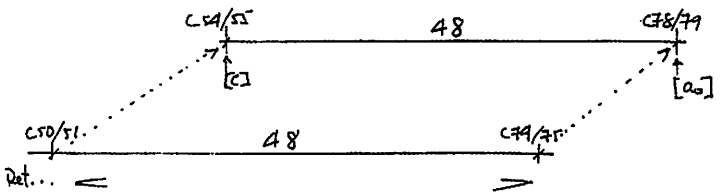


28.6:45.6=0.627;T=-0.4192



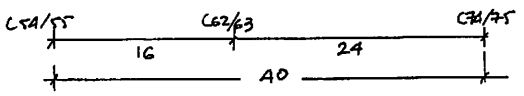
48:76.6=0.626;T=-0.6612

Otro segmento de 48 UM surge si efectuamos una "traslación" mental del segmento C51-C74 hasta C55-C78:



desplazándose simultáneamente la situación de calma suspensiva del C51 a su resolución en el C55 con las aparición de [d_0], y paralelamente el retenu del C75 : inicio de la disgregación temática y dinámica (anticlimax), resolviendo en la reexposición del C 79;

Estos desplazamientos enmarcan un segmento de 40 UM: C55 (inicio de [d_0]) y C74 (final del climax principal), que se fragmenta según la ratio 0.618:1.



24:40=0.6;T=0.72

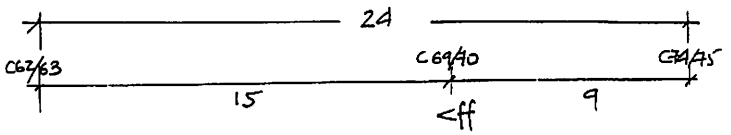
Al punto establecido como eje de esta nueva segmentación: (C63), característico como momento de interés melódico: repetición de [d_0], hay que agregarle la importancia estructural que es, sin lugar a dudas, de tipo dinámico ya que el "pp súbito" interrumpe el primer impulso dinámico: C60/61 antes del climax principal.

El proceso de crecimiento de esta sección está fundamentalmente basado en la forma cómo Debussy, a través de un proceso de impulsos, logra llegar al climax de la obra, el procedimiento, prácticamente imperceptible a la razón, consigue fusionar un conjunto de tensiones donde se interrelacionan:

melodía, armonía, dinámica y proporción,

de forma tan íntima como insospechada, proceso intuitivo y de dificil percepción si uno no bucea en este "mar" donde lo expresivo juega su papel complementando a lo sensorial y ambos complementando lo puramente técnico y estructural.

El segmento C63-C74 de 24 UM, al proporcionarse según la ratio .618:1 nos "descubre" el momento climático principal del C69/70:



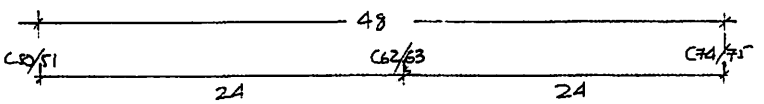
15:24=0.625;T=-0.168

El proceso de crecimiento es como sigue:

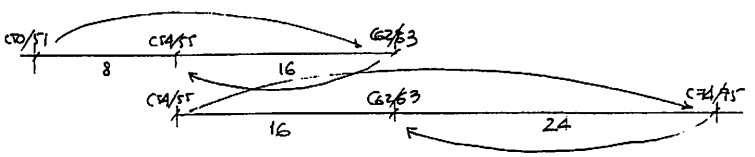
1) División simétrica del segmento C51-C74 en dos subsegmentos de 24 UM cada uno:

   1) C51-C62;

   2) C63-C74;

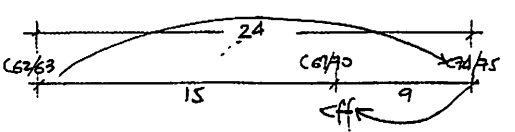


2) Crecimiento de ratio ca. 0.666:1

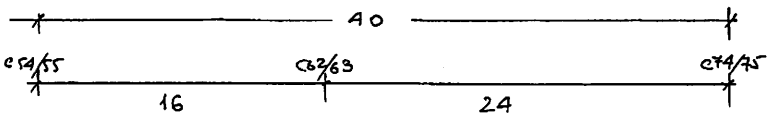


16:24=0.666;T=-1.168

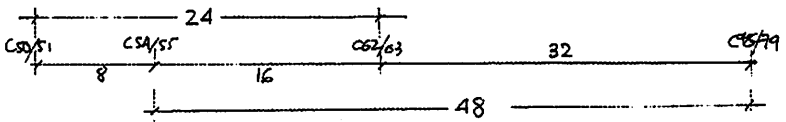
3) Fragmentación de ratio ca. 0.618:1



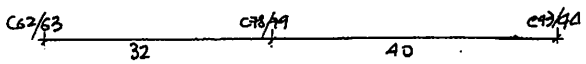
24:40=0.6;T=0.72



4) Crecimiento de factor 8 y ratio .666:1

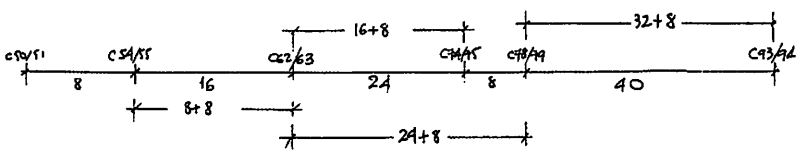


5) Crecimiento de factor 8 y ratio 1.272:1

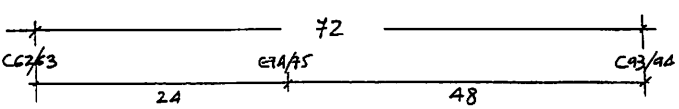


40:32=1.25;T=0.704

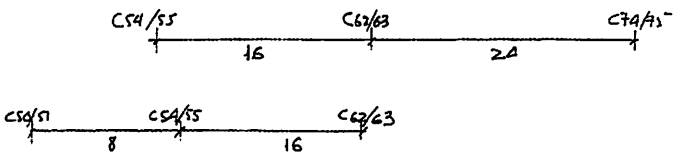
6) Crecimiento de factor 8 según ratios y relaciones por números enteros



7) Transfert proporción sexquiáltera

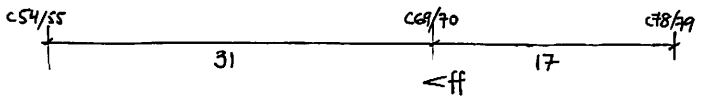


48:72=0.666;T=-3.504



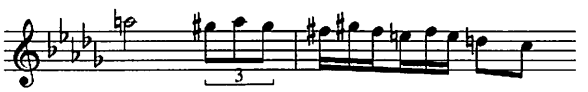
16:24=0.666 ; T=-1.168
24:40=0.6 ; T=0.72

El desplazamiento anteriormente descrito de este segmento de 48 UM hacia C55 implica en su primera factorización Ø, el momento climático principal del compás 69/70.

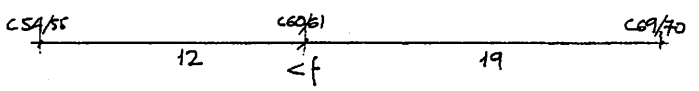
1) 

31:48=0.645;F=-1.336

2) Una nueva factorización relaciona la proporción de ratio .618:1, con la aparición en el C61 de la melodía utilizada como motivo climático en este primer impulso dinámico y que será súbitamente interrumpido en el C63.

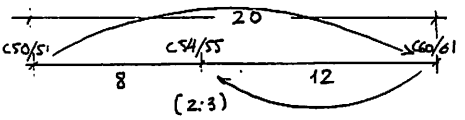


La armonía de subdominante menor del tono principal (Mi M), al aparecer en este momento en forma de cadencia interrumpida tras la dominante con novena mayor del compás 60, subraya la intensidad dinámica así como la tensión provocada a su vez por el fraseo asimétrico.



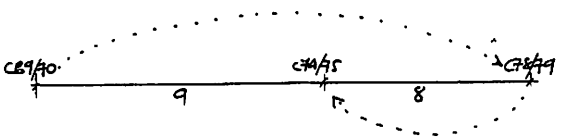
19:31=0.612; T=0.158

3) Como ratio de relación entre partes aparece de nuevo 0.618:1 entre C50/51 y C60/61:



12:20=0.6;T=0.36

4) La relación derivada de ratio 1.127:1 fundamenta el último segmento en estudio C70-C78 de 17 UM:

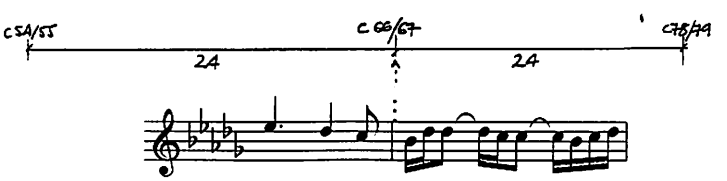


9:8=1.125; T=0.016 (Sexquioctava)

Recordemos que en el compás 75 aparecían los motivos $[d_0]$ y $[d'_1]$ en contrapunto invertible, a la vez que un proceso de ralentización: "retenu", todo ello en un ambiente anticlimático y direccional, de transición previa a la reexposición del compás 79.

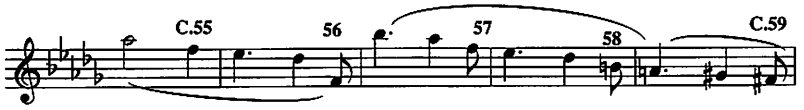
5) Nuevas relaciones de simetría aparecen entre el C55 y C 78/79 de 48 UM de extensión.

La primera surge al subdividir dicho segmento, estableciendo como eje de simetría C66/67, dicho eje separa el final del motivo $[d_0]$ del comienzo del motivo $[e_0]$ en el C67, a partir de este momento el discurso sonoro se dirige hacia su culminación climática en el C70.

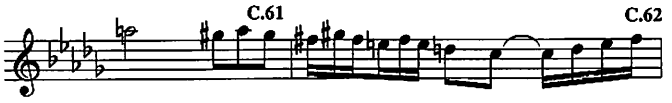


La lógica fraseológica parece sin duda indicar otras correspondencias basadas igualmente en la simetría:

a) una idea musical que se extiende del C55 al final del C59 de (12 UM): motivo [d_0].

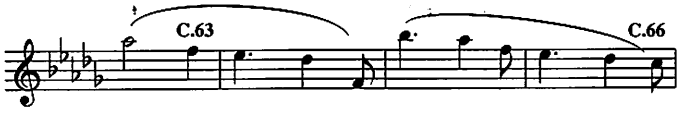


b) del C61 al C62/63 (4 UM): motivo [c_3] con variación.

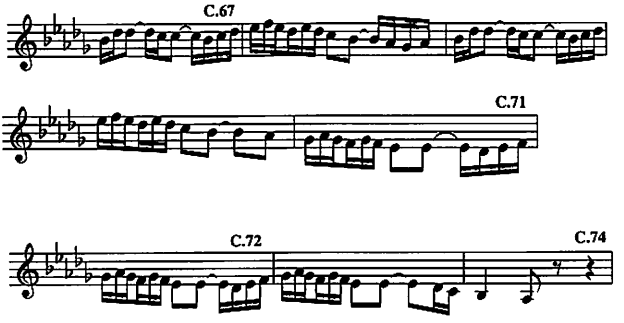


c) C63 al C66/67 (8 UM) subdivisibles en dos segmentos de 4 UM:

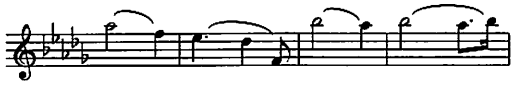
C63-64: C65-66



d) C67 - C74/75 de (16 UM)

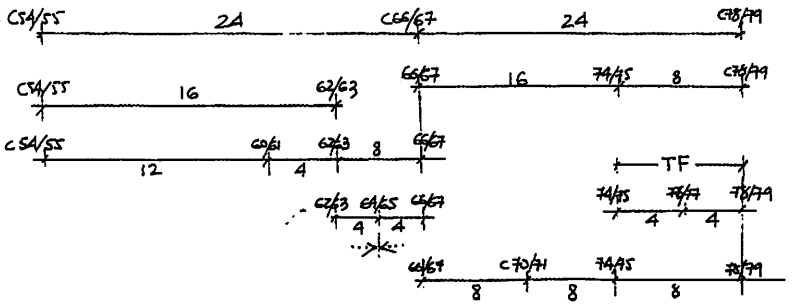


e) C75 - C78/79 (8 UM): Subsección TF

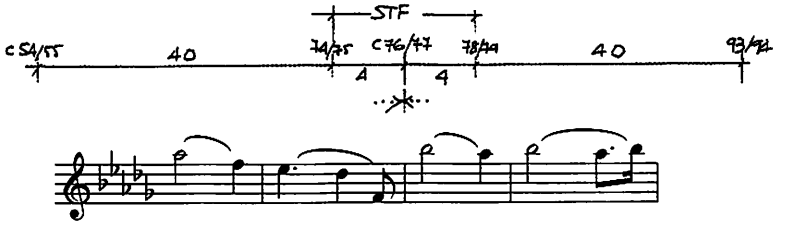


El eje de simetría en este caso se entiende a partir de C64/65, como punto bipars del motivo [d_0].

Este punto melódico repetirá su función divisoria también como eje de bipartición de la subsección TF:



Este mismo eje volverá a relacionar según la misma razón la sección central y la reexposición de A: (A')



SECCION A'
(Reexpositiva)

Consideramos el inicio de esta sección en el C79; su extensión dependerá de la doble posibilidad de conclusión:

a) final del C 110.

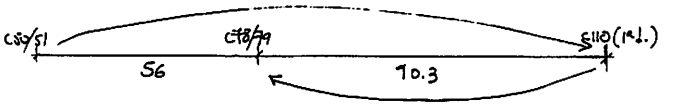
b) C110 (primera corchea).

estableciéndose una diferencia en la dimensión total de 3 UM.

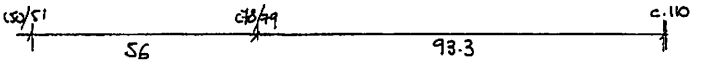
Consideraremos ambas posibilidades en estudios separados en aras del rigor expositivo ya que estos valores apenas modifi-

can el sistema de relaciones entre secciones, aunque si que pueden influir en consideraciones proporcionales menores aunque las diferencias y los cálculos de error son inapreciables:

T=0.113

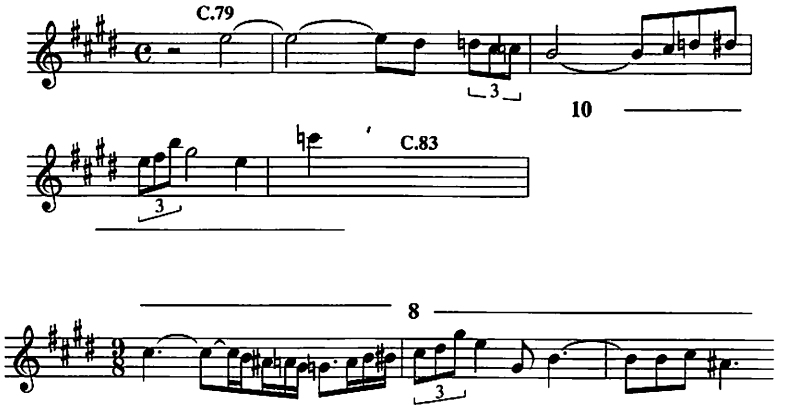


T=-1.032



El motivo $[a_4]$, ($[a_0]$ tratado por dilatación rítmica), protagoniza este momento reexpositivoviendo reforzado su carácter por la armonía de Mi M, tónica principal del Preludio desglosada en forma de arpegio por el arpa a solo en un pequeño remanso sonoro de blanca en la 1ª mitad del C 79 (antes de la aparición de $[a_4]$).

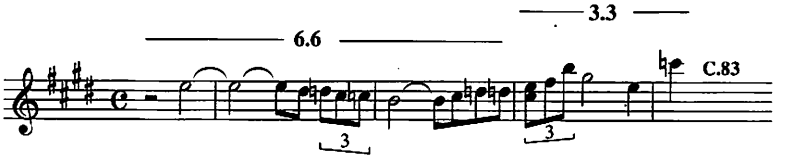
* La relación proporcional entre $[a_0]$ y $[a_4]$ es de ratio 1.250:1



10:8=1.25;T=0.176

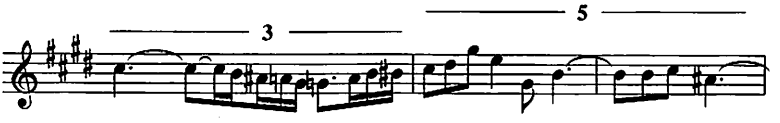
aunque su estructura interna revela un tratamiento diferente según el caso:

1) en [a4] la relación es de ratio 0.666 (Sexquiáltera)



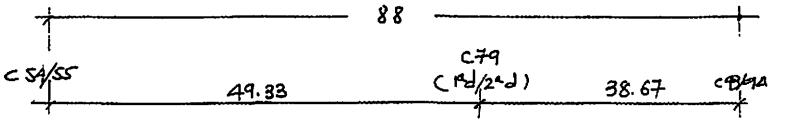
6.6:10=0.666;T=-0.42

2) en [a_0] la relación es de ratio .618:1



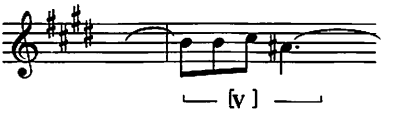
5:8=0.625;T=-0.056

La fragmentación de ratio 1.272 :1, del segmento comprendido entre C55-C93/94, se produce con toda exactitud en el compás 79 (segunda blanca), momento de aparición de [a_4].

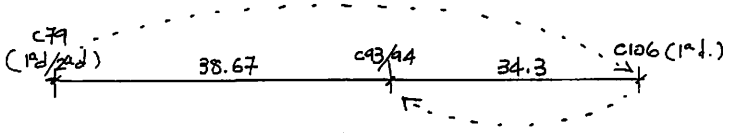


49.33:38.67=1.273; T=-0.141

La prolongación de la misma ratio del segmento C79 (segunda blanca) - C93 de 38.67 UM coincide con el punto de articulación de C106 (primera negra con puntillo), momento donde finaliza el sistema progresivo direccional a "mi" basado en la desinencia [v]



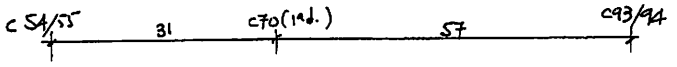
a su vez entra en juego otro factor irracional de medida [w] en el desarrollo del 12/8 : C 106 (momento distensivo anterior a la última aparición en las trompas de [a8] en el compás 107):



38.67:34.3=1.127

Puede considerarse en el gráfico cómo el C94 (considerado reexpositivo por algunos autores), aparece como punto articulatorio de relación intersegmentaria.

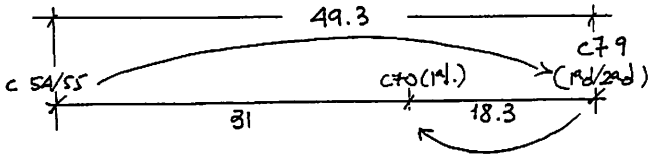
La fragmentación de ratio .618:1 del anterior segmento de 88 UM: C55-C93, establece como punto de inflexión la primera negra con puntillo del C70: momento climático principal.



57:88=0.647;T=-2.616

este punto es también eje articulatorio entre los segmentos :

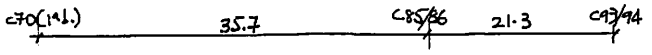
a) C55 - C70 (primera negra con puntillo) de 31 UM
b) C70 (segunda negra con puntillo) - C79 (primera blanca) de 18.3 UM



31:49.3=0.628;T=-0.514

con una relación intersegmentaria de ratio ca .618:1

A su vez en el segmento de 57 UM C70, (primera negra con puntillo) - C94, se establece una nueva relación (ratio .618), a partir de la aparicion de [a_4] en Mib M en el C 85/86.

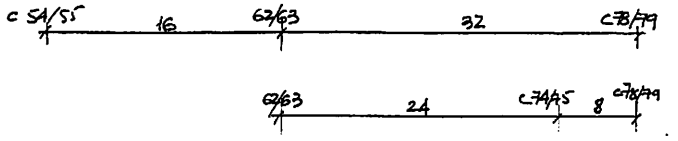


35.7:57=0.626;T=-0.474

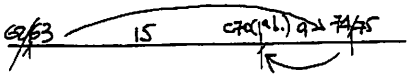
El proceso constructivo del segmento climático C55-C78 de 48 UM, es especialmente rico en relaciones proporcionales de ratios derivadas: 1.272:1 , 1.061:1 , 1.127:1, estableciendo como puntos de articulación los compases:

a) C62/63: repetición de [d_0];
b) C70 (primera negra con puntillo): punto climático principal;
c) C74/75: nueva repetición de [d_0] en la zona de tránsito final.

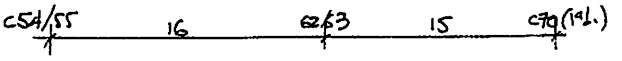
Se establecen así las relaciones existentes entre las proporciones de los segmentos en los que el motivo [d_0] adquiere carácter constructivo.



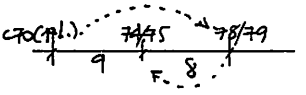
32:48=0.666;T=-2.336



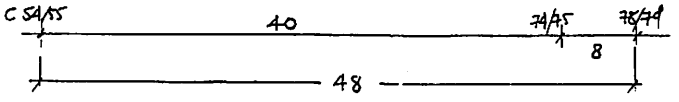
15:24=0.625;T=-0.168



16:15=1.066;T=-0.07



9:8=1.125;T=0.022



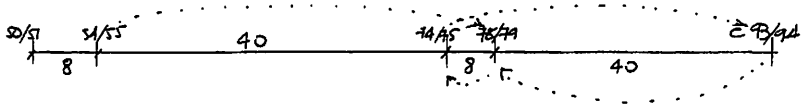
48:40=1.2;T=2.88

La susección TF queda acotada entre dos segmentos simétricos de 40 UM cada uno:

a) C55-C75

b) C79-C94.

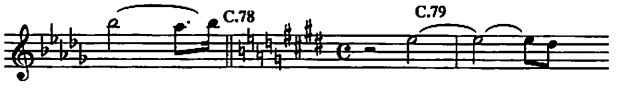
La ratio ca 1.272:1 establece la relación intersegmentaria.

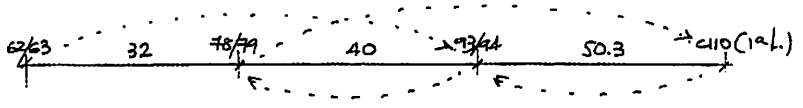


* a) Observese el crecimiento de factor 8 prácticamente constante así como que las ratios generadas en el proceso corresponden a .666:1

b) La subsección TF puede considerarse, si se prefiere, como una zona de imbricación de 8 UM entre dos segmentos de 48 UM cada uno

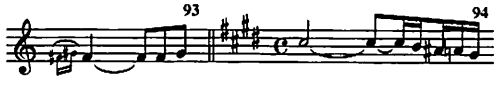
La ratio 1.272:1 aparece como factor de crecimiento a partir del C63 hasta C110 (primera negra con puntillo).





40:32=1.25; T=0.704

50.3:40=1.257; T=0.58



EL DETALLE EN LA PROPORCIÓN:

Nuevas consideraciones constructivas en la Sección A'.

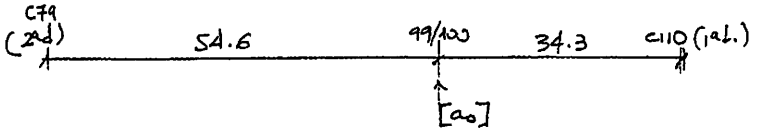
Se ha pretendido desde el comienzo del presente trabajo evidenciar como la aparición de [a_4], (esté o no dilatado o comprimido interválica o rítmicamente), tras un proceso de desarrollo, sin referencias temáticas de ningún tipo hacia él, adquiere carácter reexpositivo y hace extensivo este carácter a la sección en la que va incluido, así el motivo origen [a_0],establece relaciones formales (y a su vez proporcionales), siempre que posibilita la comparación dimensional entre los segmentos que delimita.

Las 88.9 UM del total de esta sección, (estableciéndo su origen en el mismo punto donde [a_4] hace su reaparición, esto es C79 segunda blanca-C110 primera corchea con puntillo), se articulan, según las diferentes apariciones de motivos derivados de [a] en los siguientes segmentos:

[a4] : C79 (segunda blanca) - C86 (primera blanca) de 18.6 UM
[a4] : C86 (segunda blanca) - C93/94 de 19.9 UM
[a6] : C94 - C99/100 de 16 UM
[a6] : C100 - C106/107 de 21.3 UM
[a8] [b6] : C107 - C110 (primera negra con puntillo) de 13 UM

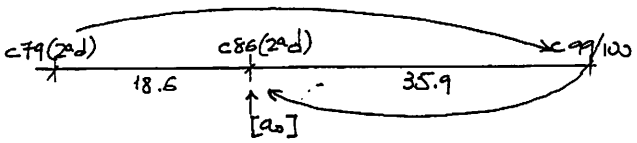
Se establecen relaciones de grandes y medianas proporciones apareciendo ratios variadas.

Así la cuarta aparición de [a_6] en el compás 100 articula la sección según la ratio ca. 0.618:1:



54.6:88.9=0.614;T=0.340

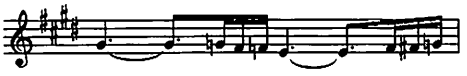
De la misma manera la segunda aparición articula el segmento C79 (segunda blanca) - C99/100.



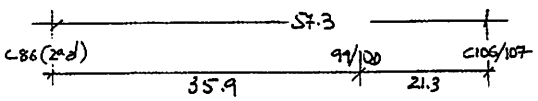
según la ratio .666:1

35.9:54.6=0.657; T=0.5(sobre .666)

El segmento C86 (segunda blanca) - C99, de 35.9 UM establece una relación de ratio 0.618:1 en relación a C100-C106/107 de 21.3 UM apareciéndo de nuevo el C100 como eje proporcional y el final del C106 como final del segmento en el momento de la aparición del motivo derivado (por interacción de $[a_8]$ y $[b_6]$):

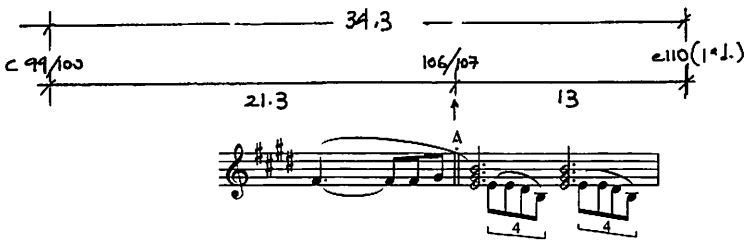


35.9:57.3=0.626



Este mismo punto es:

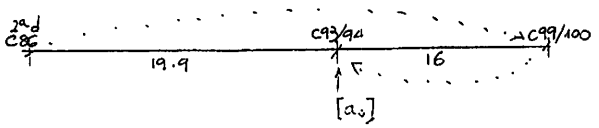
a) coordinativo de ratio .618 entre el segmento C100-C106 de 21.3 UM y C107 - C110 (primera negra con puntillo) de 13 UM.



21.3:34.3=0.620;T=-0.102

La aparición de $[a_6]$ en el compás 94 secciona según la ratio ca. 1.272 el segmento C86 (segunda blanca)-C99 de 35.9 UM en:

a) C86 (segunda blanca) - C93 de 19.9 UM
b) C94 - C99 de 16 UM



19.9:16=1.243;T=0.452

ESTUDIO DE INTERRELACIÓN PROPORCIONAL EN EL SEGMENTO C99-C110

La fragmentación de este segmento y el posterior estudio de su ensamblaje nos posibilitará un acercamiento al proceso de construcción de Debussy.

Tanto la intuición geométrica en la interacción simetría - asimetría utilizado en la relación motívica, así como su extensión y profusa utilización en la dinámica general del proceso generativo de la obra, hacen sospechar que la aparición de ciertos fragmentos principalmente de motívica reiterativa, obedecen más al sentido proporcional del autor que a la necesidad de evidenciar, tras estos puntos expectantes, ciertos momentos de importancia estructural.

¿Es acaso el principio de reiteración - contraste el único a considerar en el proceso creativo?.

¿Existe paralelismo entre reiteración - contraste, simetría - asimetría, distensión - tensión?.

¿A qué obedece la reiteración constructiva del motivo $[a_6]$?.

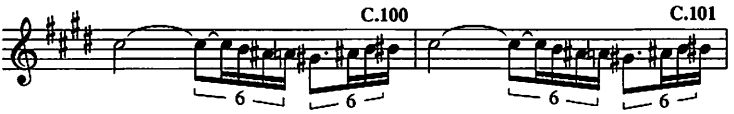
¿Es $[a_6]$ simétrico?.

¿Responde su simetría a un proceso generativo?.

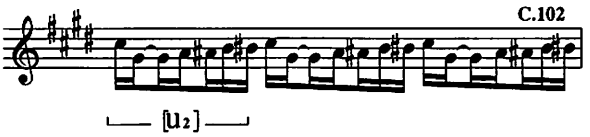
¿La geometría de ciertos motivos obedecen a la integración de estos en un proceso más amplio y general de tipo geométrico y en concreto de factorización mayoritaria de orden Ø?.

La fragmentación del segmento en estudio puede determinarse de la siguiente manera no excluyente:

a) C99/100 - C101/102 de 5.3 UM: reiteración de $[a_6]$

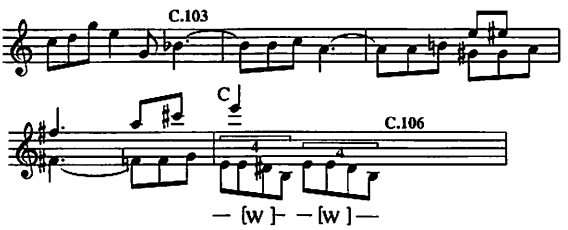


b) C102: incrustación de 3 UM generada por la triple repetición del submotivo ascendente $[u_2]$ de $[a_0]$.



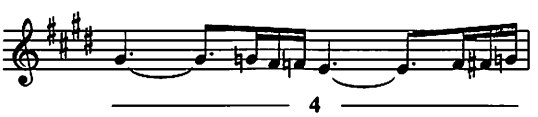
¿A qué necesidad constructiva o estética responde la intercalación de este compás entre $[a_0]$ y $[a_1]$?.

c) C103-C106 de 13 UM; este segmento contiene una intercalación de 4 UM correspondiente al C106 de las cuales la primera negra con puntillo pertenece a la imbricación del final de $[f_0]$ y [v] (progresión), con el inicio de [w].

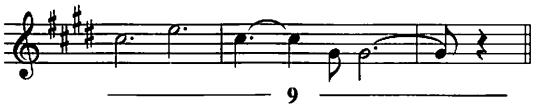


d) C107 - C110 (primera negra con puntillo) de 43 UM con posibilidad de fragmentación:

1) C107/108 de 4 UM.



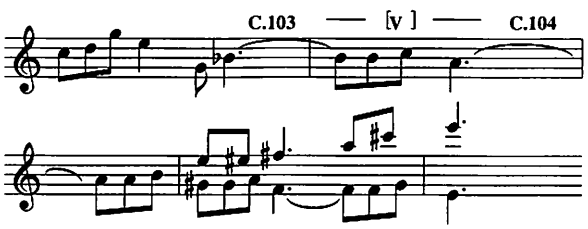
2) C108-C110 (primera negra con puntillo) de 9 UM.



el carácter melódico del fragmento posibilita considerar la bipartición de las 10 UM del segmento en:

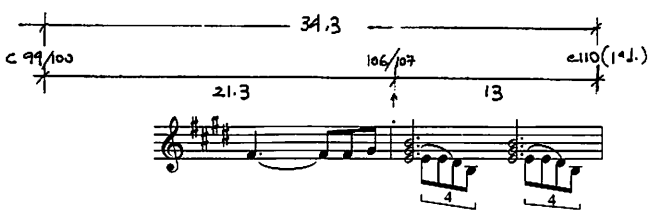
* $[b_0]$ C103-C104 (segunda negra con puntillo) de 5 UM
* C104 (tercera negra con puntillo) - C106 de 5 UM

esto es comienzo de la progresión basada en la desinencia de $[a_1]$: ([v])



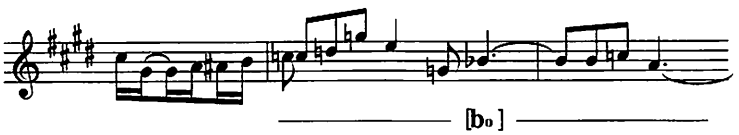
Las consecuencias desprendidas de considerar estos puntos de articulación fraseológica como ejes coordinativos de relación proporcional podrán analizarse y considerarse bajo diferentes puntos de vista pero resulta obvio que el crecimiento armonioso de la obra, el tratamiento constructivo en el ensamblaje motívico variado y a su vez unificado, responde a un ordenamiento superior donde la primacía del orden geométrico se conjuga con la belleza del lenguaje intuitivo, implicito en la misma naturaleza del autor.

Ya se vio anteriormente como el C106/107 era eje articulatorio del segmento C100-C110 (primera negra con puntillo) de 34.3 UM, estableciendo una relación de ratio ca. 618:1.



21.3:34.3=0.620;T=-0.102

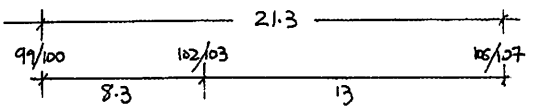
El C102/103: inicio de [b_0]



proporciona de nuevo según la ratio .618 el anterior segmento en:

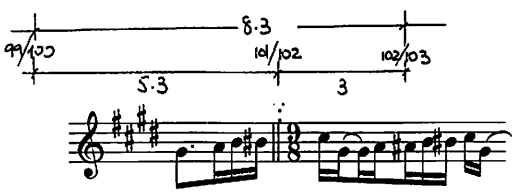
a) C100-C102 de 8.3 UM

b) C103-C106 de 13 UM

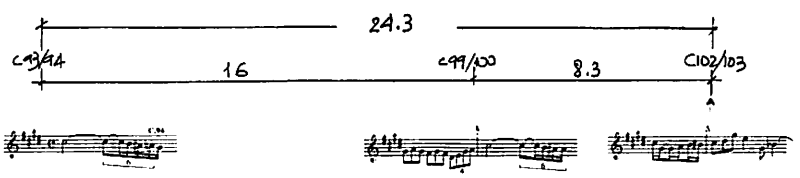


El C101/102: (cambio de acentuación 4/4 - 9/8; inicio de la triple repetición de [u_2]), es el punto de articulación del segmento C100-102 de 8.3 UM según la ratio .618 :

5.3:8.3=0.638; T=-0.170

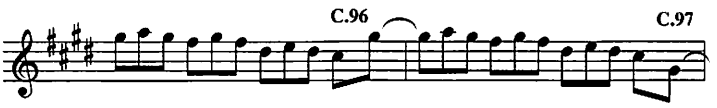


El principio de este mismo segmento de 8.3 UM, es a su vez punto de articulación y relación proporcional de ratio ca. .666 con el segmento C94-C99 de 16 UM



16:24.3=0.658; T=-0.982
(ca. .666); T=0.2

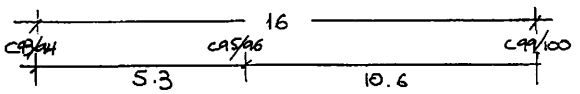
El segmento C94-C99 de 16 UM se articula en el compás 96: aparición de [c_3]:



estableciendo una relación de ratio .666 entre :

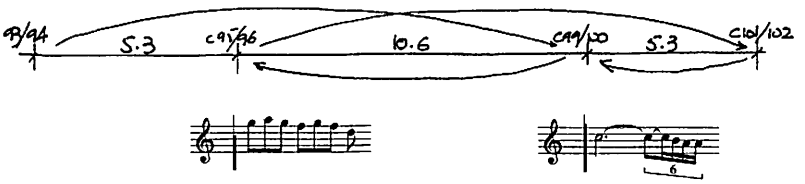
a) C94-C95 de 5.3 UM

b) C96-C99 de 10.6 UM

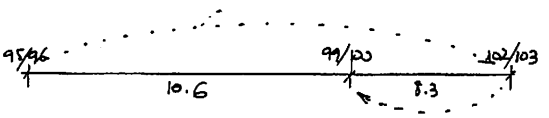


10.6:16=0.662; T=-0.712
(ca. .666); T=0.06

Puede observarse como [c_3], de extensión C96-C99 de 10.6 UM, se simetriza proporcionalmente en relación a la doble aparición de [a6] en los compases 94 y 100 con idéntica ratio .666.

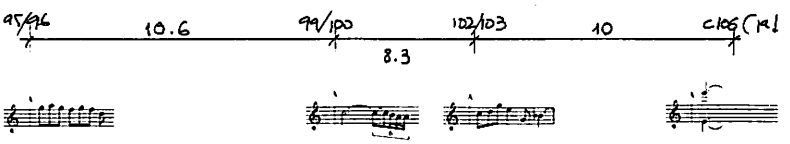


El segmento de 10.6 UM (C96-C99), se relaciona con C100-C102 de 8.3 UM según la ratio 1.272.



10.6:8.3=1.277;T=-0.042

y éste a su vez se convierte en zona de simetría en relación al segmento C103- C106 (primera negra con puntillo) de 10 UM, con idéntica ratio proporcional ca 1.272



10:8.3=1.204;T=0.557

[A_0] Y EL PROCESO DE CRECIMIENTO EN ESTE SEGMENTO

Apreciamos de nuevo la simetría y la reiteración como factores generadores de forma y crecimiento; en este proceso es determinante la estructura y dimensión del motivo [a_6], su valor es de 2.6 UM (*)

* (tras realizar la reducción a UM, ya que aparece aquí el C100 en métrica cuaternaria 4/4).

(observese la simetría del motivo en relación al "sol #").

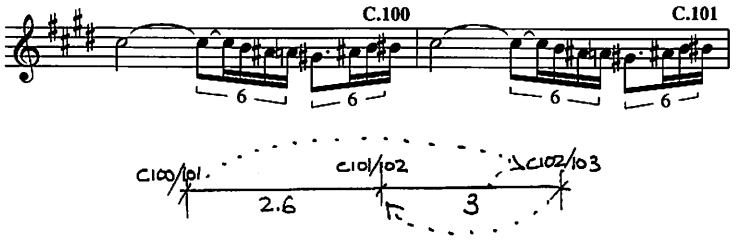
¿La repetición de [a_6] responde a principios generadores de forma?.

¿Obedece aquí a intenciones de proporcionar el discurso sonoro?.

La componente ascendente se reitera en el C102, aparece un cambio métrico (4/4 - 9/8), la subdivisión ternaria ya intuida anteriormente, aparece con toda claridad, el oido, expectante, espera la resolución en el C103; [b_0] evoluciona en el oboe y se diluye en una pequeña progresión en busca de la tónica principal del C106.

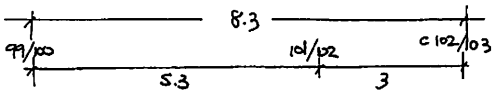
Las relaciones proporcionales han generado un segmento melódico, una frase musical cuyos componentes motívicos se relacionan a través de la existencia de una ratio común, que junto con sus derivadas, cohexionan geométricamente el discurso sonoro:

a) Relación de [a_6] con [u_2], (triple repetición) en el C102 según ratio ca. 1.127:1



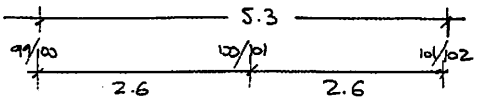
3:2.6=1.127

b) Relación de la repetición de [a_6] en C102 de ratio ca. 618:1

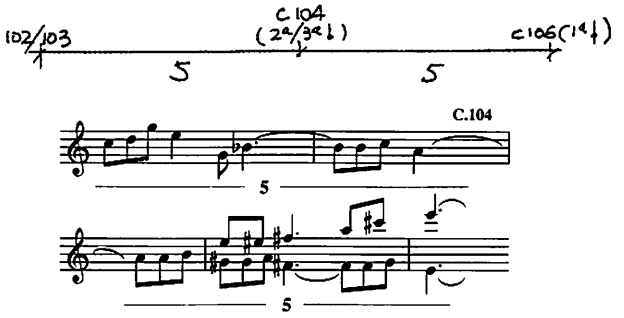


5.3:8.3=0.638;T=-0.170

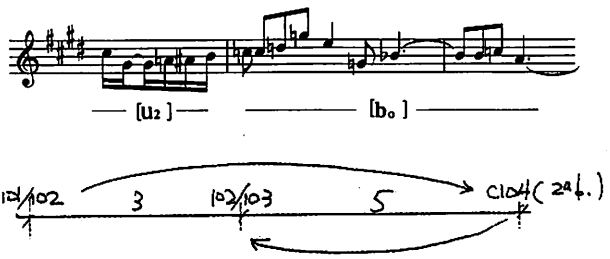
c) Bipartición simétrica del segmento C100-C101:



d) Bipartición simétrica del segmento C103-C106 (primera negra con puntillo) de 10 UM en el punto donde finaliza [b_0] y comienza la progresión C104 (segunda negra con puntillo).



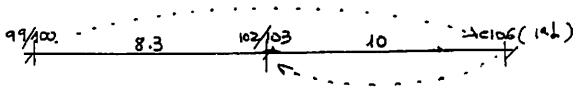
e) Relación proporcional de ratio .618 entre C102 : [u_2] y [b_0]



5:8=0.625;T=-0.056

f) Crecimiento de ratio 1.272:1 entre los segmentos :

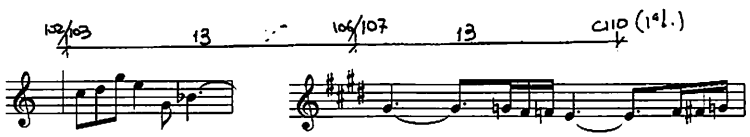
1) C100-C102 de 8.3 UM
2) C103-C106 (primera negra con puntillo) de 10 UM



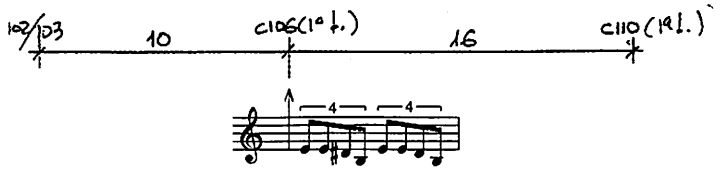
10:8.3=1.204;T=0.557

g) Bipartición del segmento C103-C110 (primera negra con puntillo):

1) C103-C106 de 13 UM
2) C107-C110 (primera negra con puntillo) de 13 UM

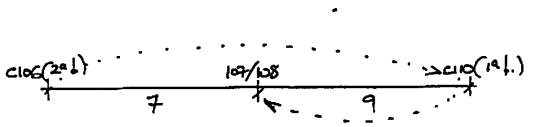


h) Crecimiento de ratio .618 en el segmento (e) estableciéndo el punto de articulación en C106 (primera negra con puntillo).



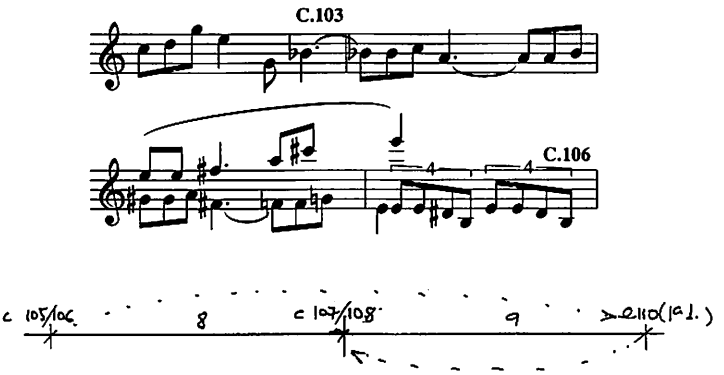
16:26=0.615;T=0.068

i) Crecimiento de ratio 1.272 en el segmento de 16 UM correspondiente a: C106 (segunda negra con puntillo) - C110 (primera negra con puntillo), siendo el punto de articulación el compás 107/108.



9:7=1.285;T=-0.096

j) Crecimiento de ratio 1.127 en el segmento C106-C110 (primera negra con puntillo) de 17 UM, correspondiendo el punto de articulación al C108, esto es sin considerar incluido el punto de imbricación C106 (primera negra con puntillo):



9:8=1.125; T=0.016 (Proporción sexquioctava)

EL PROCESO GENERATIVO EN:

C79 (segunda blanca)-C110 (primera negra con puntillo):

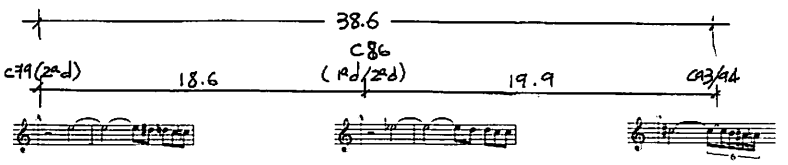
ESTUDIO DE LA RATIO DERIVADA ca. 1.061:1

La utilización de [a_0] ha sido determinante en el proceso de creación, a pesar de las alteraciones de tipo rítmico, interválico o dinámico de que ha sido objeto; su aparición como motivo principal es suficiente para generar relaciones formales y proporcionales que pasan a menudo desapercibidas en el auditor poco acostrumbrado a su captación, o poco interesado en la percepción activa del proceso musical.

Podemos observar como [a_4] es eje articulatorio en el segmento C79 (segunda blanca) - C93, al fraccionarlo en:

a) C79 (segunda blanca) - C86 (primera blanca) de 18.6 UM
b) C86 (segunda blanca) - C93 de 19.9 UM

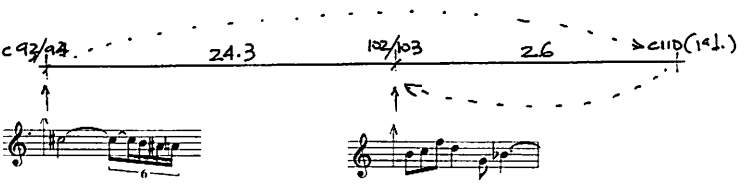
esto es:



según la ratio ca. 1.061:1

19.9:18.6=1.069;T=-0.146

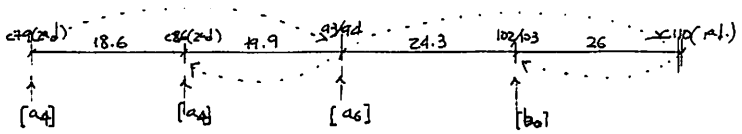
La misma situación proporcional establece la utilización de [b' $_0$] en el compás 103, (motivo que nos introducirá en la coda final del Preludio).



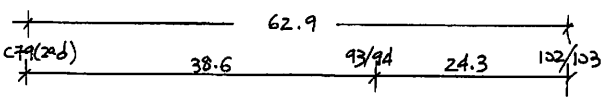
y la misma ratio 1.061:1

26:24.3=1.069;T=-0.193

La articulación general de este fragmento queda resumida así:



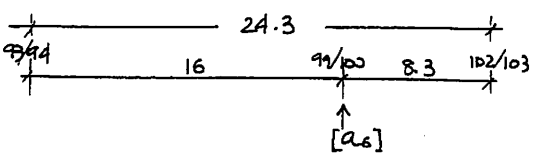
existiendo la posibilidad de establecer nuevas relaciones proporcionales como:



donde de nuevo [a_6] en el C94 se consolida como eje de articulación de ratio.618:1(:)

38.6:62.9=0.613; T=0.272

* Recordemos a su vez la proporcionalidad de ratio .666 del segmento C94 - C102, articulándose en el compás 100 con la intervención de [a_6].



16:24.3=0.658;T=-0.982

ca. 666;T=0.2

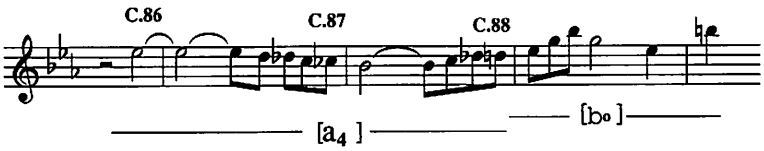
SEGMENTACIÓN PROPORCIONAL EN:

C79 (segunda blanca) - C93

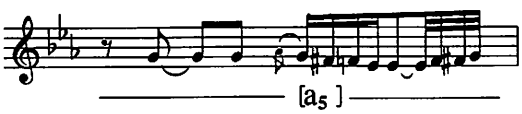
Se ha demostrado como la ratio 1.061 (derivada tercera de Ø), articula este fragmento en una "bipartición" casi exacta; (en realidad, musicalmente, los dos fragmentos son idénticos en cuanto a UM proporcionales, siendo el uno el trasporte del otro);

Estos fragmentos están compuestos de dos motivos :

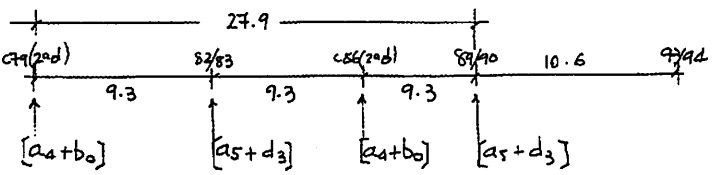
1) $[a_4]$ + $[b_0]$ C79 (segunda blanca)-C82 y C83-C86 (primera blanca).



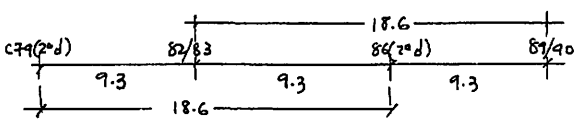
2) $[a_5]$ + $[d_3]$



Siendo todos ellos de idénticas dimensiones:



La relación proporcional es de ratio ca. .666:1



18.6:27.9=0.666;T=-1.357

El segmento C90-C93 de 10.6 UM constituye una prolongación (1-Ø) de 27.9 con T=0.057

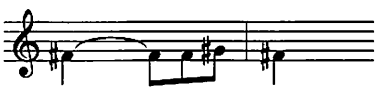
10.6:27.9=0.379

musicalmente establecida por:

a) C90-C93 (primera blanca) de 9.3 UM

b) C93 (segunda blanca) de 1.3 UM

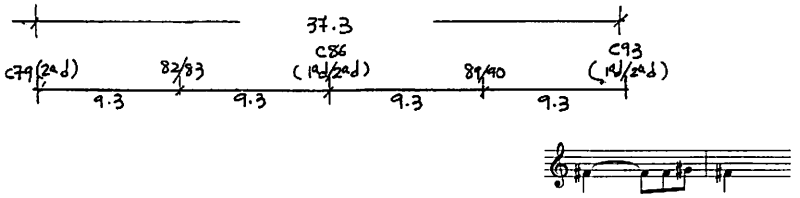
motivo de enlace con [a_0] en las trompas ([c_5])



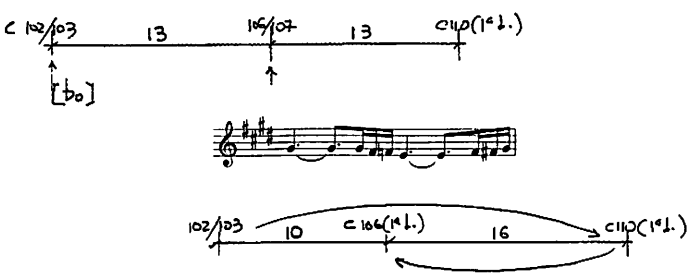
esta consideración motívica trae consigo nuevas situaciones proporcionales que seran estudiadas a continuación.

La sección se estructura esta partiendo del predominio de biparticiones conjugadas y relaciones de orden Ø:

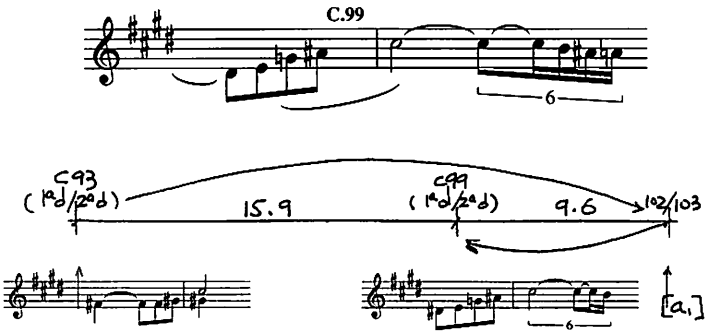
I) Ratio 0.500:1



II) Ratio 0.500:1

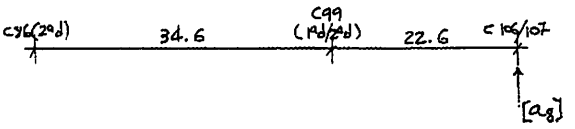


III) Estas simetrías enmarcan una zona proporcionada según la ratio .618:1, articulándose en C99 (segunda blanca), inicio de una linea ascendente, direccional con función de enlace y que establece un ficticio carácter anacrúsico de [a_6]:



15.9:25.6=0.621;T=-0.079

El mismo punto de articulación C99 (segunda blanca), establece otra relación proporcional de idéntica ratio (.618), en el sector acotado por la aparición de [a_4] en C86 (segunda blanca) y [a8] en el C107:

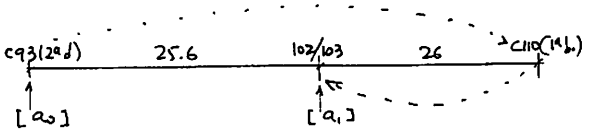


34.6:57.3=0.603;T=0.811

Veamos un ejemplo de simetría derivada entre los segmentos :

a) C93 (segunda blanca)-C102 de 25.6 UM

b) C103 - C110 (primera negra con puntillo) de 26 UM

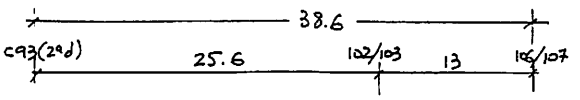


Estos segmentos, prácticamente de idéntica dimensión, revelan una ratio de valor 1.015:1 (derivada quinta de Ø).

26:25.6=0.015625;T=-0.012

* [En el presente estudio se han desestimado las proporciones derivadas superiores al tercer orden por considerar que no suponen modificaciones significativas en la concepción estructural].

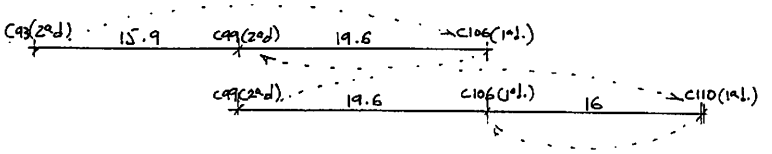
El segmento de 25.6 UM C93 (segunda blanca) - C102 se proporciona, según la ratio ca. 0.666:1, con la bipartición de C103-C110 (primera negra con puntillo).



25.6:38.6=0.633;T=-1.745
ca. 666;T=0.133

Veamos otra consecuencia proporcional; esta vez de ratio 1.272, entre los segmentos :

a) C93 (segunda blanca) - C99 (primera blanca) de 15.9 UM
b) C99 - C106 (primera negra con puntillo) de 19.6 UM
c) C106 (segunda negra con puntillo) - C110 (primera negra con puntillo) de 16 UM



19.6:15.9=1.232;T=0.624
19.6:16=1.225;T=0.752

LA SERIE ADITIVA [F] COMO BASE PRIMARIA ARTICULADORA DE A'

La proporción (1/Ø) de la Sección A', se corresponde con la anacrusa del compás 100, lugar donde comienza una nueva exposición del motivo [a_6], variado rítmicamente.

Sucesivas divisiones de esta proporción se corresponden con:

Ratio .618:1

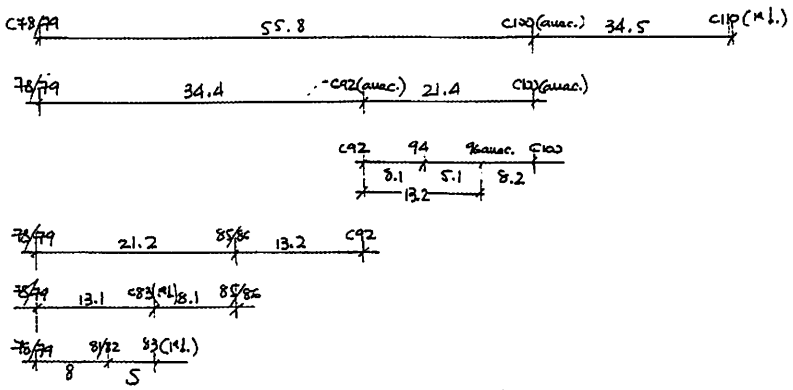
a) C91 (final) -C92 (anacrusa): aparición de [d3]
b) C86 (segunda mitad): aparición de [a_4] en dilatación rítmica en el oboe.

c) C83 (primera negra): aparición de [a_5]

d) C82 (inicio): aparición de [b_0]

e) La subdivisión del segmento (1-Ø) de 21.2UM comprendido entre C92(anacrusa)-C100(anacrusa), coincide con el compás 94: entrada de [a_4] en la flauta.

La subdivisión (1/Ø) corresponde a la anacrusa del C96 donde [c_3] aparece dilatado rítmicamente:

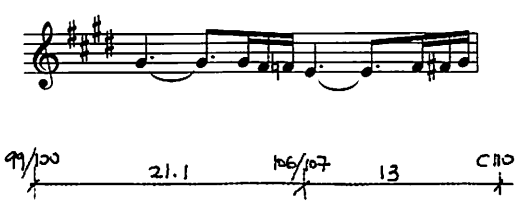


El proceso de crecimiento se manifiesta claramente así como su coorespondencia con la serie [F].

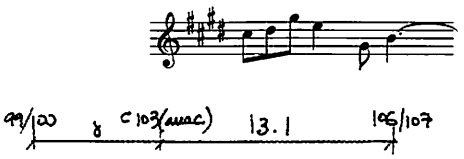
El segmento (1-Ø) de la sección A' de 34.3 UM se subdivide en los puntos :

Ratio .618

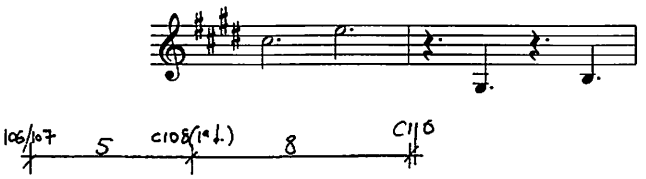
a) C106: Prácticamente el compás final de la sección antes de la última aparición del submotivo [a_0] en las trompas formando una pequeña coda de 13.1 UM.



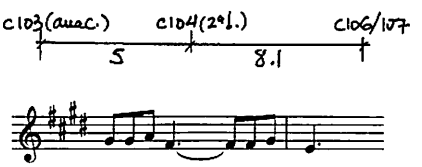
b) C103(anacrusa): en el punto de conexión con el motivo [a_0] en el oboe medio tono bajo.



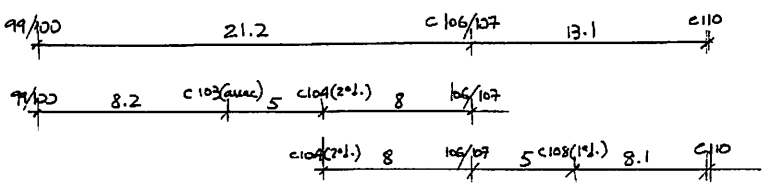
c) C108 (primera negra con puntillo): aparición del motivo [b_6] ligado a la aparición de [a_8] en la flauta.



d) C104 (segunda negra con puntillo): repetición de la desinencia [v] de [b_0], anticipando la intervención de la cuerda en un movimiento dirigido hacia el final de la obra.

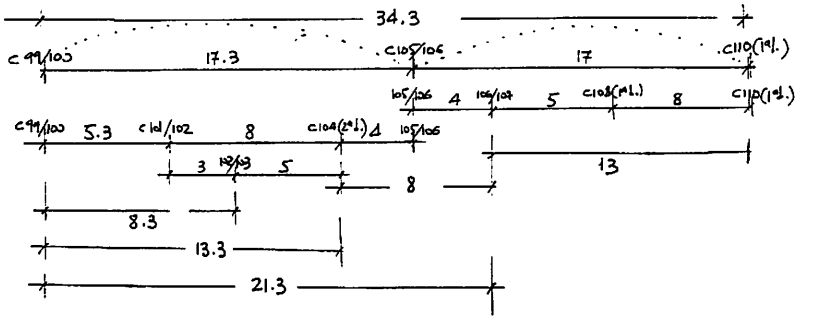


Esta espiral centrípeta, en dirección al compás 106, ratifica la consideración de este punto como verdadero final de la obra.



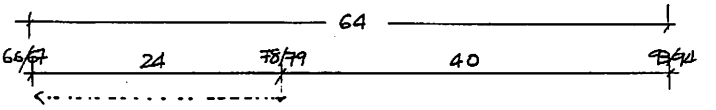
21.3:34.3=0.618;T=-0.003

Una vez más, la simetría proporcional, (biseccional), nos situa como eje el crítico comienzo del compás 106: un compás de doce por ocho con figuración irregular de cuatro por cuatro y su coincidencia con la proporción Ø.



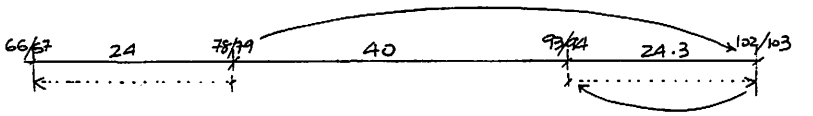
Podemos afirmar que esta sección se interrelaciona con la anterior claramente como una prolongación Ø de 24 UM.

El C67 es el inicio de esta prolongación:



40:64=0.625;T=0.448

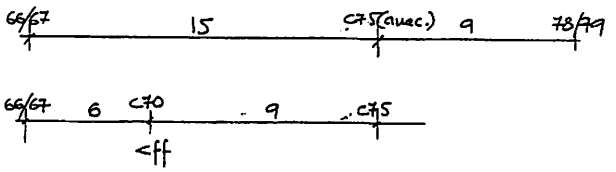
Una doble prolongación en el sentido opuesto completa la sección:



La segmentación Ø de la prolongación :C67-C78 se corresponde con los puntos :

a) C75 (anacrusa): inicio de la subsección TF

b) C70: momento climático principal



INTERACCIONES ESTRUCTURALES: DINÁMICA-MOTÍVICA

El concepto de estructura no debe entenderse en este estudio como la configuración nuclear del sujeto en estudio sino como sistema de propiedades intrínsecas y latentes en el objeto, de tal forma que podrían existir objetos distintos con idéntica estructura, siempre que mantuvieran una misma red de conexiones con el entorno más próximo.

De esta forma la relación entre elementos musicales se impone como norma constructiva, frente a lo que sería una simple acumulación observable de parámetros aislados cuantificados.

..."Jette les yeux sur les peintres, les arquitectes, les constructeurs de vaisseaux et sur tel outre ouvrier qu'il te plaira, tu verras comment chacun d'eux place en ordre ses matériaux...jusqu'à ce qu'il ait composè un tout bien ordonné"...

(PLATON : Gorgias, lxii, 506d (París: Garnier, 1960 :289)

Debemos considerar el proceso estructural y en particular su estudio proporcional, como hechos que pueden manifestar una coherencia constructiva interna siempre dependiente de un orden estructural superior y de su evolución en cuanto al crecimiento.

Si se consulta el mapa motívico, puede observarse el sistema de relación y generación.

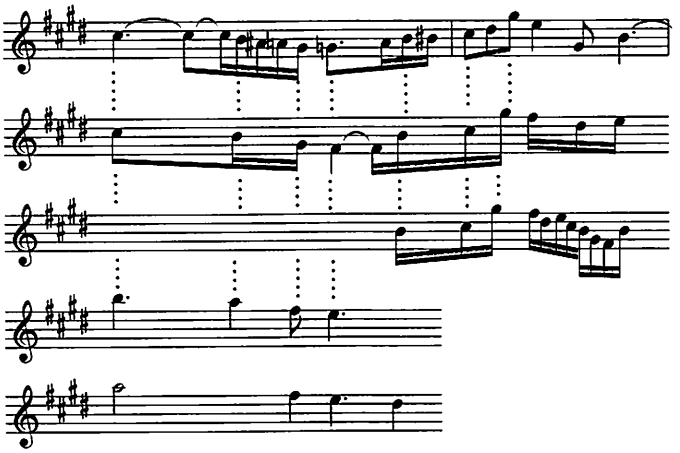
Subyace la noción de "unidad en la multiplicidad" y vemos como las ideas musicales surgen unas de otras bajo el principio de generación selectiva, basado únicamente, (según creemos), en la intuición estética del compositor;

Debe de ser posible un proceso topológico de trasformaciones melódicas basadas en la flexión sin ruptura de la unidad, esto es, una topología de estructuras abstractas.

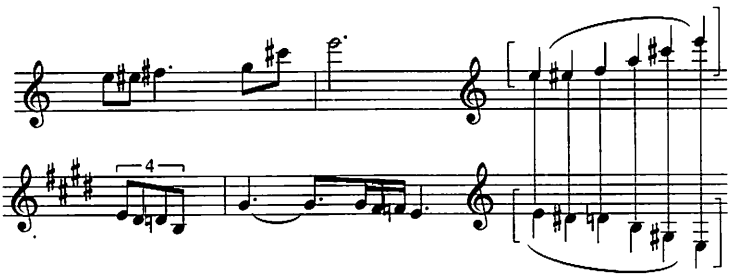
* (Observe las mutaciones en el sector motívico A)

La relación de equivalencia posibilita el intercambio entre elementos, para ello debemos pensar que es posible establecer la cualidad de "idénticos" y a su vez valorar las variaciones en las propiedades de relación que pudieran existir, y todo ello sin alterarse su valor significante.

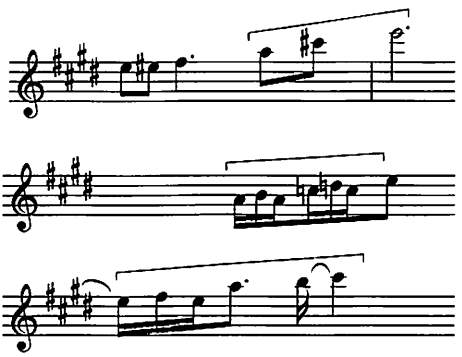
Veamos el "posible" proceso de generación motívica:



Observese igualmente en los sectores C y D la generación de los "arabescos" por derivación de $[c_0]$, $[d_0]$ y $[d'_0]$ y en el sector F, la interesante relación simétrica entre $[f_0]$ y $[w+a_8]$:



La fragmentación de [f'] es a su vez un ejemplo de conceptualización motívica derivada de un sustrato armónico: (acorde perfecto mayor/menor con sexta añadida), y su desglose melódico enriquecido por notas de paso cromáticas y bordaduras:



¿Sería posible valorar el órden generativo de estos motivos?.

¿Cuál de ellos existio primero en la mente del compositor?.

¿Es el motivo presentado en primer lugar el "motivo generador"?.

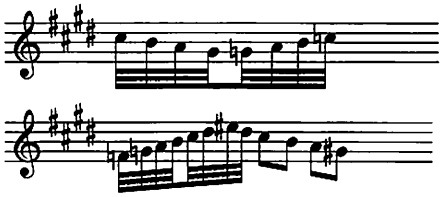
¿La noción de diferencia motívica engendra la de semejanza,o ambas se confunden en su origen?.

En los diferentes sectores motívicos pueden examinarse las características y correspondencias en las declinaciones paradigmáticas. Así en el sector A, podemos establecer como constante en la estructura de todos los $[a_n]$ un proceso melódico oscilante entre dos componentes direccionales.

El origen y el punto de inflexión acotan el entorno interválico variable en que se desarrolla la fluctuación.

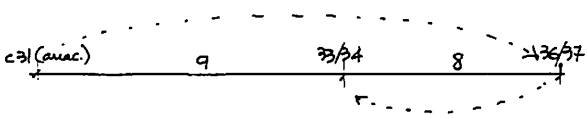
En algunos momentos la componente ascendente adquiere un desarrollo expansivo como en $[a_7]$ o en $[a'_7]$, (componente de $[a_7]$).

Los recursos de construcción simétrica hacen su aparición, (al igual que en el sector F), así vemos el cambio de convexidad al variar los componentes entre [u] y $[u_3]$, conservando su oscilación de retorno:



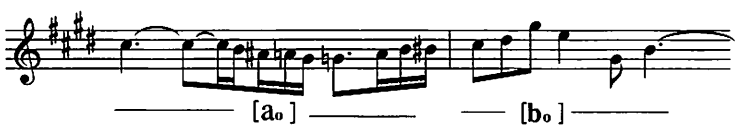
Este tipo de motivos [u], son utilizados exclusivamente en ciertos puntos determinados, casi siempre de importancia estructural secundaria, su reiteración crea un clima expectante donde la incertidumbre se resuelve bien en una expansión direccional ascendente (compás 27), bien en un proceso fluctuante con intervención de duplicidad motívica, (como sucede en la subsección TC C31-C36), cuya construcción obedece a una doble repetición de motivos fluctuantes en forma de progresión tensiva; la resolución en el compás 37, (motivo [c_0]), finaliza el proceso de transitoriedad.

Proporcionalmente obedece a una relación de ratio 1.127:1

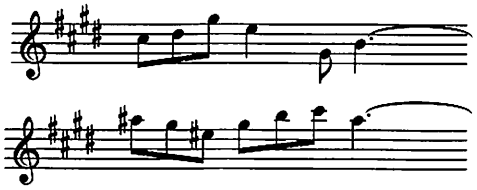


9:8=1.125;T=0.022

El sector B relaciona motivos derivados de [b_0], su linea melódica, más ondulada que [a_0], aunque de génesis indeterminada, constituye la continuidad expansiva de la componente ascendente.

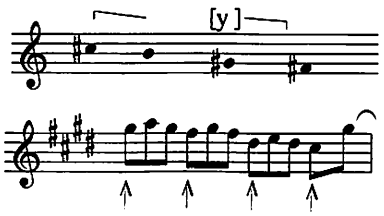


Destaquemos el juego de simetría direccional que se establece entre [b_0] y [b_2]:



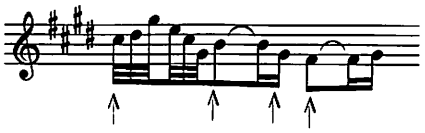
en un proceso análogo al ya estudiado en el sector F.

En el sector C, el invariante interválico [y]:

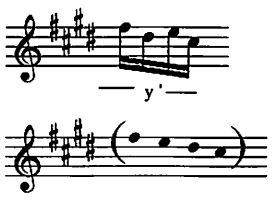


(componente descendente de [c'_0]), subyace como estructura común en los motivos:

[c_1], [c_2], [c'_1], [c_3], [c_4].

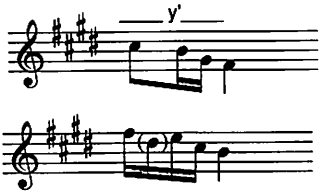


La génesis de [c_0] puede determinarse en función de las componentes del invariante [y] y del motivo fluctuante [y'] (formado por un intervalo de cuarta que se presenta como sucesión de terceras alternas descendentes).

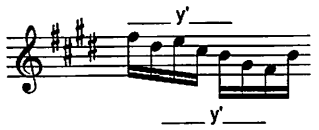


La característica de este tipo de motivos es su estatismo; Su reiteración crea momentos de incertidumbre: remansos auditivos de evolución lenta. La sensación de avance se produce gracias al tratamiento en forma de progresiónes, aquí el proceso armónico adquiere especial relavancia al convertirse en "motor" del desarrollo melódico: (analicese C43-45,entre otros).

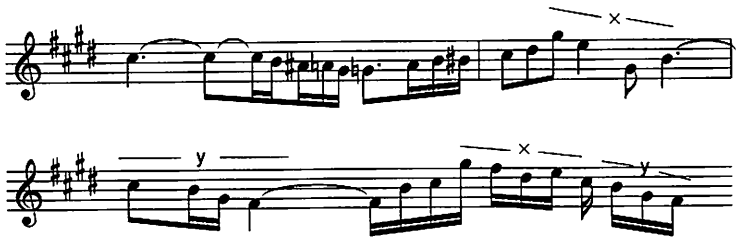
Generación de [y'] por intercalación de una escapada en la componente descendente de [y]:



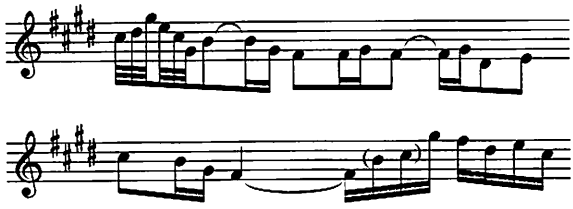
Imbricación de los motivos [y'] e [y]:



Relación entre [c_0] y [a_0] (generación selectiva):

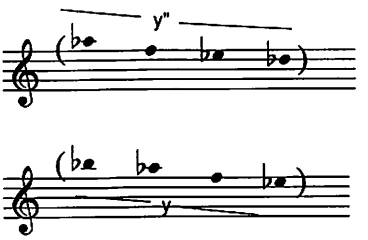


Generación de [c_4] por omisión selectiva de sonidos en la componente ascendente de [c_0]:

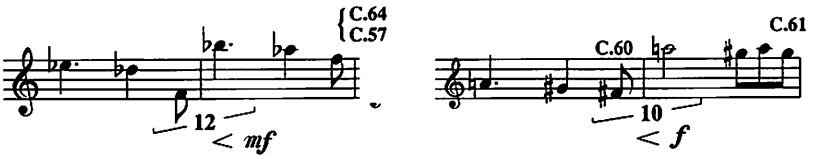


SECTOR D.

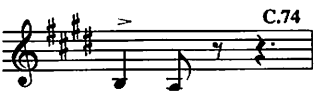
Los motivos de este sector se encuentran divididos en dos partes según la dominancia del invariante [y"] o [y]



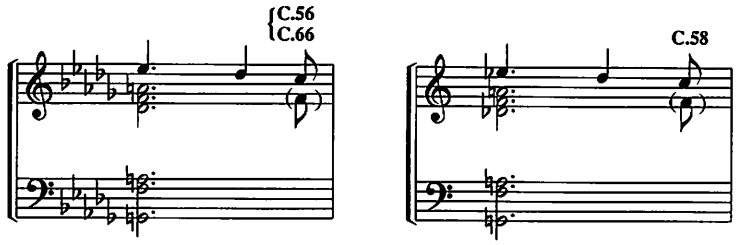
La tendencia al geotropismo de estos motivos se debe a la fuerza de la componente descendente en la estructura de los invariantes generadores; Debussy rompe enérgicamente esta tendencia en puntos que coinciden con la doble cresta dinámica de los compases 57 y 61:



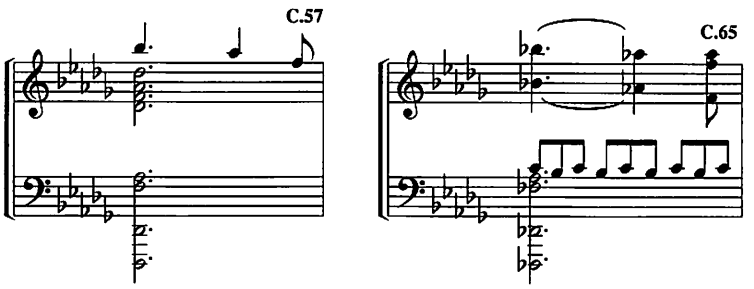
finalmente y tras alcanzar el climax principal en el compás 70,el movimiento desciende inexorablemente [d_2] hacia la apoyatura melódica del compás 74 con la que finaliza esta sección.



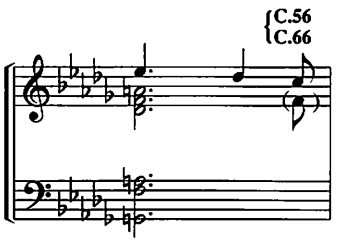
El alto grado de expresividad alcanzado en este fragmento se complementa con la simplicidad del contenido armónico, la relación funcional tonica-subdominante, se disfraza a través de la cromatización de la subdominante:



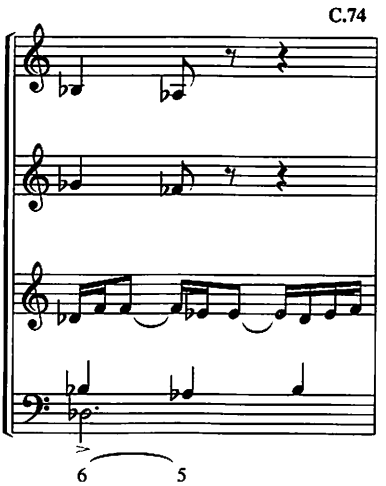
sin que con ello el sistema de apoyaturas pierda su contenido expresivo:



Por dilatación rítmica:



Incluso en el final del proceso, donde la textura se simplifica significativamente, y el grado de disonancia desaparece, la repetición de la apoyatura si b-la b, (esta vez convertida en un simple 6-5), parece cobrar una especial significación estructural:



este punto se convierte en eje de articulación proporcional: final de la sección B y comienzo de la subsección TF.

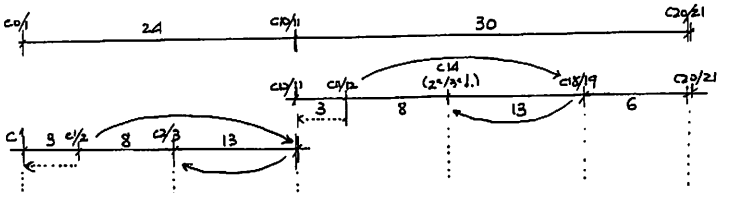
De la consideración global en cuanto a la estructura y su relación con el proceso dinámico, surge un nuevo juego proporcional similar a los ya estudiados, esta vez como fundamento del tejido de relación entre crestas de intensidad positiva o negativa.

Las secciones ya consideradas:

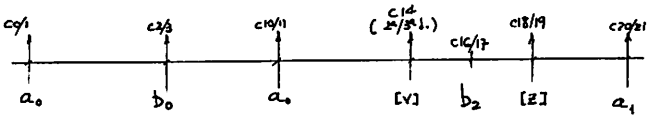
C1-C10 de 24 UM;
C11-C20 de 30 UM;

según proporción de ratio ca. 1.272:1, (30:24=1.25;T=0.528), en correspondencia con la intervención de los motivos: $[a_0]$, $[a_1]$, en :(C1, C11,C21), establecen un proceso dinámico simétrico y opuesto, alcanzando un valor mínimo "ppp" al final del compás 10 y un "f" en el compás 19, precedido por seis UM en crescendo a partir del compás 17, el motivo $[b_2]$ y su repetición crean este primer relieve dinámico debido más a la expectación creada por el motivo utilizado que al factor dinámico que interviene en ella:

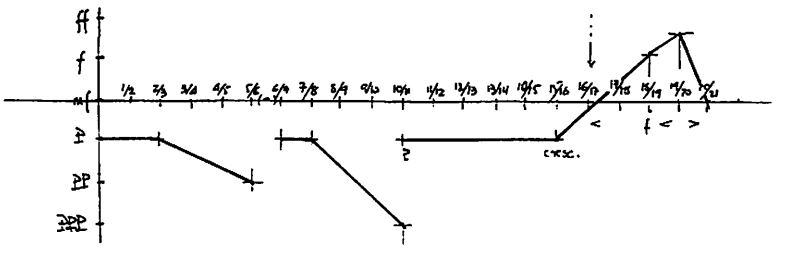
PROPORCIÓN:



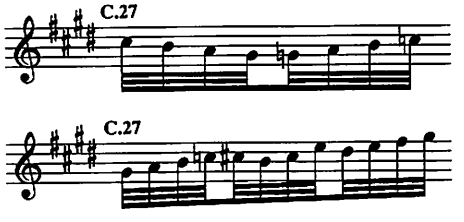
MOTÍVICA:



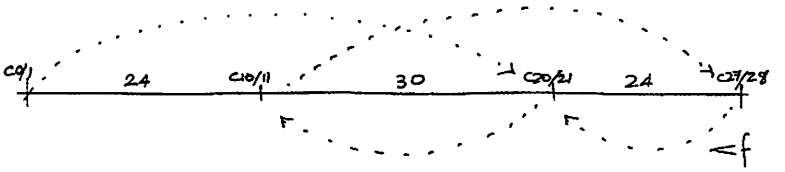
DINÁMICA:



El siguiente momento de interés dinámico se alcanza en el forte del compás 28: motivo [c_3] tras la resolución del motivo [u] a través de [a'_7]



La ratio de enlace con el segmento C11-C20 es ca. 1.272:1 (idéntica a la anterior).

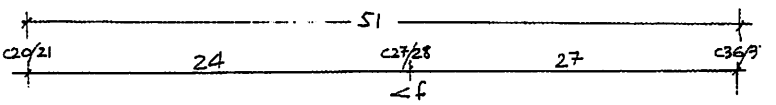


La distensión del proceso finaliza en el compás 30, si bien puede considerarse este punto como un simple apoyo momentáneo, reposo incompleto, ya que a partir de aquí se iniciará una progresión direccional, tensiva, de dinámica implícita, cuya finalidad será la de presentar al auditor en el compás 37 el nuevo motivo [c_0], la ratio de crecimiento se trasforma en ca. 1.127:1 entre los segmentos en los que se incluye la subsección TC:

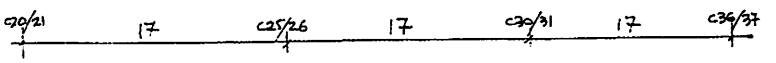
(27:24=1.125; T=0.067)

PROPORCIÓN:

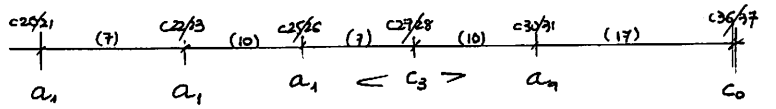
(RATIO 1.127)



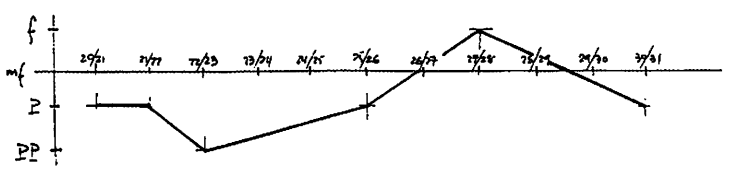
(RATIO .666)



MOTÍVICA:

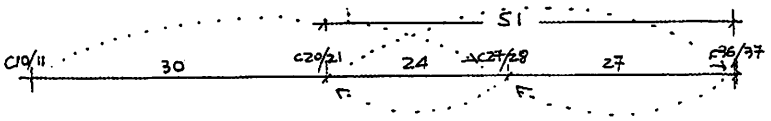


DINÁMICA:



Puede observarse la interrelación proporcional entre ratios derivadas diferentes, así sucede en este fragmento donde el factor dinámico segmenta el discurso sonoro según la ratio 1.127, mientras que la estructuración fraseológica y motívica lo hace según relaciones de números enteros 3:2 (Sexquiáltera), de ratio .666:1, subdividida a su vez en relaciones segmentarias de ratio .618, tanto internamente como en ratio de prolongación.

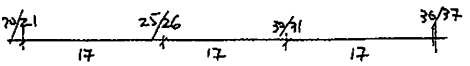
Correspondencias entre segmentos (ratios ca. 1.272 - 1.127)



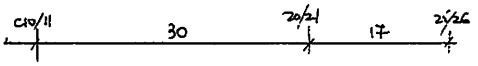
ratio 1.272 ratio 1.127

Correspondencias entre partes (ratios ca. .666/.618)

ratio .666:1

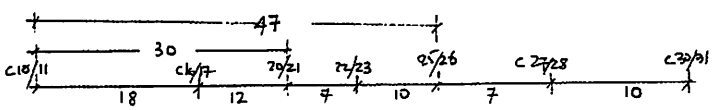


ratio ca .618:1



30:47=0.638;T=-0.954

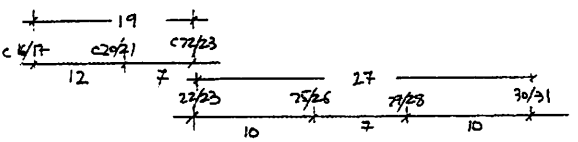
Divisiones internas:



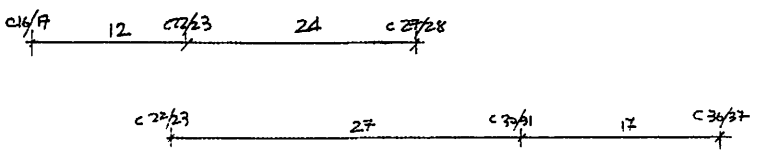
18:30=0.6;T=0.54

Subrelaciones Ø:

12:19=0.631;T=-0.258



17:27=0.629;T=-0.314



27:44=0.613;T=0.192

La reversibilidad y correspondencia en los procesos dimensionales, son propiedades que facilitan la comprensión de la geometrización proporcional general, requisito indispensable si se desea encontrar respuestas a consideraciones sobre duplicidades motívicas y su valoración en el proceso de crecimiento de la obra.

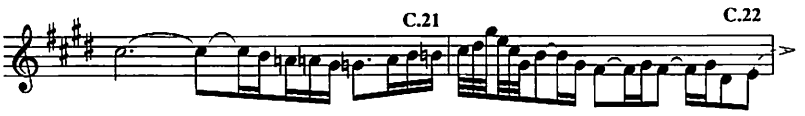
La audición se trasforma considerablemente tras estas reflexiones, nuestro oido se activa y se polariza en este nuevo horizonte en un intento perceptivo de estructuras temporales, pero a la vez, la complejidad del proceso de interrelación paramétrica, impide forjarnos de inmediato una idea aproximada de la realidad: ratios diferentes en correspondencias diferentes de parámetros diferentes que crean el proceso constructivo (o destructivo), de lo que se considera como dimensión temporal de la música; todo puede transformarse bajo este punto de vista en una secuencia donde la intervención de lo "ergódico" modifica la imagen sonora como si se percibiera reflejada en una fragmentación cristalina de innumerables elementos deformantes.

"Armonía de ambientes vs. armonía de funciones", (según se explicita en algunas clases de armonía en los conservatorios).

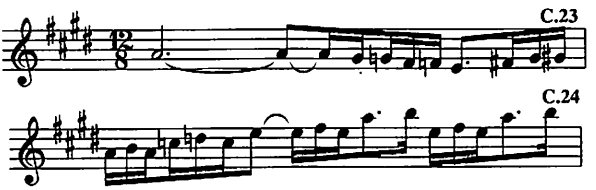
La gran sensibilidad artística de Debussy facilita la presentación intuitiva de estos procesos, (que sin duda se encuentran "presurizados" en su concepción estético-musical), sin brusquedad, sin "explosiones" creativas liberadoras, a través de sonoridades vaporizadas" con delicadeza sublime, dejando traslucir suaves y cambiantes lineas melódicas a su través.

Ilustrativo del procedimiento anterior resulta la aproximación a la triple construcción del segmento de 51 UM: C21-C37 y a sus interrelaciones entre las envolventes direccionales melódicas, el proceso dinámico y las ratios proporcionales.

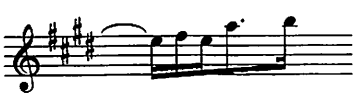
La melodía correspondiente al primer segmento C21-C25, subdivisible en una doble progresión de [a_0] una tercera menor descendente:



La resultante (en cuanto a la concepción global del movimiento descendente), se opone a la dominancia de la envolvente ascendente del segundo término de la progresión:

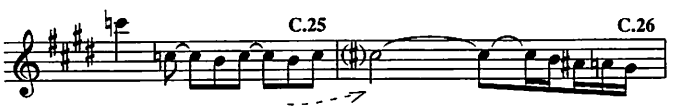


que finaliza con la intercalación del submotivo precedente:



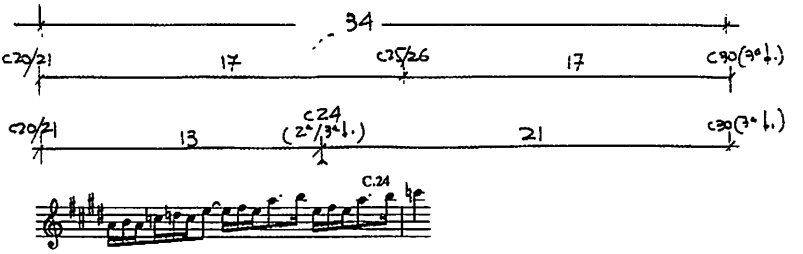
truncando brevemente la continuidad melódica y su resolución en el motivo [x_3] (sector C), estableciendo una zona temporal en la que se crea una expectativa, un proceso tensivo cuya suspensión resolverá en el C26 con la aparición de [a_0]:

(melódicamente : Do -> Do#).



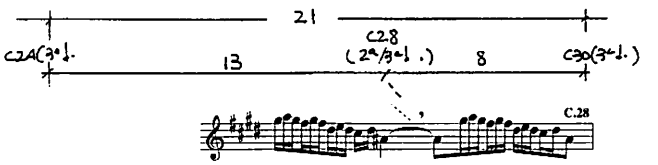
REFERENTE A LA SERIE [F]:

Observamos que el punto donde se produce la duplicidad motívica correesponde exactamente a la segmentación de ratio ca. .618:1 del sector de 34 UM comprendido entre C20/21 - C30/31:



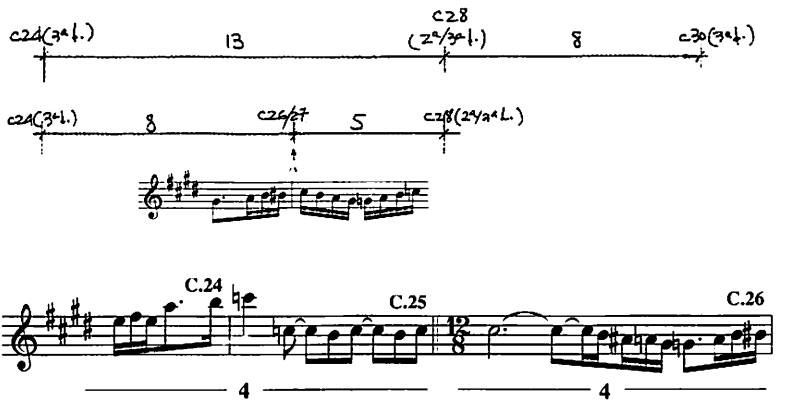
21:34=0.617

y a su vez la misma ratio .618 articula el segundo segmento exactamente en el momento de producirse de forma similar, la interrupción direccional (C28), utilizando el mismo recurso repetitivo.



13=21=0.619

La zona central: C24 (tercera negra con puntillo)-C28 (segunda negra con puntillo) de 13 UM vuelve a articularse segmentando la aparición de [u_3] en C27 pero desligado de [a_1], estableciendo un nexo proporcional con el segmento precedente de 8 UM.

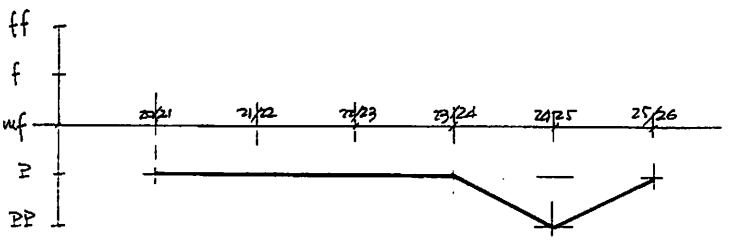


La valoración de estos recursos creativos debe efectuarse con el máximo rigor y siempre en función de que lo musical ratifique nuestras conclusiones.

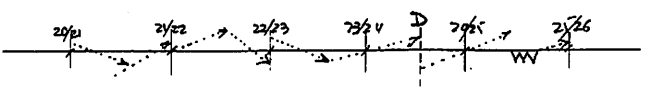
En el caso anterior, la coherencia proporcional y melódica se muestra (y se demuestra), por sí sola; su evidencia adquiere vida propia, tal es así que todo intento de justificación se convierte en innecesario.

CORRESPONDENCIA DE LAS ENVOLVENTES MELÓDICAS Y SU PERFIL DINÁMICO:

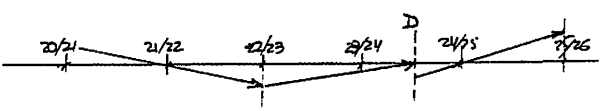
DINÁMICA:



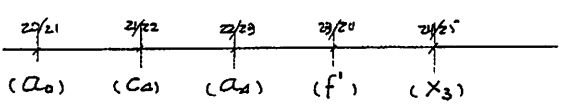
COMPONENTES:



ENVOLVENTES:



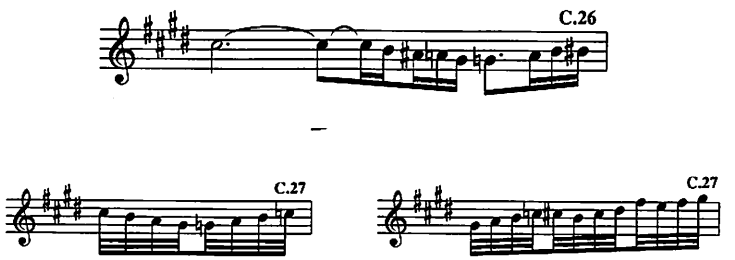
MOTÍVICA:



La construcción del segundo segmento C26-C30, igualmente de 17 UM (recordemos la ratio general .666:1, como relación intersegmentaria en este fragmento), difiere en la construcción interna a pesar de poseer una apariencia similar y dimensiones idénticas.

Este segmento, motivicamente polifragmentado, posee una concepción melódica compacta, dificilmente divisible en cuanto a idea musical.

El motivo [a_1] precede al auto proceso de trasformación rítmica e interválica que sufrirá a continuación, él mismo se trasforma en el submotivo fluctuante [u], de oscilación repetida y cuya expansión resolutiva a través de [a'_7] encuentra el punto climático secundario "ff" del compás 28.



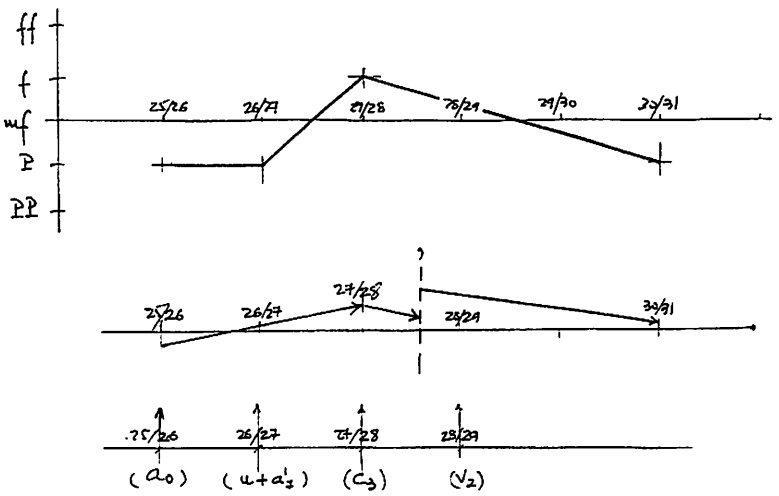
La tendencia descendente de [c_3] se interrumpe debido a la inserción interpuesta y repetida del mismo [c_3] que continuará su camino hacia el reposo del final de la sección.

Como resultado de este proceso aparece la creación de una discontinuidad en la componente melódica descendente a través de la duplicidad motívica. Su consecuencia: el aumento de la extensión del fragmento en dos UM.

¿Qué ha conseguido Debussy con esta duplicación? ¿Se equilibra proporcionalmente este segmento en relación a sus contigüos?

¿Qué consecuencia estética y constructiva resultaría en el caso de no haber existido esta repetición?

Veamos su correspondencia con el perfil dinámico:



Veamos el proceso de simetría gráfica de las componentes dinámicas en ambos casos:

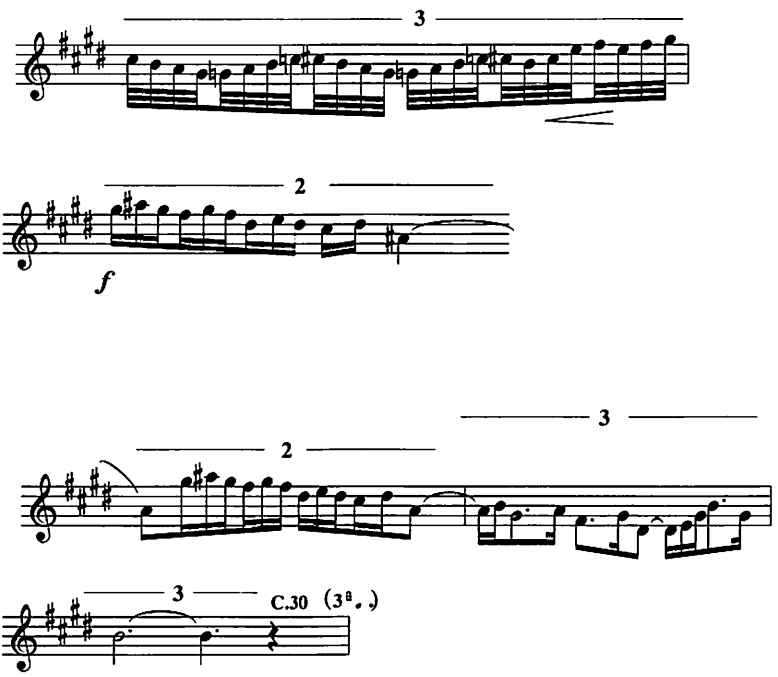
1) vs. 2)

y su correlación con las envolventes direccionales:

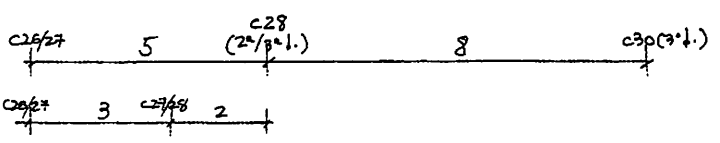
(las discontinuidades estan producidas por la inserción de una duplicidad motívica).

El proceso melódico se halla estrechamente unido al proceso dimensional así como al desarrollo proporcional de las estructuras creadas.

Suficientemente explícito es el ejemplo que proponemos a continuación donde la ratio .618:1 sirve como base generativa (de forma elemental), a este breve segmento:

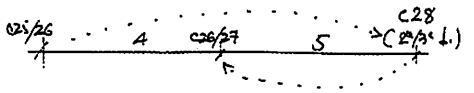


8:13=0.615;T=0.034

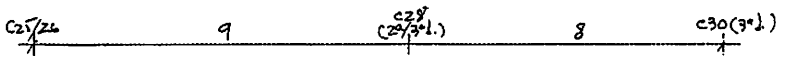


3:5=0.6;T=0.09

Su relación proporcional con [a_1] C26, queda definida por las ratios aproximadas: 1.272:1 y 1.127:1



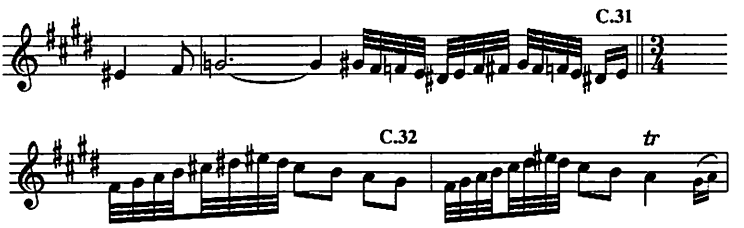
5:4=1.25;T=0.08



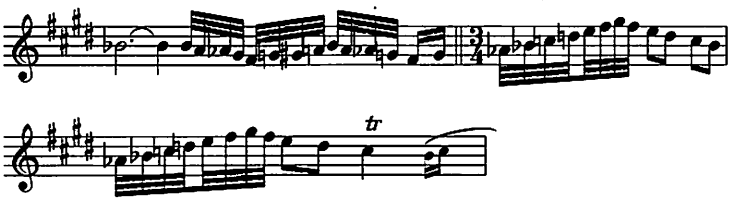
9:8=1.125;T=0.022

La construcción del tercer segmento de 17 UM: C31(anacrusa)-C36/37, denominado estructuralmente Subsección TC, está formado por una progresión melódica, donde el modelo se repite a distancia de tercera menor ascendente.

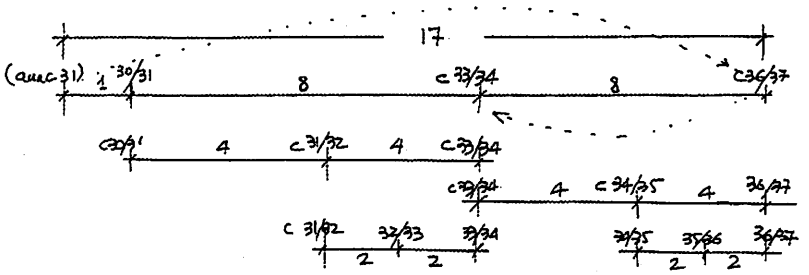
La bipartición simétrica, a pesar del añadido anacrúsico del C31, se manifiesta con toda claridad:



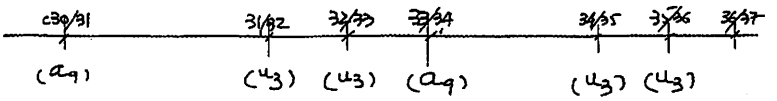
el cambio de compás actua como eje de articulación, la identidad en la equivalencia: corchea=corchea, provoca la variación en el acento.



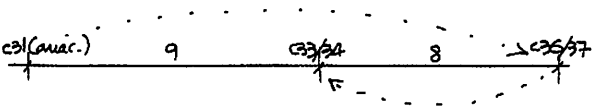
PROPORCIÓN:



MOTÍVICA:



A pesar del claro contenido bipartito de esta subsección, la anacrusa del compás 31 establece una asimetría de ratio 1.127:1 en relación al segundo término de la progresión.



9:8=1.125;T=0.022

La construcción reproduce ciertas similitudes en relación al segmento C21-C25 en algunos aspectos:

C 20/21 - C 25/26

a) Progresión descendente: (Do#-La) de [a_0] con apódosis variada.

b) Simetría por repetición motívica en el compás 21(tercera negra con puntillo).

c) Zona resolutiva final C25 de "Do", como sensible enarmonizada de Do#: (inicio de [a_1]).

d) Ausencia de motívica fluctuante.

e) Ratio proporcional ca. 0.618:1; Utilización de la serie [F].

Vs.

C 31 (anac.) - C 36/37

a) Progresión literal ascendente (Sol - Sib) de tercera menor.
b) Asimetría por adición anacrúsica del compás 31.
c) Trino sobre "Do" con resolución similar en Do# de [c_0]: compás 36.
d) Profusa utilización de fluctuación motívica creando zonas de incertidumbre.
e) Es común la utilización de la ratio .618 y la serie [F] con el segmento anterior.

CONSTRUCCIÓN DINÁMICA:

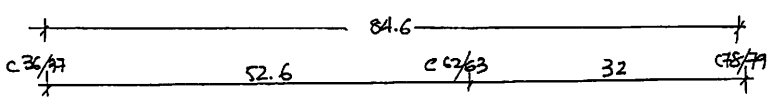
La estructura dinámica está constituida por varios impulsos sucesivos dobles, el segundo de mayor intensidad hasta alcanzar el tercer y definitivo momento climático principal en la primera negra con puntillo del compás 70.

Un análisis de las correspondencias entre dinámica, motívica y proporción por sectores evidencia el contraste entre simetría binaria del sustrato melódico y la asimetría de ratio .618 (y derivadas), del perfil dinámico.

CONSIDERACIONES GENERALES:

El sector comprende la totalidad del la sección A' :C37-C74 de 76.6 UM y la subsección TF, C75-C78 de 8 UM.

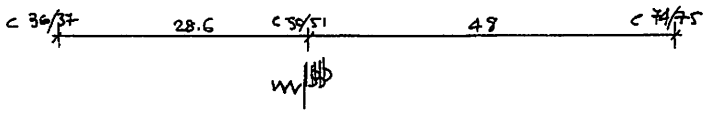
El total de 84.6 UM se articula en el compás 62/63, punto donde un "forte"(C62), se subsume de forma imprevista en el "pp" súbito del compás 63, a continuación el discurso sonoro se dirige implacablemente hacia el tercer y definitivo impulso: (C70), como climax principal de la obra, la ratio .618:1 proporciona estas correspondencias.



52.6:84.6=0.621;T=-0.317

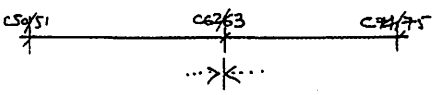
La exclusión de la subsección TF provoca una disminución del fragmento total reduciéndolo a 76.6 UM.

La articulación de ratio .618:1 se produce en el C50/51, punto donde se abandona el proceso creado por la utilización del motivo [z], (un momento similar aparece en el compás 19 aunque con dinámica opuesta), simultáneamente a un cambio de color armónico simbolizado por el cambio de armadura de cero alteraciones a cuatro bemoles:

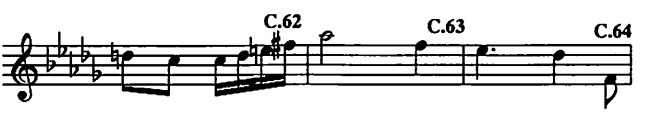


48:76.6=0.626;T=-0.661

La división simétrica del segmento mayor C51-C74, se produce en el mismo compás 62/63 (ya relacionado anteriormente), como refuerzo de su anterior correspondencia.



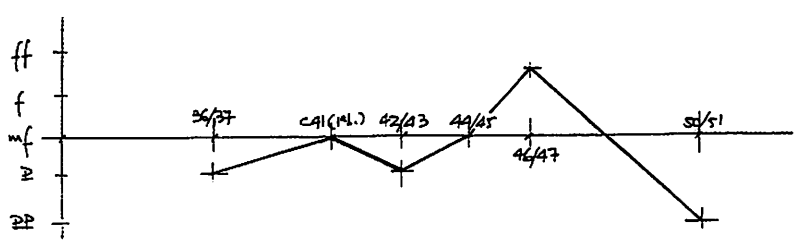
Ratio .500:1



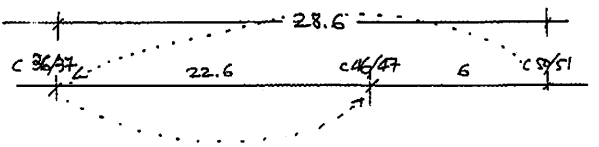
CORRESPONDENCIAS PARCIALES:

Sector: C37 - C50

DINÁMICA:



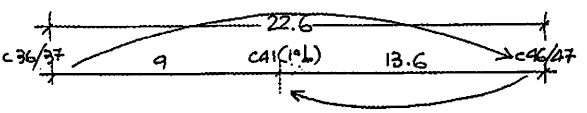
PROPORCIÓN DEL IMPULSO I:



Ratio 1.272:1

28.6:22.6=1.265;T=0.147

PROPORCIÓN DEL IMPULSO II:

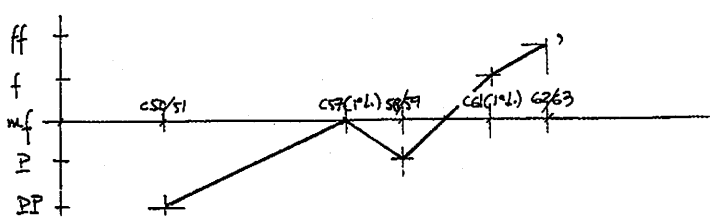


Ratio 0.618:1

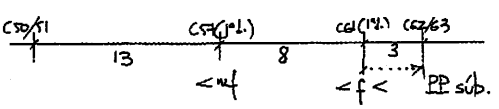
13.6:22.6=0.601;T=0.366

Sector: C51 - C62

DINÁMICA:

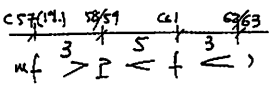


PROPORCIÓN ENTRE IMPULSOS:



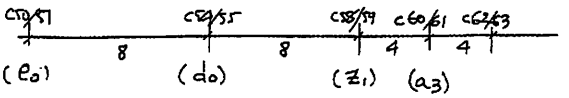
Ratio .618:1

13:21=0.619



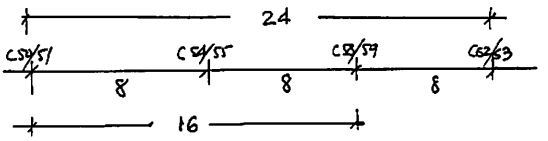
Ratio .382:1
3:8=0.375;T=0.056

MOTÍVICA:



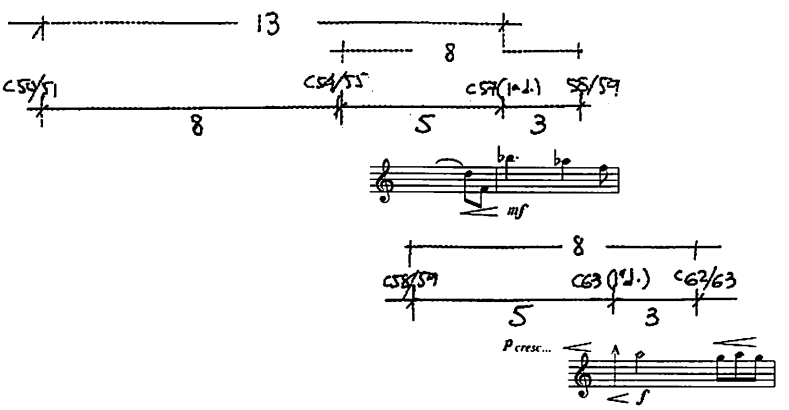
Ratio .666:1

PROPORCIÓN:



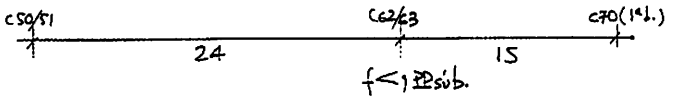
Ratio .666:1

En el segmento C51-C57 (primera negra con puntillo), la ratio .618 relaciona las dimensiones del motivo [e_0]: 8 UM, y el motivo [d_0], (aparecido tras un cambio de color armónico en el compás 55), en función del primer énfasis dinámico : C57 (primera negra con puntillo):



8:13=0.615
5:8=0.625

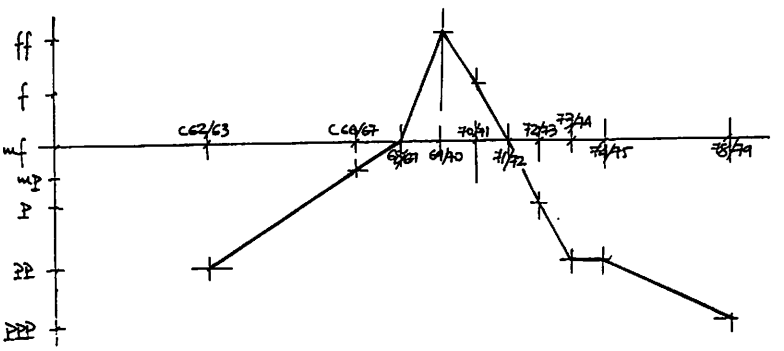
La relación entre los segmentos C51-C62 de 24 UM y C63-C70 (primera negra con puntillo) de 15 UM, vuelve a ser de ratio .618, el nivel de importancia en esta relación viene determinada por la implicación del climax principal.



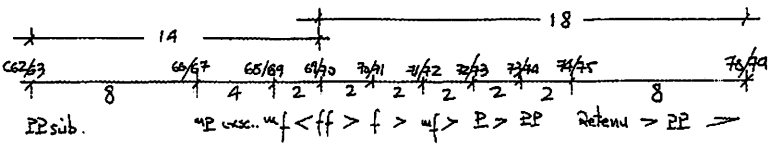
24:39=0.615;T=0.102

Sector: C63 - C78

DINÁMICA



PROPORCIÓN:



Ratio: 1.272:1

18:14=1.285; T=0.192

Es en las ocho UM de la subsección TF donde melodías de lineas similares a [a_3], aunque de génesis diferente, como [d_1], [d_4] y [d_0] aparecen simultáneamente sintetizadas en un diálogo

contrapuntístico entre clarinete, oboe y violín sustentadas por un pedal de Reb iniciado ya en el compás 74 (contrabajo).

El motivo [e_0] hace aparición factorizado en segmentos de 2 UM, su gran versatilidad y poder de fragmentación, de unión consigo mismo y a otros, posibilita la creación de unidades temáticas más amplias.

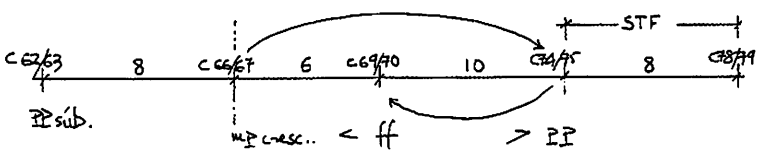
Si se consideran los segmentos simétricos de 8 UM :

a) C63-C66

b) C76-C78

excluidos del proceso de crecimiento dinámico real, puede observarse como el factor Ø fundamenta la proporcionalidad, así 6 UM de ascenso al clímax y 10 UM de descenso establecen:

10:16=0.625; T=0.112



El juego motívico, el proceso dinámico y el proporcional se interrelacionan produciendo zonas Ø claramente establecidas como sucede en la Subsección central: C37-C75.

RELACIONES GENERALES:

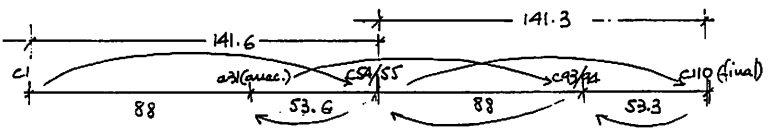
RATIOS CA.0.618:1 ; 1.272:1 ; 1.127:1 ; 1.061:1

El recuento del total de unidades métricas (UM) de la obra ofrece una doble consideración:

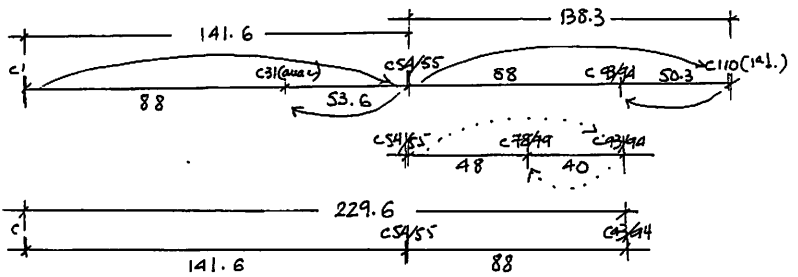
a) C1-C110 (primera negra con puntillo) 279.9 UM

b) C1-C110 (final) 282.9 UM

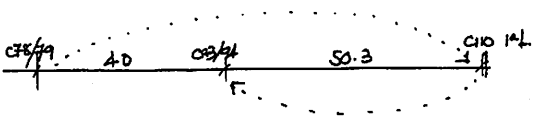
Su eje de bipartición simétrica se corresponde con el punto articulatorio del C54/55.



88:141.3=0.622;T=0.676

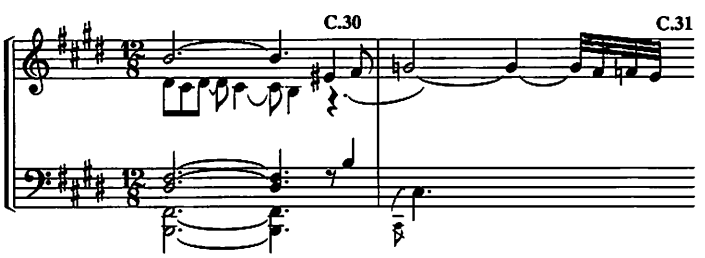


88:141.6=0.621; T=-0.491
48:40=1.2; T=2.92
141.6:229.6=0.616; T=0.292
50.3:40=1.2575; T=0.58

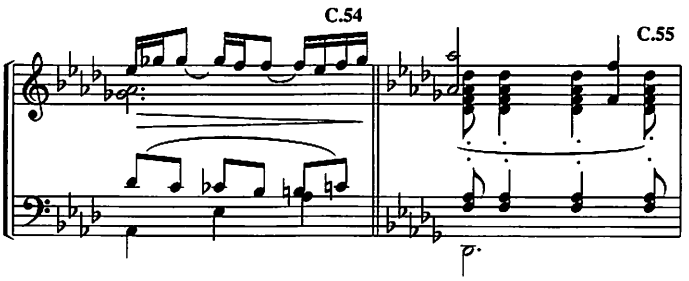


La relación entre los segmentos considerados y sus divisiones nos acercan a valores relativos de crecimiento en espiral:

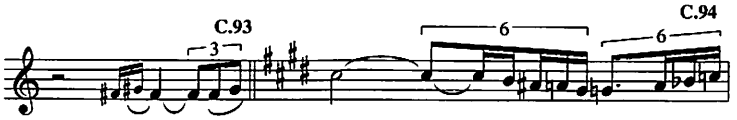
C31(anac.)



C54/55



C93/94



Si estimamos la dimensión total de la obra en 279.9 UM se nos ofrece una posibilidad de seccionamiento de ratio 1.272:1

Especial interés ha revestido el análisis estructural de "La Mer", realizado por el Dr. Roy Howat en su libro "Debussy in Proportion" (este articulo ha sido un punto de referencia inestimable al que debo parte de las bases sobre las que se asienta el presente trabajo).

La estructuración que este autor hace del Preludio enmarca el momento reexpositivo en el compás 94 seccionando la obra en cinco partes:

A : C1 -C30
A': C30-C54
B : C55-C75
A": C79-C94
Ar: C94-C110

Esta forma en arco coincide con la visión de Barraqué que subraya el momento reexpositivo en el compás 94 abarcando hasta el compás 105, punto de inicio de una coda de cinco compases en la conclusión.

El presente trabajo difiere en forma y fondo de la consideración constructiva anterior así como de la ubicación del momento reexpositivo, (estableciendo éste en C79 y no en C94), lo que trae consigo un conjunto complejo de relaciones nuevas ya analizadas en el presente estudio. Una audición pormenorizada del Preludio será suficiente para percatarse del reconocimiento inmediato del tema inicial [a_0], en el compás 79, aun a pesar de su dilatación rítmica, tras un periodo de cuarenta y dos compases sin referencias temáticas a él.

Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins.

CONCLUSIONES

Sin duda el proceso de creación de asimetría musical no puede, en modo alguno, atribuirse a un determinado estilo, época o autor; lejos de todo exclusivismo, la construcción tensional aparece de forma natural e intuitiva, expontánea, tanto en contextos estructurales como armónicos o melódicos.

> ..."Por encima de los resultados concretos y visibles subsiste todavía el secreto de la concepción melódica, de la fuerza creadora"...
>
> (E.Toch. La melodía. Ed. Labor. Barcelona 1985. Pág. 25)

Es en todo caso el impulso del compositor el que crea estas redes de tensiones y equilibrios que pueden verse subrayados o eludidos bajo la acción armónica dinámico-articulatoria utilizada, convirtiéndose así en un elemento fundamental más de la construcción musical influyendo en el proceso melódico de forma decisiva.

Es en melodías aisladas donde podría parecer más dificil la consecución de elementos capaces de conseguir efectos de proporción entrelazada con la única ayuda de la periodicidad o aperiodicidad de la pulsación y del acento fonético impuesto por un texto en ausencia absoluta de fluido armónico.

El estudio comparado de manifestaciones musicales pertenecientes a diferentes épocas, confirma que la proporcionalidad entre partes, la consecución de los procesos temporales en una escala de relación asimétrica, no es una característica aislada, ni

un empeño en buscar la realidad musical tal y como es revelada por la audición, (o la realidad tal y como la interpretó el compositor), sino que es atribución de un posible patrimonio natural en la esencia misma del individuo.

El estudio pormenorizado de obras de algunos autores Románticos, Simbolistas y de vanguardia, evidencia su existencia descubierta únicamente bajo la polarización de un elemental positivismo, sumiéndonos en cierta perplejidad.

Autores como L. de Pablo en su "Fantasía sobre cuatro fragmentos de Kiu", Jose Luis Turina en "Iniciales", Iannis Xenakis en "Nuits", entre otros innumerables autores, en una perfecta simbiosis entre razón - intuición, han utilizado este equilibrio de proporciones asimétricas bien para relacionar bloques, en una arquitectura de desviaciones melódicas dentro de un continuo sonoro de impresionante efectividad estética, bien como relación entre partes de la estructura formal, o simplemente en un proceso de creación intuitiva (J.L.Turina, C.Debussy), donde el trasfondo musical en una larga sinécdoque, sustituye y enmascara, sinalagmáticamente la proporción con la sintaxis y la forma.

> ..."El Arte está subordinado a las leyes cósmicas reveladas por la intuición del artista"...
>
> ..."La gran proporción no decide nunca, son los detalles los que deciden y sólo pueden medirse con la intuición, esta voz misteriosa que guía el pincel y mide el dibujo y el color"...
>
> (W.Kandinsky. La Gramática de la creación. Ed.Paidós. Barcelona 1987. Pág.140).

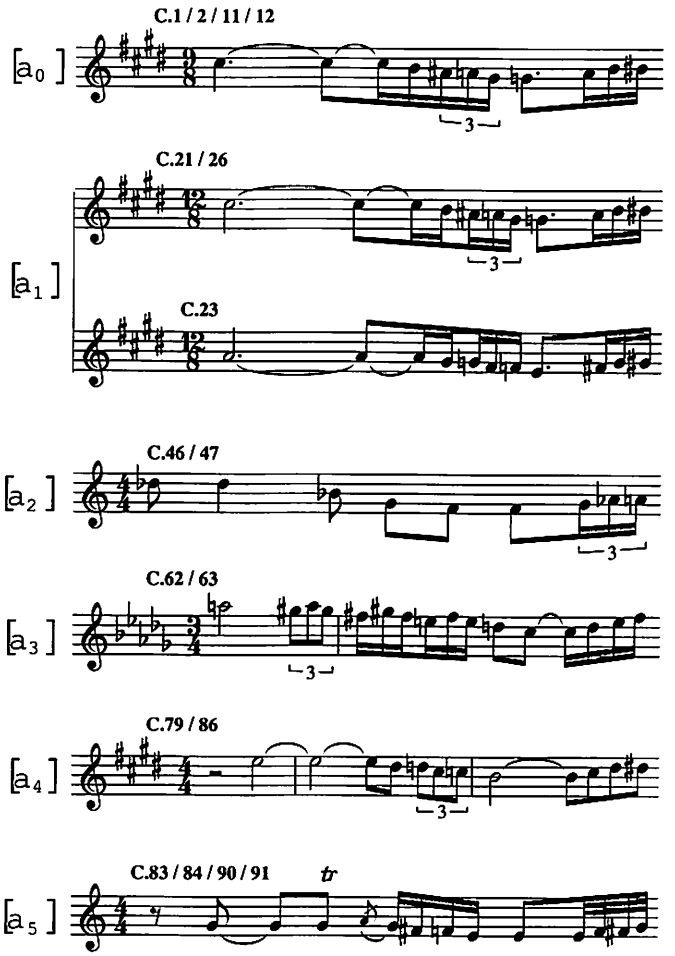
Estudio cuantitativo del proceso de fragmentación

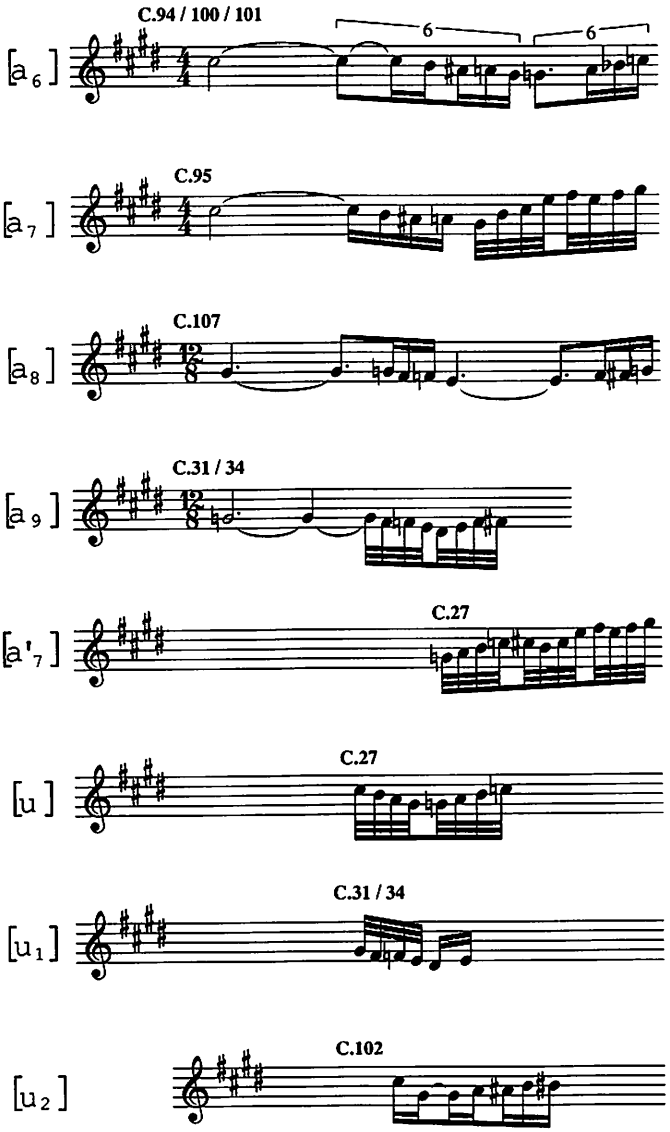
METRO	*9/8*	*6/8*	*12/8*	*3/4*	*4/4*
C 1-4	4	0	0	0	0
C 5-10	0	6	0	0	0
C 11-20	9	0	0	0	0
C 21	0	0	1	0	0
C 22	1	0	0	0	0
C 23	0	0	1	0	0
C 24-25	2	0	0	0	0
C 26	0	0	1	0	0
C 27	1	0	0	0	0
C 28	0	0	1	0	0
C 29	1	0	0	0	0
C 30	0	0	1	0	0
C 31	0	0	1	0	0
C 32-33	0	0	0	2	0
C 34	0	0	1	0	0
C 35-43	0	0	0	9	0
C 44	0	0	0	0	1
C 45-78	0	0	0	34	0
C 79-101	0	0	0	0	23
C 102-105	4	0	0	0	0
C 106-110	0	0	5	0	0
TOTAL UM.	**69**	**12**	**48**	**90**	**64**
UTILIZACIÓN%	**24,38**	**4,24**	**16,96**	**31,81**	**22,61**

SECCIONES	*SEC. A*	*SEC. B*	*SEC. A'*
FRAGMENTACIÓN %	40	1,04	0,32
FRAGMENTACIÓN TOTAL	60	25	15
Nº COMPASES/SECCIÓN	30	48	32

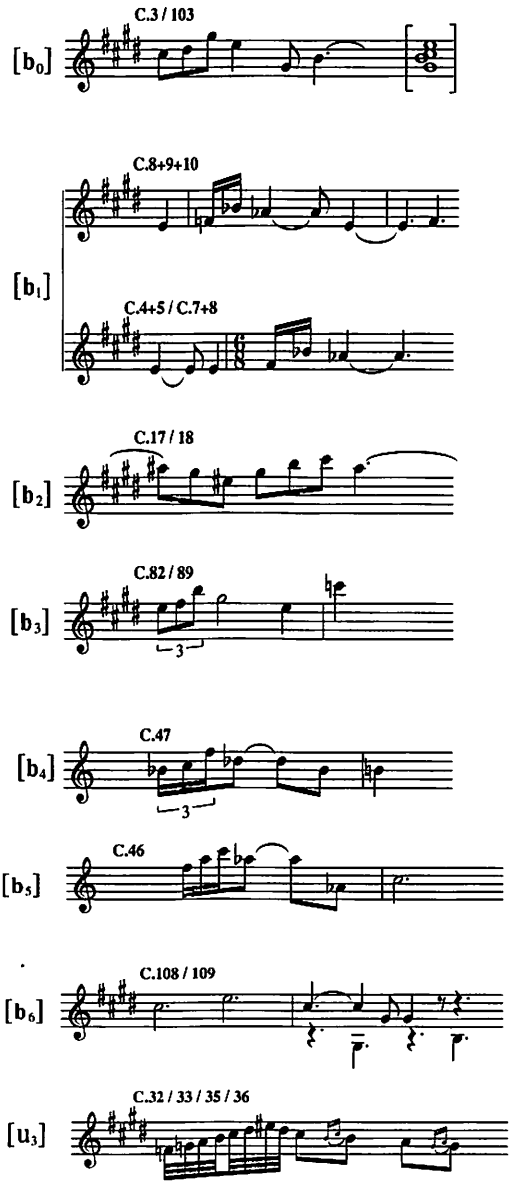
APÉNDICES
PARADIGMAS MOTÍVICOS
DIVISIONES SECTORIALES A,B,C,D,E,F.

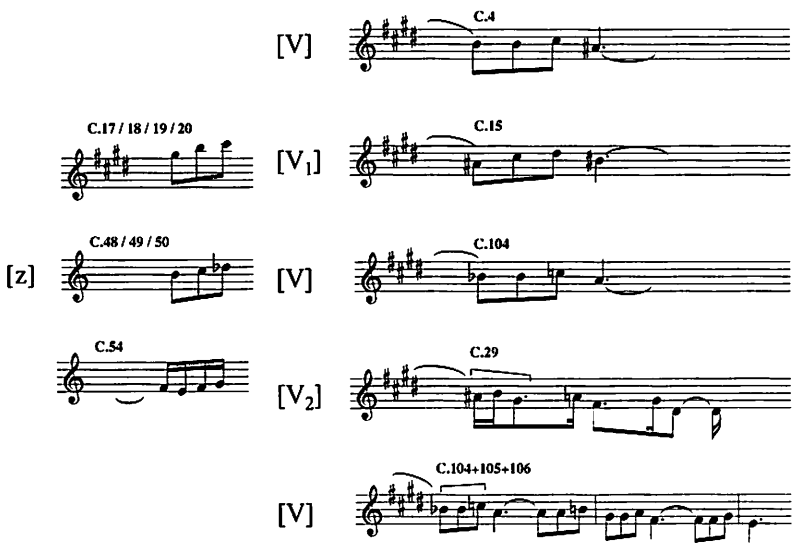
Paradigma motívico
División sectorial A



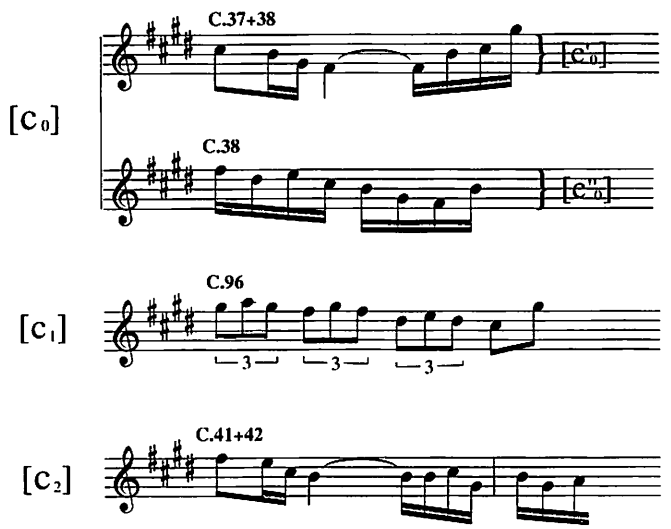

C.94 / 100 / 101
6
6
[a 6]
C.95
[a 7]
C.107
[a 8]
C.31 / 34
[a 9]
C.27
[a'7]
C.27
[u]
C.31 / 34
[u 1]
C.102
[u 2]

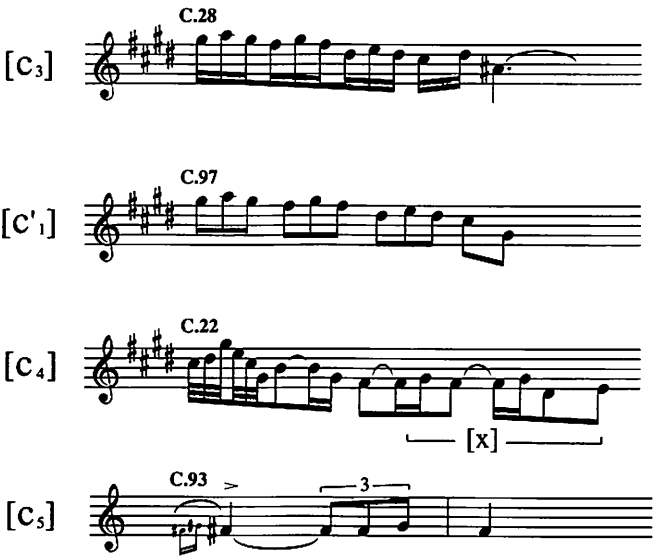
Paradigma motívico. División sectorial B

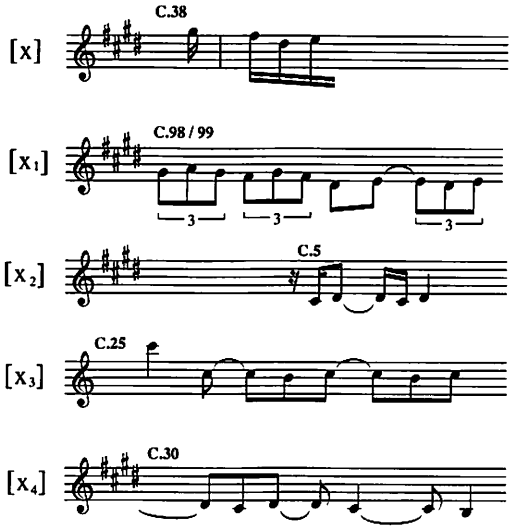


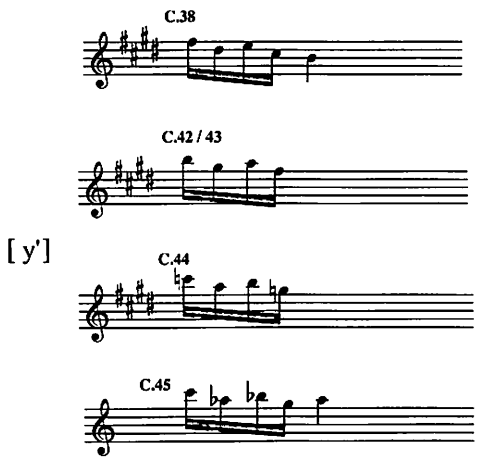


Paradigma motívico
División sectorial C

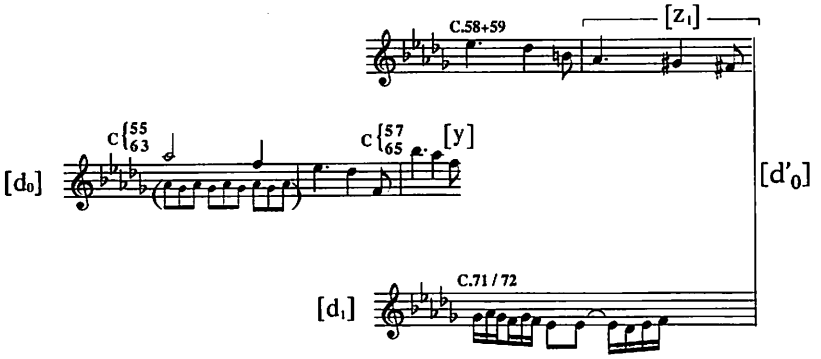


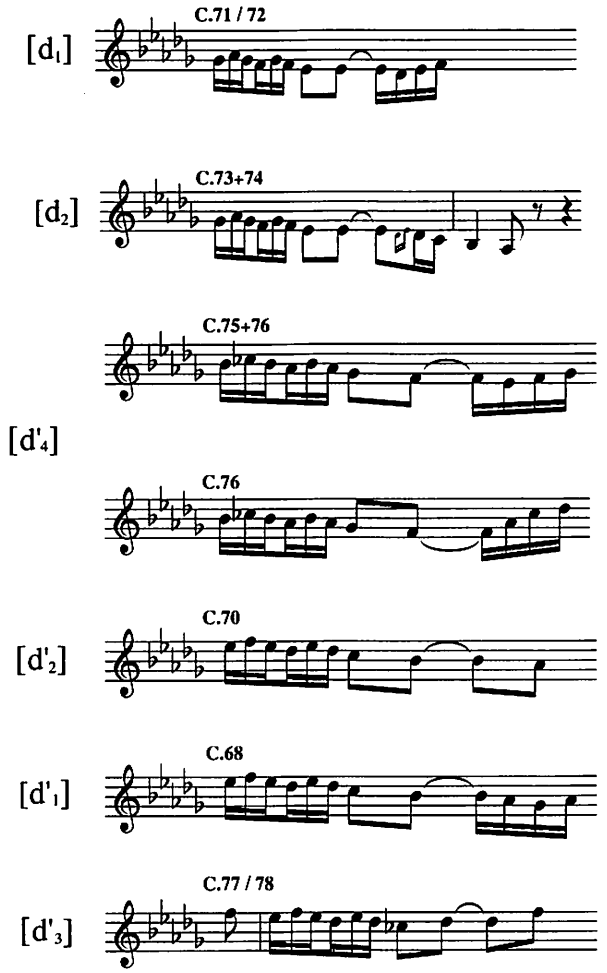

[C3]
C.28
[C'1]
C.97
[C4]
C.22
[x]
[C5]
C.93
3

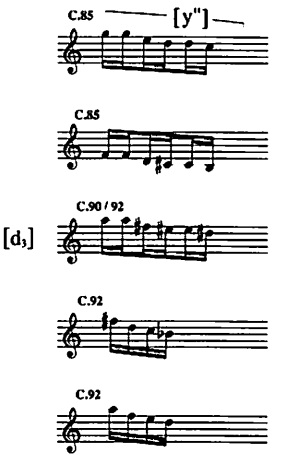

[x]
C.38
[x1]
C.98 / 99
3
3
3
[x2]
C.5
[x3]
C.25
[x4]
C.30



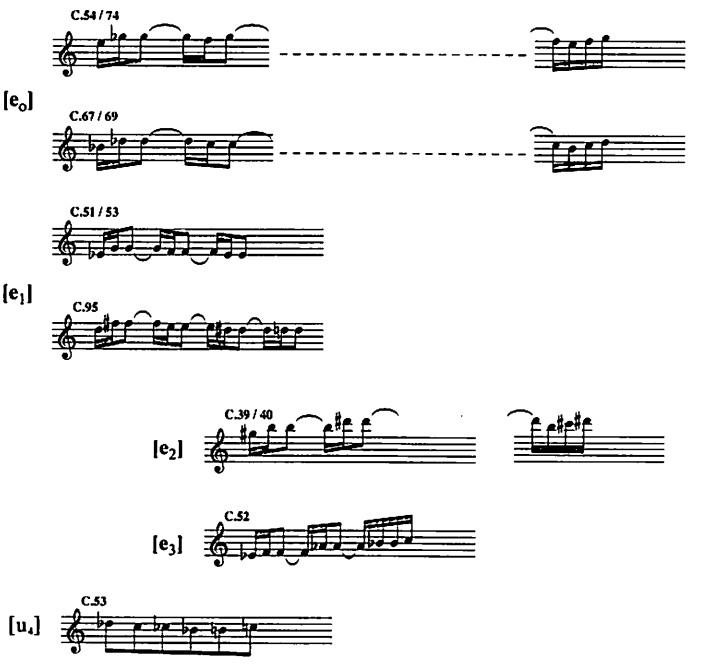
Paradigma motívico
División sectorial D



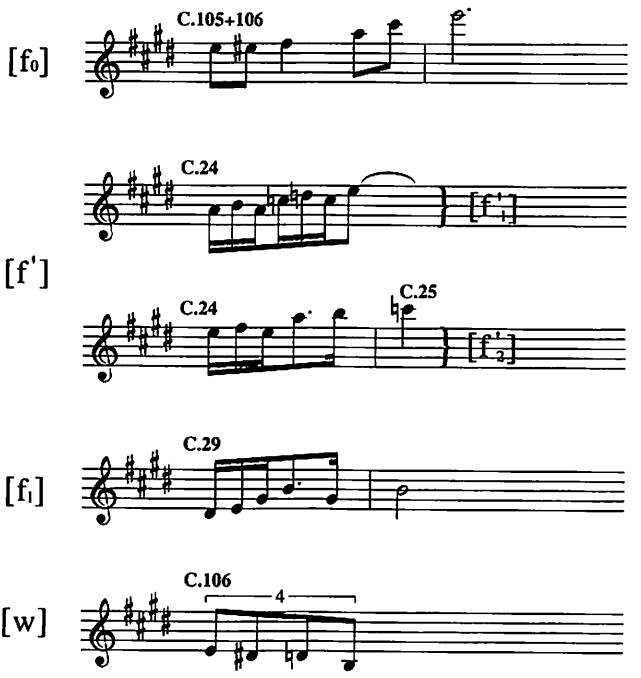

C.71 / 72
[d1]
C.73+74
[d2]
C.75+76
[d'4]
C.76
C.70
[d'2]
C.68
[d'1]
C.77 / 78
[d'3]



Paradigma motívico
División sectorial E



Paradigma motívico
División sectorial F



NOTAS

[ ]: Motivos derivados pertenecientes al Mapa Paradigmático.

T: (Tolerancia) Se define como el error de aproximación proporcional al punto considerado ideal.

T (+) : Indica que al segmento Mayor es menor que el ideal.

T (-) : Indica que el segmento Mayor es mayor que el ideal.

La proporción sexquiáltera (Ratio .666:1), establece dos correspondencias diferentes según la consideración:

a) Si Seg. Mayor : Seg. Menor se relacionan según la proporción 3:2 , entonces

   Seg. Mayor : Seg. Total se relacionan según la ratio .600:1.

b) Si Seg. Mayor : Seg. Total se relacionan según la proporción 3:2 , entonces

   Seg. Mayor : Seg. Menor se relacionan según la ratio .500:1 (bipars).

Ratio PHI : Esta proporción se corresponde con el número aúreo de valor 1.618 UM, no se consideran necesarias aclaraciones sobre esta cuestión, (ampliamente difundida en los últimos tiempos a través de bibliografía especializada tanto en el contexto artístico como científico), únicamente puntualizaremos su propiedad particular de ser gnómico dentro de las potencias a las que se eleve progresivamente.

El lector interesado en profundizar en esta cuestión podrá conseguir información en la bibliografía adjunta.

BIBLIOGRAFÍA

BARRAQUÉ, JEAN: Debussy. Antoni Bosch Ed. Barcelona 1982.

LLUCH, Mª Ángeles: La Estética de la Poesía de S.Mallarmé. Promociones y Publicaciones Universitarias. Barcelona. 1994.

PACIOLI, Luca: De Divina Proportione. 1509, Trad.de L'it. (París: Librairie du Compagnonnage, 2 . 1984)

ZEISING, A: Neue Lehre von den Proportionen des meuschlichen Körpers. (Leipzig 1854).

WITTKOWER , R: Architectural Principles in the Age of Humanism. (New York, NY, W.W. Norton, 1949).

HOWAT, ROY: Debussy in Proportion: a musical analysis. Cambridge 1983.

PLATÓN, La República = PLATO, The Republic (2v); (Trad. de P.Shorey), The Loeb Classical Library, Cambridge, Harvard University Press 1969-70.

GHYKA, M. : Estética de las proporciones en la Naturaleza y en las Artes. Ed. Poseidón, Buenos Aires 1968.

SCHOFIELD,P.H.: Teoría de la proporción en Arquitectura. Ed. Labor 1971.

SALZMAN, E.: La Música del S.XX. Ed.V. Lerú. Buenos Aires 1972.

Variations on a recitative Op. 40 A. Schönberg

ESTEBAN LANDART

Antes de nada, el autor desearía excusarse ante un eventual lector de este trabajo, del hecho de que se trata de una traducción del idioma francés, en el que fue concebido, y que esto interviene notablemente en la redacción. No obstante, se espera no haber cometido importantes errores que puedan tener una consecuencia importante sobre el contenido. Se desea igualmente expresar el mas sincero agradecimiento a los profesores de análisis del C.N.S.M. de Lyon, *Robert Pascal* y *Emmanuel Ducreux*, así como al profesor *Michael Radulescu*, quienes han aportado una ayuda inestimable.

I. INTRODUCCIÓN

En el mes de octubre de 1991, se cumple el 50 aniversario de la composición de Arnold Schönberg "Variations on a Recitative Op. 40". Aunque esta obra desgraciadamente no figura todavía frecuentemente en los programas de los conciertos, es considerada como una obra maestra de la literatura para órgano del siglo XX, por los que la han estudiado y tocado seriamente.

Schönberg se nos muestra como un compositor prolífico del siglo XX. Esta obra está escrita en un lenguaje tonal ampliado y no siguiendo la técnica dodecafónica, más conocida por su parte, y son estas variaciones para órgano la única obra acabada para este instrumento escrita por este importante compositor.

Junto con Arnold Schönberg, los compositores Leo Sowerby, Aaron Copland, Mario Castelnuovo-Tedesco, Darius Milhaud, Ernest Krenek, y otros, fueron invitados por la casa editorial H.W. Gray, de Nueva York, a participar en una serie de música de órgano contemporáneo, escribiendo cada uno de ellos una obra para dicho instrumento. El proyecto inicial de Schönberg era escribir una sonata con la técnica dodecafónica, de escritura transparente y clara. Después de cincuenta compases, abandona el proyecto de la sonata, para componer el Op. 40.

II. ENCARGO DE LA OBRA POR LA CASA H.W. GRAY

Se sabe que el encargo y la publicación de estas *"Variaciones sobre un recitativo Op. 40"* de Arnold Schönberg, engendraron controversias y disputas que duraron hasta su muerte.

La correspondencia relativa al encargo, a la composición y a la publicación de las variaciones para órgano, consta de 135 cartas. Prácticamente la mitad de estas cartas nos ofrecen la historia básica y contienen la correspondencia entre Schönberg, William Strikland, y Donald Gray de la compañía Gray.

El 2 de agosto de 1941, W. Strikland envía la carta siguiente a Schönberg a Los Ángeles:

"Querido señor Schönberg:

La compañía Gray de Nueva York, ha emprendido recientemente la publicación de una serie contemporánea de órgano, siendo la idea estimular el interés de los compositores actuales para órgano y hacer nacer en los organistas un interés activo por la música contemporánea.

Sería para nosotros un gran honor, el que le fuera posible escribir una pieza de órgano para esta serie. Estoy seguro que entre nosotros podremos encontrar términos satisfactorios, y publicaríamos el manuscrito en el momento de la recepción.

Nos gustaría también enviarle un conjunto de piezas ya publicadas en esta serie si usted así lo desea. Espero verdaderamente que usted pueda responder favorablemente.

Muy sinceramente vuestro.

William Strikland."

Schönberg no pierde el tiempo para responder a Strikland, e incluso tiene ideas en la cabeza para responder a esta carta.

6 agosto 1941 :

"Querido señor Strikland:

Gracias por haberme invitado a participar en la creación de una pieza para la serie contemporánea de órgano de la compañía Gray. Pienso poder contribuir a esta serie con una pieza, pero desearía tener informaciones complementarias a propósito de la talla y del carácter deseado por el publicador.

Desearía personalmente escribir una sonata para órgano, o variaciones para órgano. Una serie de pequeñas piezas o una suite, puede ser también una posibilidad interesante. Algunas informaciones a propósito de los arreglos financieros me interesan igualmente.

Yo preferiría un encargo, y una sugerencia directa a propósito del título de la pieza encargada, y cuándo deberá estar preparada.

Esperando su respuesta, sinceramente vuestro.

Arnold Schönberg."

Schönberg comienza inmediatamente el trabajo en un proyecto bajo la forma de una sonata para órgano. El comienzo del manuscrito de la sonata lleva la fecha del 7 de agosto de 1941. El 20 de agosto, la compañía Gray toma el primer contacto con Schönberg. Dos días más tarde, el 22 de agosto, Strikland escribe a Schönberg:

"Querido señor Schönberg:

Estoy entusiasmado por el hecho de que usted acepte el escribir una pieza para la serie. En respuesta a vuestra petición de una sugerencia directa, nos gustaría variaciones para órgano, no demasiado largas ni de una dificultad excesiva. Nos gustaría publicarlas durante la temporada que viene, así que cuanto antes tengamos el manuscrito mejor.

Creo que el señor Gray os ha escrito esta semana a propósito de los arreglos financieros, y espero que eso le satisfará.

Permítame decirle una vez más lo agradable que es para nosotros tener el honor de incluir su nombre en la serie.

Sinceramente vuestro

W.Strikland."

El manuscrito de las variaciones para órgano fue finalizado el 12 de Octubre de 1.941.

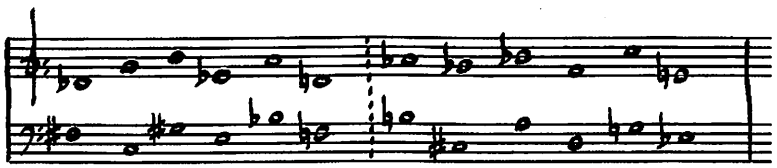
Con estos extractos de la correspondencia de Arnold Schönberg, se puede responder a las preguntas que la mayoría de los organistas se plantean sobre este ejemplar único en la literatura de órgano de la primera mitad del siglo XX.

III. PRIMER PROYECTO, LA SONATA PARA ÓRGANO 1941

a) Presentación del fragmento de la sonata

Antes de presentar este fragmento de sonata de 50 compases, es necesario hablar un poco de la técnica serial utilizada en esta obra.

Como se puede ver en la tabla de presentación de las diversas formas de la serie a lo largo de las secciones de la obra, estas series están utilizadas en relación de transposición de cuarta, entre las series "O" e "I". La razón que lleva a Schönberg a esta elección de relación entre las series, es que de esta manera, ninguna de las dos mitades tiene alguna nota común con la otra, con la ventaja que esto supone para la técnica serial. El ejemplo siguiente nos da una idea de esto.



Las series están pues reunidas por pares, y éstos reunirán por ejemplo las formas (O1,I6) o (O4,I9) o (O8,I1) o (O9,I2) etc..., todas en la misma relación de intervalos. Esta estructuración , está puesta en evidencia por el plan que sigue.

Sonata para órgano 1941

Utilización de las series:

I-. *Molto moderato.*

Sección	**Compases**	**Series**
-.Sección a	Comp. 1-10	Series (O1,I6) Y (R1,RI6)
-.Sección b	Comp. 11-18	Series (O8,I1) Y (R8,RI1)
-.Sección c	Comp. 19-23	Series (O5,I10)
-.Sección d	Comp. 23-27	Series (O1,I6) Y (R1)
-.Sección e	Comp. 27-31	Series (O4) Y (R4,RI9)
-.Sección f	Comp. 31-35	Series (O9,I2) Y (R9,RI2)
-.Sección g	Comp. 35-36	Series (09) + (R9,RI2) + (I11) + (RI11)
-.Sección h	Comp. 36-38	Series (O7,I12)
-.Sección i	Comp. 39-41	Series (O9,I2) Y (RI2)
-.Sección j	Comp. 41	Series (O4.I9)
-.Sección k	Comp. 42-43	Series (R7,RI12)
-.Sección l	Comp. 43-45	Series (R10,RI3)
-.Sección m	Comp. 45-50	Series (O4,I9) Y (R4,RI9)

II-. *Allegreto.*

-. Utilización de las series (O10,I3) y (R10,RI3)

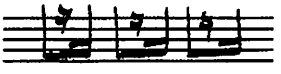
Por encima de este inventario, sobre todo es interesante constatar que cada una de las partes constituidas serialmente por pares de series en relación de transposición de cuarta, tiene una escritura particular que le es asociada.

A continuación se señalan los puntos más importantes en cada sección de esta sonata, pero habrá que tener en cuenta la idea de Schönberg de que la serie es el tema. Esta idea de serie=tema, que es repetida y variada, le conduce a la forma "Tema y variaciones".

I-. *Molto moderato.*

a-. Tema expuesto en la soprano. El resto es un acompañamiento. En el compás (7), con la aparición de la forma "O" de la serie, volvemos a encontrar el tema en la sóprano, con el ritmo alterado.

Señalemos el ritmo siguiente que juega un papel importante:



b-. El bajo es la voz importante, sobre todo en el compás (15) donde encontramos la forma serial O8, así como los intervalos de la soprano en "a", es decir el tema transportado y con el ritmo alterado. El intervalo de tritono del comienzo es también muy importante.

c-. Serie O5 en la soprano. Los tritonos, armónicos y melódicos son puestos en evidencia.

d-. Serie O1 en la soprano.

e-. Aparición de una escritura con acordes arpegiados.

f-. En la soprano y en la mano izquierda, compás (33), aparición de tritonos también en el interior de los acordes.

g-. = e.

h-. La mano izquierda prosigue con su "melodía" de tritonos.

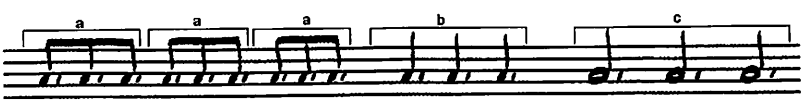
i-. = h.

j-. Tritonos en la soprano.

k-. Células propuestas en el manual, y transformaciones rítmicas de estas células.

l-. Cambios de las voces, y transformaciones rítmicas de las células.

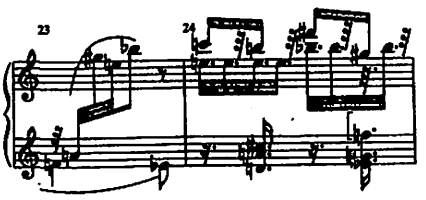
m-. Acordes en el manual, y melodía en el pedal, con transformaciones en aumentación:



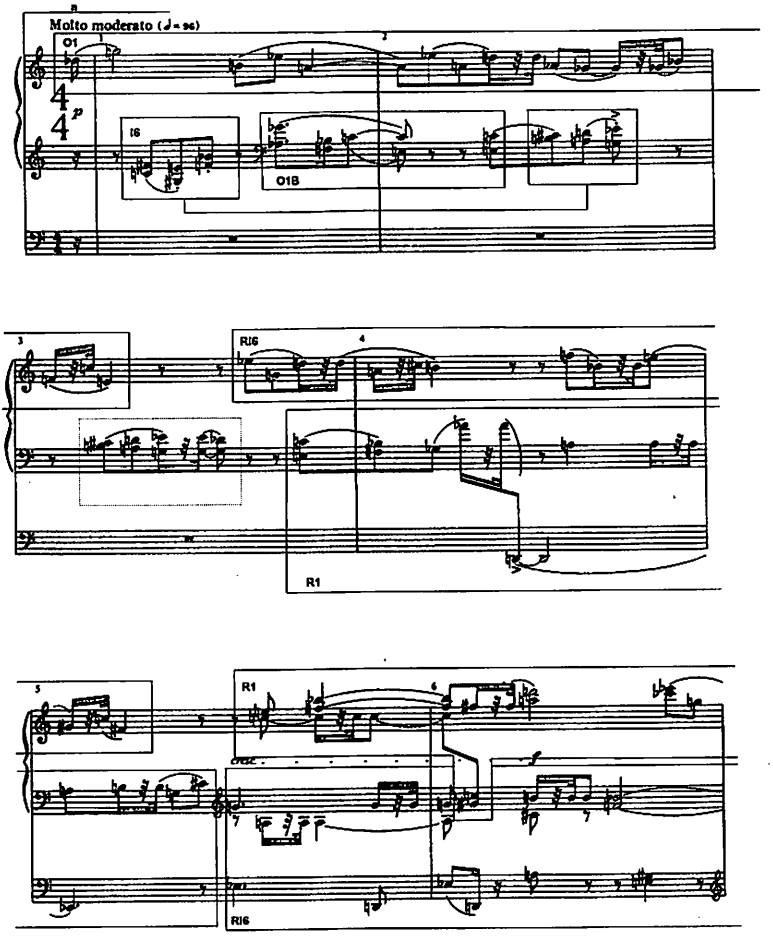
B, es una aumentación de A, y C es una aumentación de B.

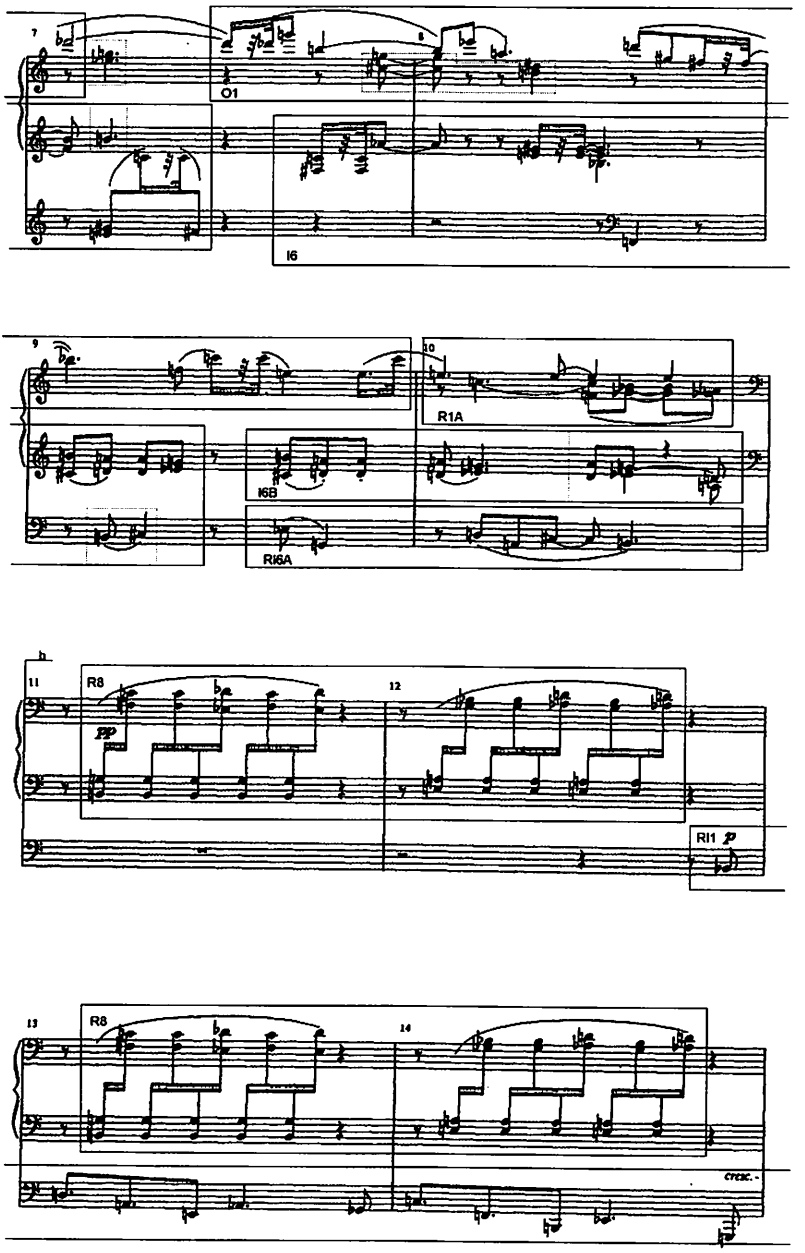
II-. *Allegreto.*

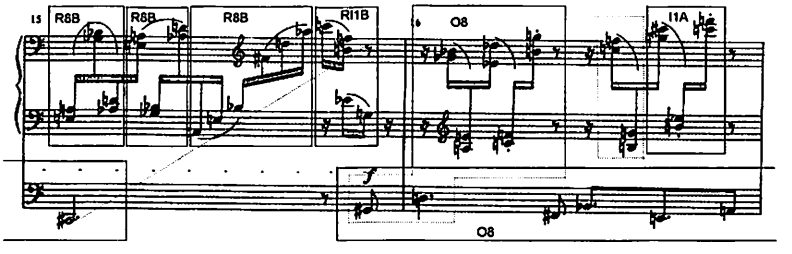
Melodía en la soprano, después en el bajo, con acompañamiento siempre del ritmo . Después del compás (24), encontramos un cambio de ternario a binario, que está indicado con una notación bastante complicada.

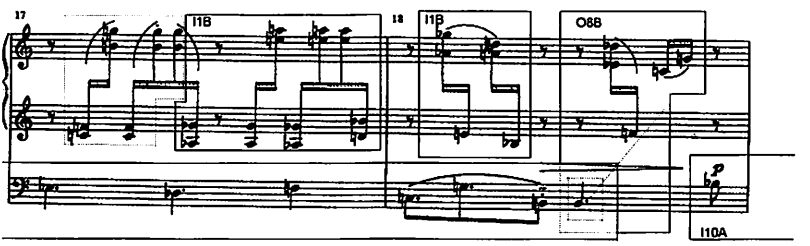


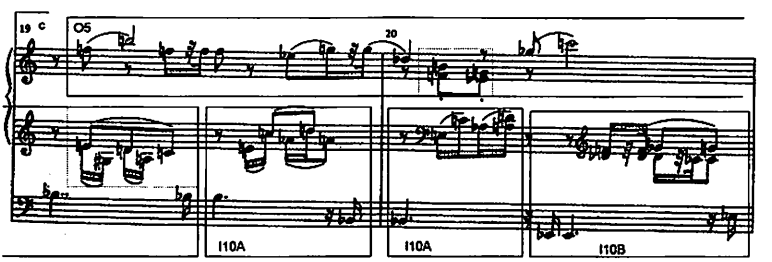
b) Análisis serial de la sonata

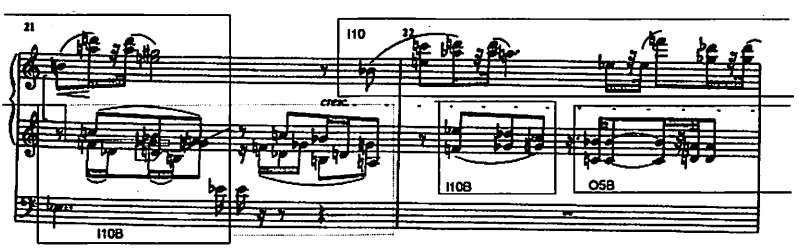


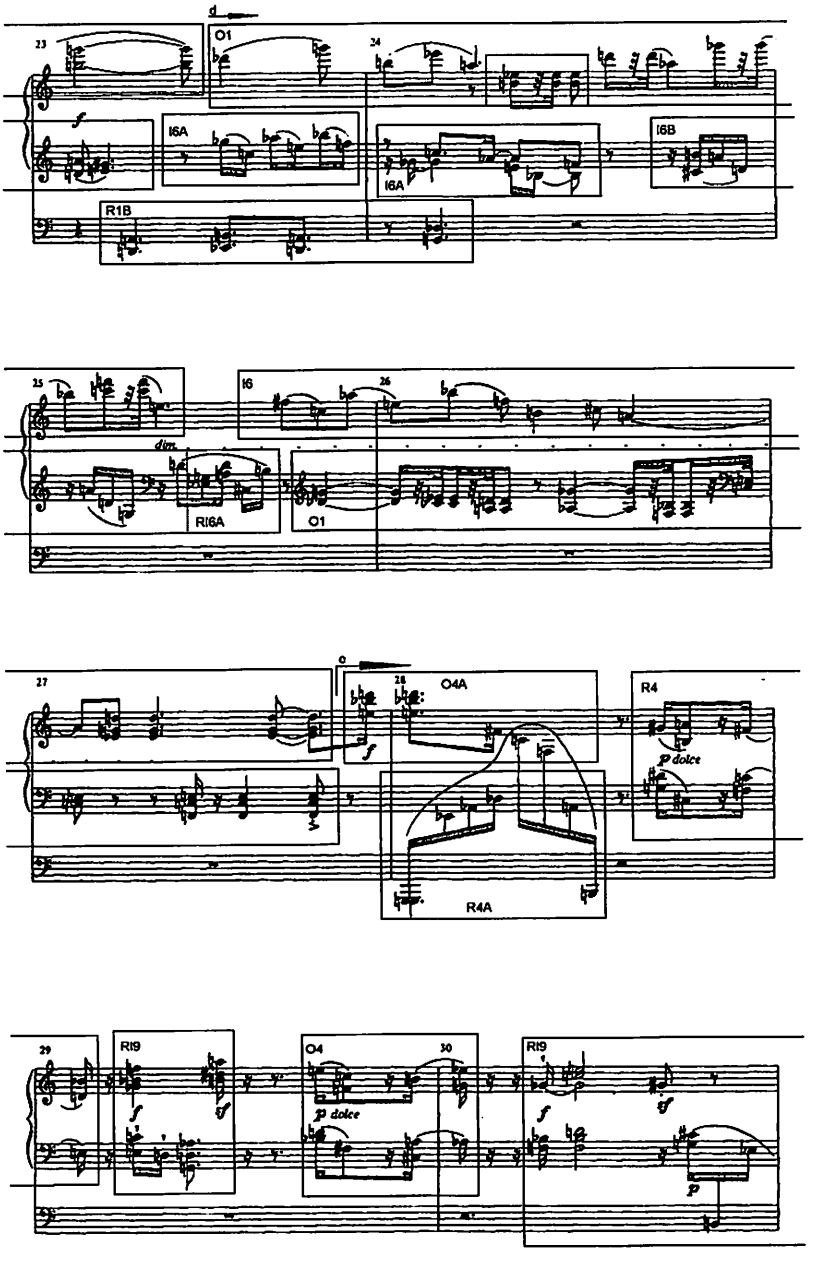

7
8
O1
I6
9
10
R1A
I6B
RI6A
11
R8
pp
12
RI1 p
13
R8
14
cresc.

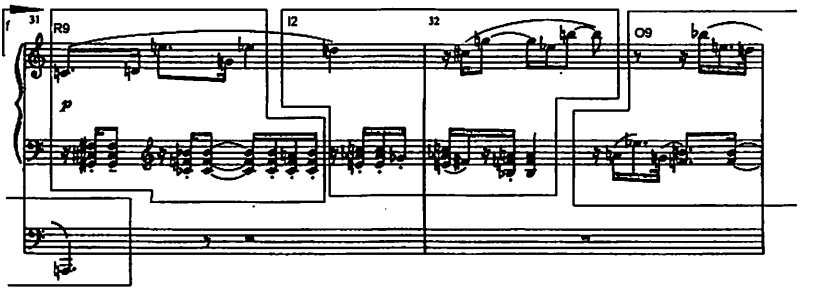

15
R8B
R8B
R8B
RI1B
16
O8
I1A
f
O8

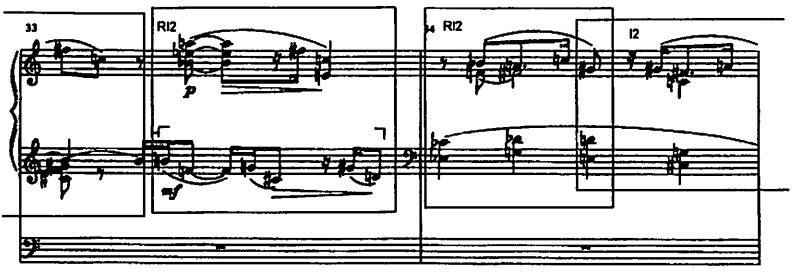

17
I1B
18
I1B
O8B
p
I10A

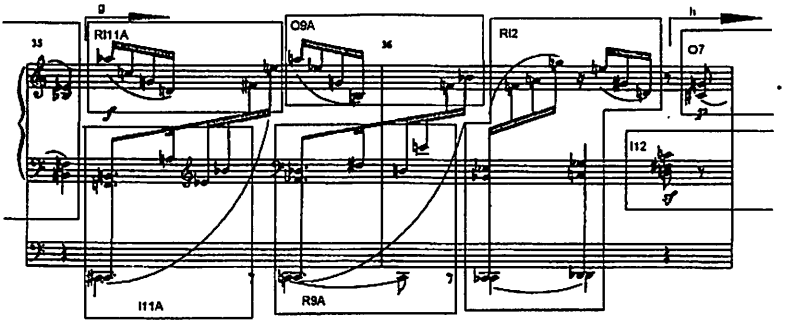

19
C
O5
20
I10A
I10A
I10B

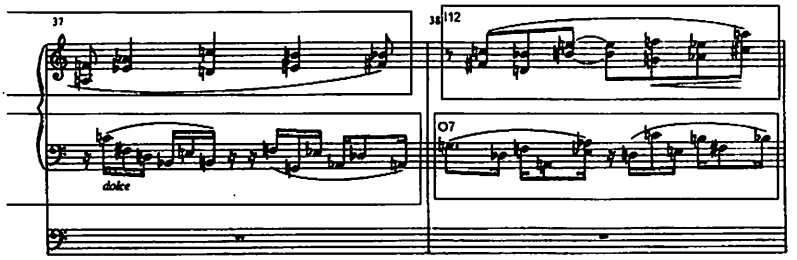

21
I10
22
cresc.
I10B
I10B
O5B

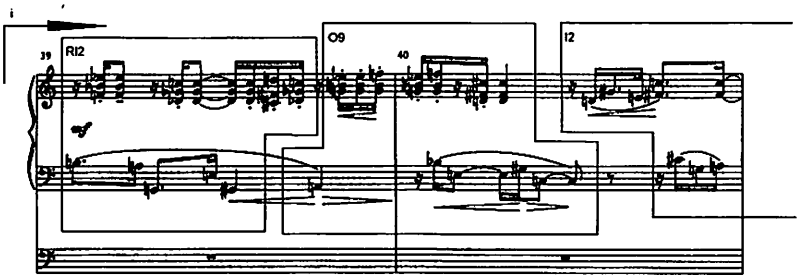

23
O1
24
I6A
I6A
I6B
R1B
25
I6
26
dim.
RI6A
O1
27
O4A
R4
p dolce
R4A
29
RI9
O4
30
RI9
p dolce

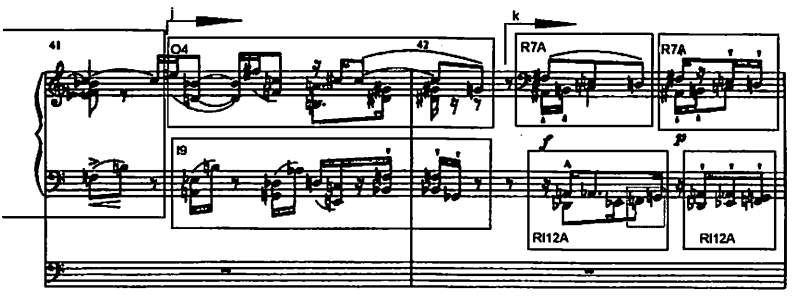

31
R9
I2
32
O9

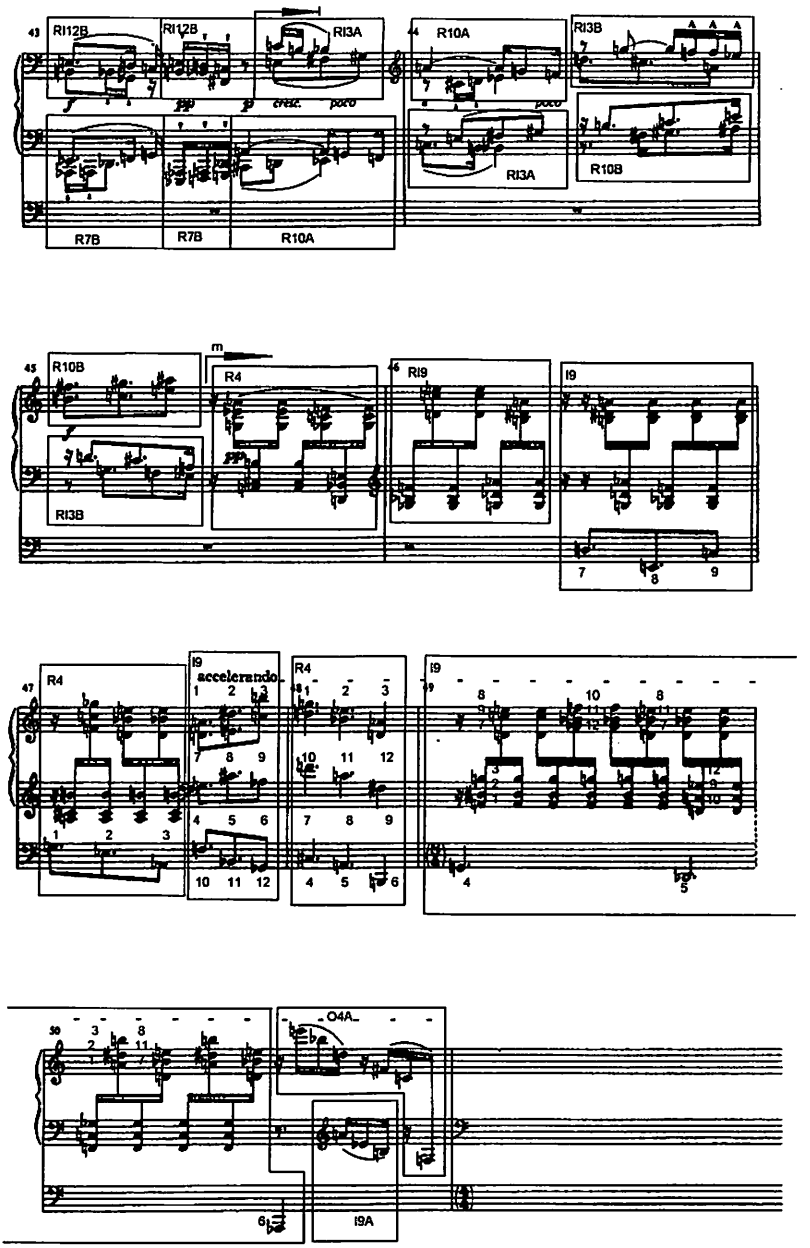

33
RI2
34
RI2
I2

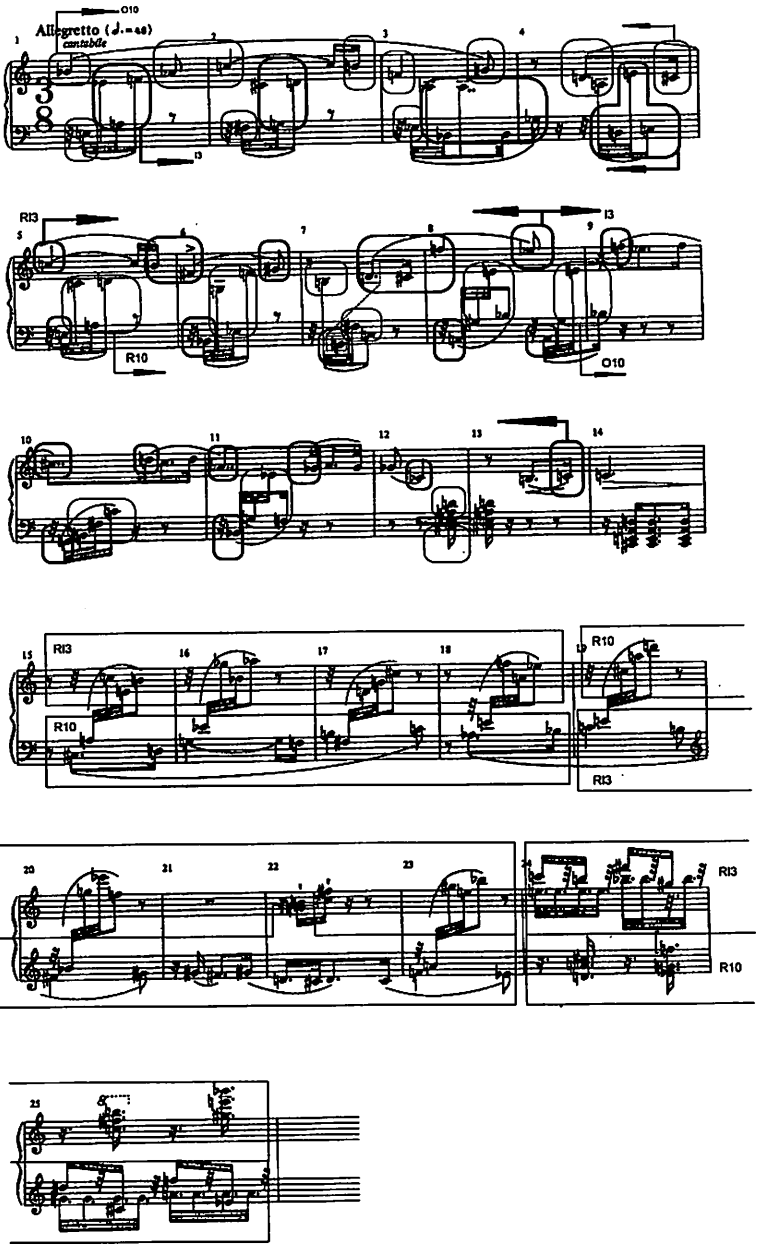

35
RI11A
O9A
36
RI2
O7
I12
I11A
R9A


37
38
I12
O7
doke


i
39
RI2
O9
40
I2
mf


j
k
41
O4
42
R7A
R7A
I9
f
A
RI12A
RI12A


RI12B
RI12B
RI3A
R10A
RI3B
cresc.
poco
R7B
R7B
R10A
RI3A
R10B
R10B
RI3B
R4
RI9
I9
R4
I9
accelerando
R4
I9
O4A
I9A


Allegretto
cantabile
O10
RI3
R10
I3
O10
RI3
R10
R10
RI3
RI3
R10

IV. ABANDONO DE LA SONATA PARA COMPONER EL Op. 40

Después de haber visto el fragmento de la sonata, que consta de alrededor de 50 compases, nos podríamos preguntar cuál fue la razón del abandono de este proyecto. La cronología de la correspondencia de Schönberg nos da una razón suficiente, puesto que la carta de W. Strikland especifica el tipo de pieza que desearía tener para la publicación, es decir, variaciones. (Ver la reproducción de las cartas de Schönberg y Strikland en el capítulo *Encargo de la obra...*)

El manuscrito de las variaciones para órgano está fechado en su principio, el 25 de agosto de 1941. Con toda seguridad, el trabajo sobre la sonata ha cesado cuando la naturaleza exacta de la obra ha sido determinada.

V. LAS VARIACIONES EN SCHÖNBERG

La técnica de variaciones de A. Schönberg que él mismo denomina "Variaciones de desarrollo", permite (aunque no es el caso del Op. 40) trabajar con el sistema dodecafónico, y es usada como una técnica de base desde sus primeras composiciones, tanto tonales como atonales.

Schönberg ha tratado el "Tema y variaciones" como una forma específica, y controlada por límites bien definidos. Como se encuentra a menudo en sus obras escritas durante los períodos de crisis en su desarrollo, la forma de "variaciones" le ofrece un cuadro de trabajo en el interior del cual la mayor parte de problemas de la técnica dodecafónica pueden ser resueltos.

Por ejemplo, las variaciones del *segundo cuarteto de cuerda Op.10*, preceden inmediatamente el período de la atonalidad libre, y la passacaglia de "Pierrot Lunaire" Op.21, se encuentra en el final de este período. *La sérenade Op.24* precede inmediatamente el período de dodecafonismo estricto, y las *variaciones para orquesta Op.31* están en el centro de este período junto con las variaciones de la *suite Op.29*.

Existen seis trabajos llamados voluntariamente "Variaciones" por Schönberg, con la indicación precisa del tema y de cada variación en la partitura.

He aquí la lista de estas obras:

1.- *Cuarteto de cuerda N°2 fa#m Op.10*

1907-1908
Tercer movimiento: "Litanei"
Tema, cinco variaciones y coda.

2.- *Serenade Op. 24*

1920-1923
Tercer movimiento: "Variationen"
Tema, cinco variaciones y coda.

3.- *Suite Op. 29*

1924-1926
Tercer movimiento: "Theme mit variationen"
Tema, cuatro variaciones y coda.

4.- *Variaciones para orquesta Op. 31*

1926-1928
Introducción, tema, nueve variaciones y final.

5.- *Variaciones sobre un recitativo para órgano Op. 40*

1941
Tema, diez variaciones, cadenza y fuga.

6.- *"Theme and variations for wind band" Op. 43a*

1942
Tema, siete variaciones y final.

Además de las obras citadas, hay dos que pueden dar lugar a discusión.

1.- *"Nacht"*.

Es el octavo melodrama de "Pierrot lunaire" Op. 21, subtitulado en la partitura "Passacaglia": podríamos pues incluirlo en la lista.

2.- *"Tercer cuarteto de cuerda Op.30". "Adagio".*

En algunos comentarios que figuran en el programa de un concierto de Diciembre 1949, Schönberg describe el *adagio* del Op. 30 como sigue:

"La tentación de clasificar este movimiento como un tema y variaciones con una forma con refrán es incomprensible porque ninguna de las numerosas repeticiones del tema principal y de su alternativo queda sin cambios. Estos cambios son muy importantes, incluyen hasta la organización interna, modifican el orden de algunos detalles, y los combinan con otros. Por otra parte, la forma de tema y variaciones es muy estricta, y no admitiría desviaciones estructurales fundamentales. En consecuencia, si la comparación con una de las formas catalogadas es poco aconsejable, su parecido con una forma "rondó" nos ofrece una mejor perspectiva para la clasificación".

La actitud de Schönberg hacia cualquier clasificación es de una cierta ambivalencia, pero la sugerencia de la forma "rondó" parece ser una mejor solución, y nos ofrece una alternativa natural que puede apoyarse sobre dos argumentos principales:

1.- Su deseo de que la forma de variaciones sea estricta.

2.- La presencia de una alternativa a la forma de variaciones. El rondó.

Después de esta exposición, nos podemos preguntar cuál es la razón principal que conduce a Schönberg a decidirse por la forma de variaciones. En el capítulo donde se ha tratado el encargo de la obra, se ha mostrado que fue el editor el que le pidió escribir variaciones, pero se ha mostrado también que la idea de las variaciones estaba ya en sus preocupaciones.

VI. VARIACIONES Op. 40

a) Presentación general

Con J.S. Bach, el recitativo ha llegado a ser el elemento central de la narración emotiva en las pasiones. Después será relegado a no expresar más que los diálogos, pero renace amplificado, en el drama musical de Richard Wagner, que lo utiliza como

expresión patética de los sentimientos. Es sobre todo este tipo de recitativo, wagneriano, el que conoció Schönberg y que deberá jugar un papel de primera importancia en su arte. Encontramos el elemento declamatorio en los *Gurrelieder* (1900-1901), *Pierrot lunaire Op. 21* (1912), *Moises y Aron* (1930-1932), así como en el *cuarteto de cuerda Op. 37* (1936) y en las *variaciones para órgano Op. 40*. Hay que recordar que en el "largo" del Op. 37, donde encontramos el principio en recitativo, dramático, con los cuatro instrumentos al unísono, queda la evidencia del carácter homofónico. Bajo la influencia del expresionismo Vienés, el recitativo de Schönberg llega a una gran intensidad. El carácter declamatorio del recitativo inicial del Op. 40, vuelve de una forma más o menos clara, en el curso de las diez variaciones, así como en la Cadenza, y al final de la obra.

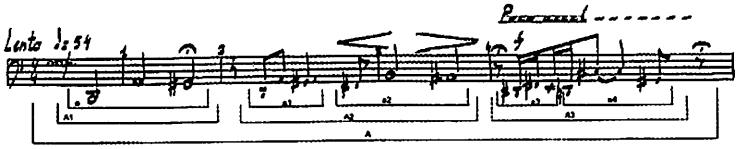
Encontramos parecidos entre J.S. Bach y A. Schönberg. J.S. Bach ha sido el primero en dar al tema de su passacaille en do*m*, la amplitud de un verdadero tema, y a situar éste, sólo, en el comienzo, de la misma forma que Schönberg presenta su recitativo al principio del Op. 40, y habría que señalar también que los dos terminan el ciclo con una fuga.

En un artículo aparecido en Berlín en 1947, (según Michael Radulescu), Schönberg formula su concepción de la forma musical de variaciones. El autor habla de *variaciones de desarrollo* viendo cada variación como una elaboración de los diferentes motivos sacados del tema principal. Esto representa una síntesis entre la forma simple de "variación" (donde el carácter del tema es variado y el tema mismo enriquecido por variaciones ornamentales), y el desarrollo que implica la elaboración, la combinación, la transformación de los diferentes motivos. Motivos cortos y muy característicos, resultantes del recitativo, o bien del tema expuesto en la primera variación, son sometidos a este desarrollo, en las diez variaciones así como en la fuga.

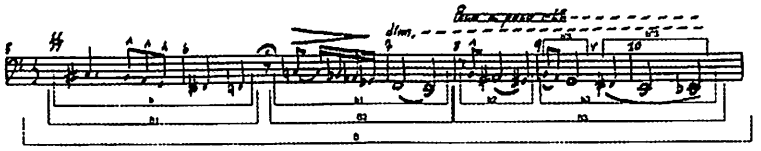
b) Análisis del recitativo

Se trata de un recitativo de diez compases y medio, el cual está construido en dos secciones. El material temático está sacado de dos células madres. Son las dos células que comenzarán cada una de las dos secciones.

La sección **A** está construida únicamente sobre la célula **a** (indicada en los ejemplos musicales por: - - - - - - - - - - - - - - -)



La contracción de **a3** y **a4**, nos da un motivo importante (que será indicado por su parte en los ejemplos por: - - - - - - - - - -)



La sección **B** está construida sobre la célula **b**, (que será indicada: - - - - - - - - - - - - - - -)

El recitativo consta de nueve motivos de tres a seis notas cada uno. En el interior de un mismo motivo, cada nota aparece únicamente una sola vez. El intervalo de segunda es predominante. La estructura de los motivos, determina la forma bipartita del recitativo. Los períodos **A1, A2, y A3** forman la primera sección **A**. Los períodos **A2** y **A3** tienen cada uno dos motivos de tres notas, que son modificaciones del motivo generador **a**. Los periodos **B1, B2,** y **B3,** que forman la segunda parte **B** del recitativo, están todos en movimiento descendente, como la célula madre **b**.

Análisis melódico

Encontramos un gran contraste melódico entre las dos secciones **A** y **B** del recitativo. En la sección **A**, existe un gran predominio de movimientos disjuntos, mientras que en la sección **B**, encontramos, al contrario, el uso exclusivo de movimientos conjuntos.

En la sección **A**, vemos que la línea melódica de cada uno de los motivos está deducida del primer motivo **a**. Cada uno de estos motivos, consta de dos intervalos. Estos intervalos evolucionan de la manera siguiente:

	a	**a1**	**a2**	**a3**	**a4**
1er intervalo	5J	5J	4J	3m	7M
2° intervalo	2m	2m	2m	2M	4J

El primer intervalo, que comienza con una quinta justa, disminuye hasta la tercera menor, para convertirse en **a4** en la séptima mayor, que es el ámbito del tema. El segundo intervalo, que comienza con una segunda menor, aumenta hasta la cuarta justa en **a4**.

En la sección **B**, el intervalo empleado es la segunda mayor o menor. Los motivos **b** y **b3**, tienen la misma disposición en sus intervalos: 2M, 2M, 2m, 2M, 2m. En estos motivos, el ámbito es el mismo, la quinta aumentada. Los motivos **b1** y **b2**, tienen su disposición de intervalos como sigue:

-. **b1**: Tres intervalos de segunda mayor y dos de segunda menor.

-. **b2**: Un intervalo de segunda menor y otro de segunda mayor.

Podemos percibir en esta disposición, que al grupo de intervalos de segunda mayor en **b1**, corresponde la segunda menor en **b2**, y al grupo de segunda menor le corresponde la segunda mayor.

A lo largo del recitativo, se hace el recorrido del total cromático, y en el interior de cada motivo, no existe ninguna nota repetida, como ya lo hemos mencionado. El ámbito total del recitativo es la séptima mayor Re-Do#.

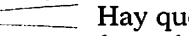
Las notas más agudas de los tres períodos de **A**, nos dan la línea diatónica La-Si-Do#. Las notas más graves de los tres períodos de **B**, nos dan la línea Fa-Mi-Mib. Podemos constatar que estas dos líneas son dos líneas ascendentes y descendentes, hacia las notas sensibles superiores e inferiores de Re: Mib y Do#, sabiendo que Re es la pseudo-tónica de este recitativo.

Es importante también mencionar que con la contracción de los compases 1 y 3, nos encontramos con el motivo "B.A.C.H." transportado. Recordaremos que este motivo juega un papel de importancia en las *variaciones para orquesta Op. 31*, y que en el

Op. 40, aparece en el pedal en los compases 194 y 195, como punto culminante de la obra.

Antes de terminar el estudio del recitativo, nos quedan varios aspectos a tratar, que tienen una relación directa con la expresión de este magnífico tema:

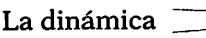
-. En la sección **A**, encontramos **A1**, *"mf"*, en un tempo "Lento ♩=54" y un calderón sobre el sol. Es la primera presentación de este motivo que será el motor de todo el resto. La dinámica *"mf"* está justificada, ya que después tendremos necesidad de evolucionar hasta el *"ff"* del compás 5, y podemos decir lo mismo para el tempo y los valores en blancas, que se transformarán en "poco accel" y en semicorcheas. El calderón sobre el sol# proporciona un efecto magnífico de suspensión , con el intervalo de cuarta aumentada (que podemos percibir todavía con relación al re), y centra la atención sobre el período siguiente **A2**.

-. En **A2**, podemos encontrar ya un cambio de las figuras, (lo que ya es en sí mismo una evolución hacia algo más agitado), que nos lleva hasta la cumbre en **A2** sobre el Si, que es la nota más aguda de **A2** y a la cual se llega lanzada desde el Fa# y con la evolución dinámica  Hay que decir también que el motivo B.A.C.H. está presente en la audición. Encontramos aquí en **A2** con el La#, lo que ya habíamos visto en **A1** con el Sol#, pero el diminuendo y la ausencia de calderón (puesto que lo encontramos en el silencio que sigue), hacen que este La# sea muy diferente. En la audición, se espera después del silencio con el calderón una agitación que efectivamente así se produce. Señalemos que si el calderón hubiera estado sobre el La#, esto nos habría dado una relajación a esta parte del recitativo, dejando completamente incoherentes los compases 4 a 7, punto de máxima agitación.

-. En **A3**, encontramos ya todos los elementos necesarios para aumentar la agitación:

1. "Poco accel...". Tempo que acelera.
2. *"f"*. Dinámica "forte".
3. Las semicorcheas.
4. El intervalo máximo. Séptima mayor.
5. Todo ello está encuadrado entre dos calderones, lo que le da un efecto de energía almacenada evidente.

-. En la sección **B**, encontramos finalmente la indicación *"ff"* y una abundancia de signos de articulación. Las indicaciones ^ ^ ^ en **B1** crean un énfasis que irá disminuyendo hasta el final.

-. Después del calderón (compás 6), encontramos los cuatro primeros valores en disminución en relación a **B1**, y los dos últimos en aumentación. La dinámica  "dim...", y el desplazamiento hacia una región más grave, acompañado de una ausencia de articulaciones, hace sentir un retorno a la calma.

-. En **B3**, el apoyo ^ sobre el Si, deja entrever que todavía existen tensiones que hay que relajar. El "poco a poco rit..." hasta el final nos lleva en diminuendo al Mi*b*, sensible superior de Re.

Para terminar este análisis del recitativo, constatemos la importancia que el Do (compases 4 y 5) y el Si (compases 3, 8 y 9) toman en este tema.

c) Descripción general de las variaciones

Después del enunciado monódico del tema del recitativo que acabamos de analizar, encontramos el desarrollo de diez variaciones, seguidas de una cadenza, y de una fuga para terminar. He aquí para comenzar una descripción rápida de estas diez variaciones:

-. *Variación I:* La idea principal no es la del tema del recitativo si no un tema independiente que es expuesto por la soprano en todo lo largo de esta primera variación. Encontramos una escritura contrapuntística fluida, y motivos, que como ya veremos serán elementos de importancia primordial en el transcurso de la obra.

-. *Variación II:* Esta variación comienza con un clima de continuación de la primera, y desde el principio ya encontramos alteraciones en el ritmo inmutable de corcheas de la primera variación, que nos llevará hacia el final, a la constitución del germen del ritmo característico de la tercera variación. Se introduce la idea de velocidad, y encontramos ya, motivos presentes en la primera variación.

-. *Variación III:* Desde el principio de la obra, esta variación hace oír más claramente que las otras el tema del recitativo, que aparece en la mano izquierda, y que contrasta enormemente con

el ritmo característico de la mano derecha ( ). Después de una brusca interrupción, la mano derecha continúa con el tema, y encontramos en la mano izquierda el ritmo ostinato con el motivo β del tema de la primera variación. El final representa con coherencia el ritmo del principio.

-. *Variación IV:* Ruptura con el principio de cambio binario-ternario (12/8) y por la introducción de un nuevo tempo (Poco meno moso ♩. = 58). Encontramos aquí en combinación el tema del recitativo y el de la soprano de la primera variación. Existen dos partes bien definidas: (44-48) y (49-54).

-. *Variación V:* Agitación que se produce por la indicación de tempo (Piu moso ♩ = 80), y por la escritura. Encontramos aquí el principio de inversión: la mayor parte de los compases están divididos en dos partes, siendo la segunda, inversión de la primera. El final de esta variación representa el final de la primera parte de la obra y el centro del ciclo entero.

-. *Variación VI:* "In the maner of a recitative", comienza un nuevo ciclo de variaciones. La primera parte se desarrolla en un clima de recitativo, con un contraste en la segunda parte (Agitato ♩ = 96) que nos presenta la segunda sección del recitativo, y el retorno al "tempo primo" en la tercera parte. Encontramos igualmente aquí el principio de inversión.

-. *Variación VII:* Esta variación efectúa la transición entre la VI y la VIII. Al principio, las notas del recitativo se encuentran al final de cada grupo de cuatro semicorcheas en la mano izquierda. Hay un gran crescendo hasta que todo se detiene sobre el acorde de Fa*m*, para terminar crescendo y accelerando, y realizando el encadenamiento con la octava variación.

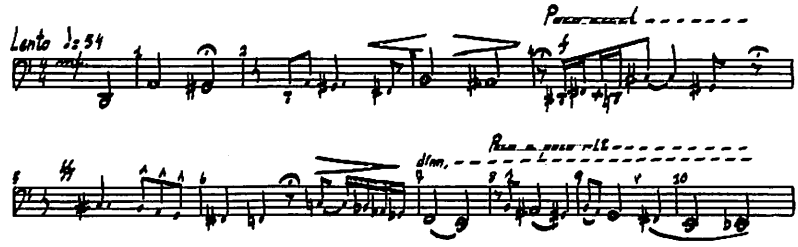
-. *Variación VIII:* Un flujo incesante de energía al tempo ♩. = 116, hace de esta variación una de las más agitadas. Las notas del recitativo están en el bajo. El resto está basado sobre el motivo del principio del tema.

-. *Variación IX:* Encontramos al comienzo de esta variación el principio de respuesta invertida entre las dos manos. Además del tema del recitativo, tenemos también el tema de la soprano de la primera variación, que será la voz más importante en la segunda parte de esta variación.

-. *Variación X* : Combinación magistral la que realiza aquí Schönberg con el tema del recitativo y el tema de la primera variación. Señalemos desde el principio la escritura en canon invertido entre soprano y bajo.

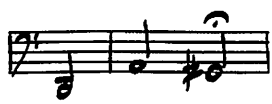
d) Presentación de los temas y motivos principales

I. *Tema del recitativo.*

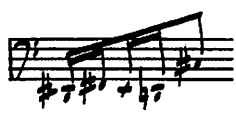


que estará indicado: ————————————

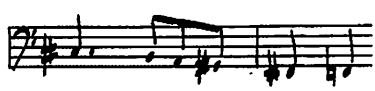
Este tema aparece integralmente en cada una de las diez variaciones. De este tema, tomamos tres motivos que serán utilizados:

a-: 

que estará indicado: -

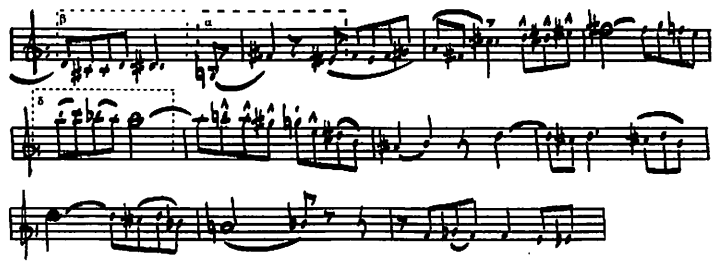
α-: 

que estará indicado: -

b-: 

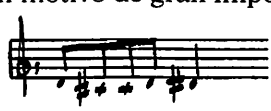
que estará indicado: -

II. ***Tema de la primera variación.***



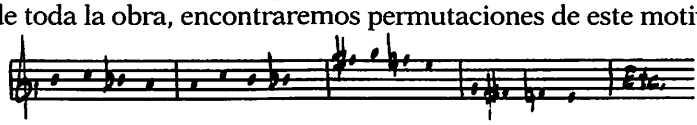
que estará indicado: -

Este tema, enunciado por la soprano en la primera variación, será utilizado también en otras variaciones. Al principio de este tema, encontramos un motivo de grán importancia:

β-: 

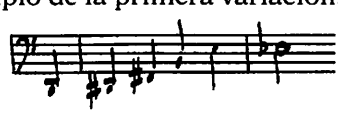
que estará indicado: -

Despues de este motivo, la soprano retoma la célula **a** (que como ya hemos visto, pertenece al recitativo), pero transportada. En el compás (17), encontramos la linea descendente que se podría asociar a la sección **B** del recitativo. En este tema de la soprano, existe también una permutación del motivo B.A.C.H. A lo largo de toda la obra, encontraremos permutaciones de este motivo

δ-: 

que estará indicado: ----------

Como ya lo habíamos señalado en el capítulo "Análisis del recitativo", este motivo **δ**, está sacado de la contracción de los compases (1) y (3), y ha sido utilizado ya antes por Schönberg (Op. 31). En la primera variación, encontrams también otro motivo que será de gran importancia. Este motivo está presente en el pedal, al principio de la primera variación:

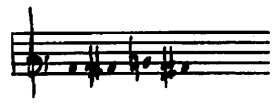
γ-: 

que estará indicado: ....

Este motivo está sacado del tema del recitativo. Cada una de sus notas, corresponde cronológicamente a la primera nota de los compases pares del recitativo, es decir a la primera nota de los compases (2,4,6,8 y 10)

Para terminar, vamos a citar otro motivo que encontraremos en la tercera variación. Se trata de una transformación del motivo β, por movimiento retrógrado y contrario:

ε-:

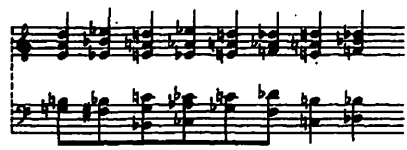


que estará indicado: .....

e) Organización de la armonía

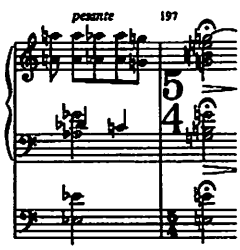
En su último período de creación, Schönberg parece orientarse cláramente cada vez más hacia la tonalidad, pero no se trata de un retorno hacia la armonía de Reger por ejemplo, sino de una ampliación de la concepción tonal. Los doce sonidos de la escala cromática no están ya en una relación recíproca, como en la serie dodecafónica, si no que son considerados en su relación con un centro tonal que es en el Op. 40, el acorde de Re.

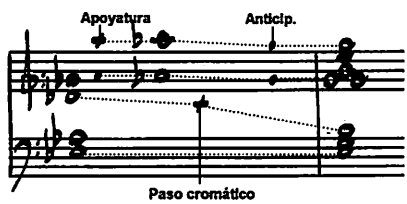
En los esbozos del compositor, publicados en el volumen suplementario de la edición integral de Schönberg (1973, B.Schott, Mayence-Universal Edition, Vienne) podemos observar cómo organiza "su armonía":



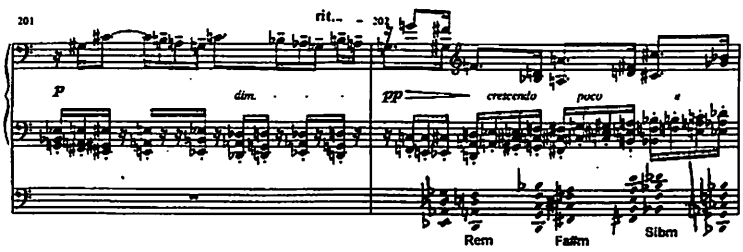
Dispone los doce sonidos por intervalos de cuarta, y forma acordes de seis sonidos, combinando el grupo de los cinco primeros sonidos con uno de los siete otros. Resultan siete acordes de seis sonidos. Después, estos acordes están puestos en relación con el acorde de Re*m*. Las diferentes sucesiones de acordes, a cuatro, cinco o seis voces son testimonio de la resolución en el acorde de Re*m* de los acordes así obtenidos. Las notas del acorde de Re, son abordadas por semitonos, tonos y excepcionalmente por terceras menores. El carácter de sensible o de nota de adorno que estos acordes tienen en relación con el acorde de Re, es evidente.

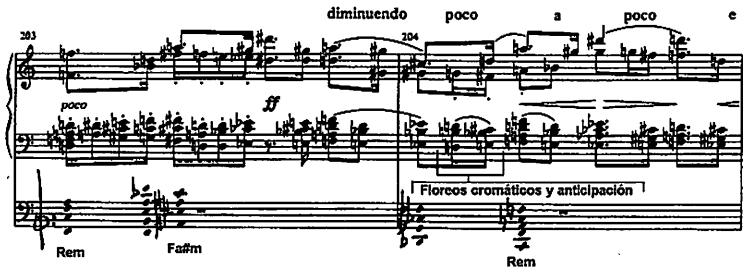
A modo de ejemplo, examinemos el encadenamiento cadencial que, en los compases (196-197), nos conduce al caderón preparando la sección final de la fuga.





De la misma forma, el análisis de los compases que preceden el final de la partitura, prueba la abundancia de estos encadenamientos armónicos basados sobre estos esquemas:

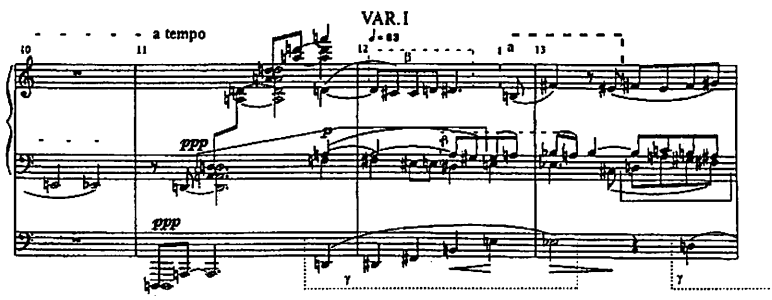


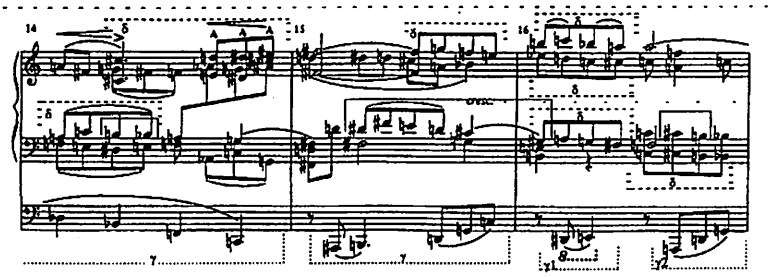


f) Estudio detallado de las variaciones

-. *Variación I:* Como ya hemos indicado, desde los primeros compases de esta primera variación, encontramos motivos que servirán al desarrollo temático de toda la obra. La aparición de un tema nuevo en la soprano, que volveremos a encontrar expuesto parcial o integralmente en algunas variaciones, está acompañado por el motivo γ, en el pedal, y por el motivo β, que está en el interior de tema de la soprano junto con el motivo δ, y por el tema del recitativo que estará presente en todas las variaciones.

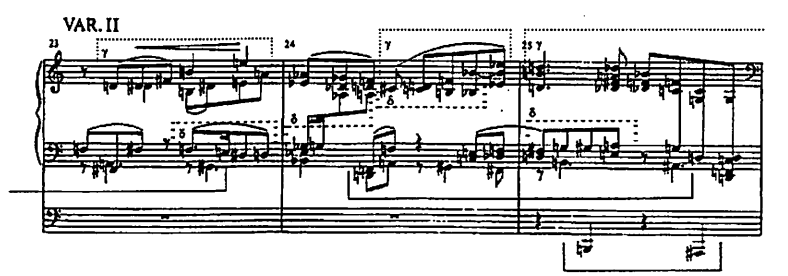
El tema del recitativo está expuesto aquí en la mano izquierda, y está presentado integralmente y paralelamente junto con el tema de la soprano. Ya en el primer compás, encontramos el motivo β, en la mano izquierda, en imitación con la mano derecha. El motivo γ, está siempre en el pedal hasta el compás (19). Se han señalado también intervenciones del motivo δ.



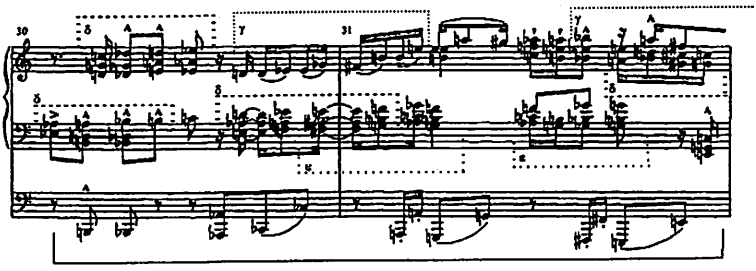


Se podría dividir esta variación en dos partes. La primera, compases (12-18), se desarrolla en un contrapunto fluido, y su papel más importante es el de presentar los motivos y los temas que ya hemos señalado, sobre todo el de la soprano. La segunda parte comienza en el cuarto tiempo del compás (18) y llega hasta el final de esta variación, aunque una parte del compás (21) y el compás (22) pueden ser considerados como una especie de coda, con adornos en torno a Re. El principio de esta segunda parte está marcado por la parada del contrapunto fluido de la primera parte, consecuencia de acentuaciones rítmicas, que ayudan a poner en evidencia la segunda parte del tema de la soprano.

-. *Variación II:* En esta segunda variación, encontramos un cambio en el ritmo inmutable que caracterizaba la primera variación (la sucesión de corcheas). Se introduce la idea de velocidad. Llegamos a tener semicorcheas en todo el compás, lo que nos da un movimiento dos veces más rápido. En los dos primeros compases, encontramos el tema del recitativo en la mano izquierda, y podemos señalar que en sus puntos más importantes está doblado por el pedal. La soprano toma ahora el motivo **γ**, y encontramos además de estos dos elementos el motivo **δ** en su "versión cromática".

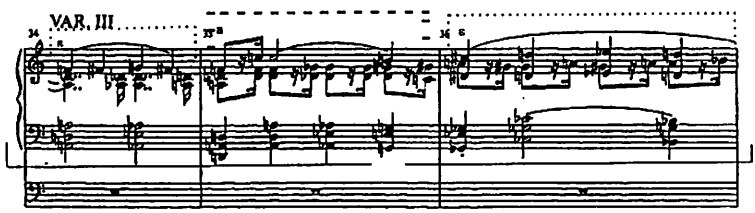


Hacia el final de esta variación, es el pedal el que toma el tema del recitativo, justamente en el momento de mayor agitación en el manual. Encontramos aquí también citaciones de un motivo que volveremos a encontrar en la tercera variación (motivo ε), primeramente en su forma normal, depués invertido y en movimiento contrario.



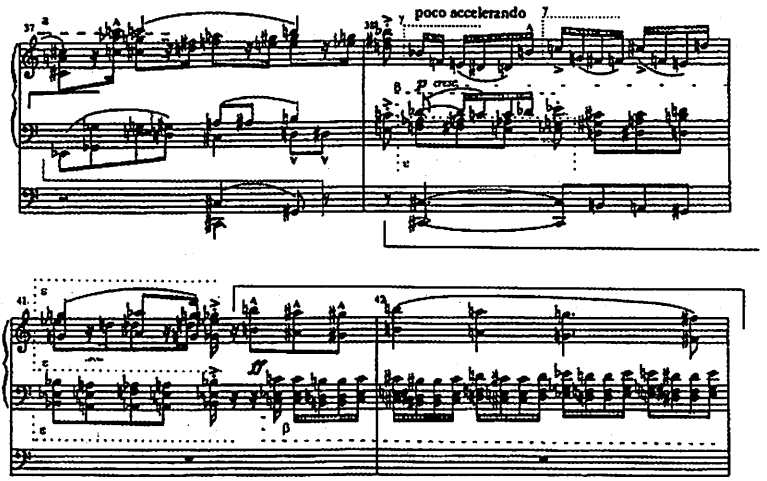
En el penúltimo compás "molto rit...", se situa el retorno a un tempo "más lento" (aunque a pesar de todo es un poco más rápido que al comienzo), y en el último compás aparece el ritmo característico de la tercera variación:

-. *Variación III:* Desde el principio de la obra, es esta variación la que hace oír más claramente el tema del recitativo. Este tema se destaca especialmente al principio por su carácter sereno, que contrasta enórmemente con el ritmo inquieto de las voces superiores. Desde el primer compás, encontramos ya introducido el motivo ε, que como ya he señalado, está construido con las notas del motivo β en movimiento retrógrado contrario.

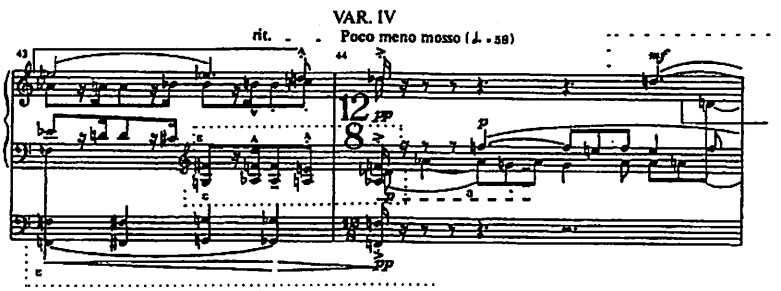


El comienzo de esta variación se desarrolla como hemos señalado hasta el compás (38), donde después de una interrupción, encontramos la segunda parte de esta variación, que abandona el

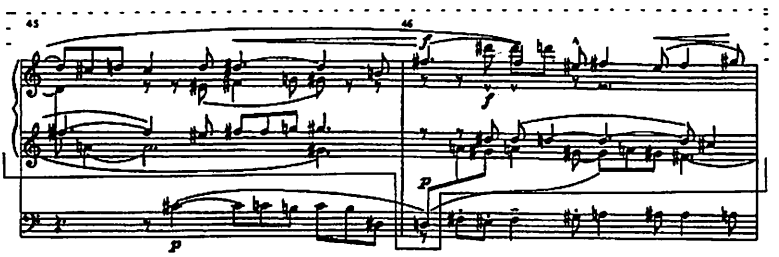
ritmo del principio y, por medio de un "crescendo et accelerando", nos lleva hacia la tercera parte en la cual el tema del recitativo aparece en la mano derecha en octavas, mientras que la mano izquierda utiliza el motivo que ha engendrado ε, es decir el motivo β.



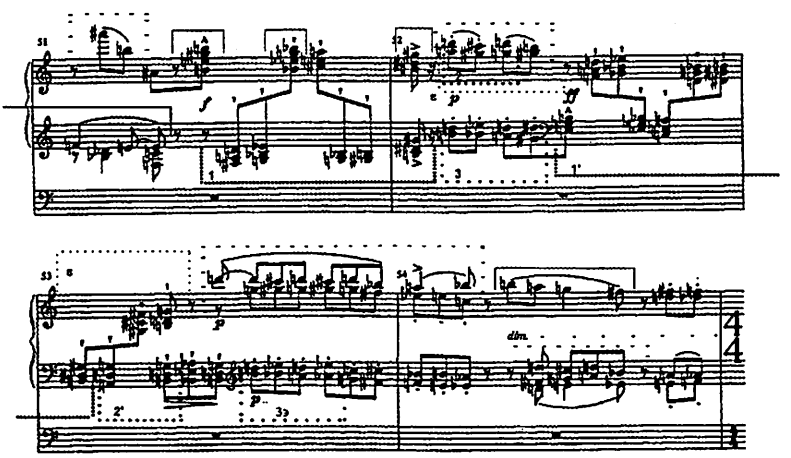
Después de este aumento de la tensión, que nos ha proporcionado la segunda sección, llegamos al *ff* de la tercera. Es evidente que el último compás es una especie de coda de esta variación, que nos presenta en la soprano las últimas notas del recitativo, y en el pedal el motivo ε, que aparece también en el manual en dos voces, una normal, y la otra en movimiento contrario, y que nos permite también el encadenamiento lógico con la variación siguiente.



-. *Variación IV:* La cuarta variación comienza con un ritmo ternario (12/8) y con un nuevo tempo (♩. = 58). Al principio encontramos el motivo **a** y una intención canónica muy acentuada, pero es al final del primer compás cuando entra el tema del recitativo. Al final de este primer compás, la soprano comienza a exponer el tema de la primera variación, que será expuesto integralmente.

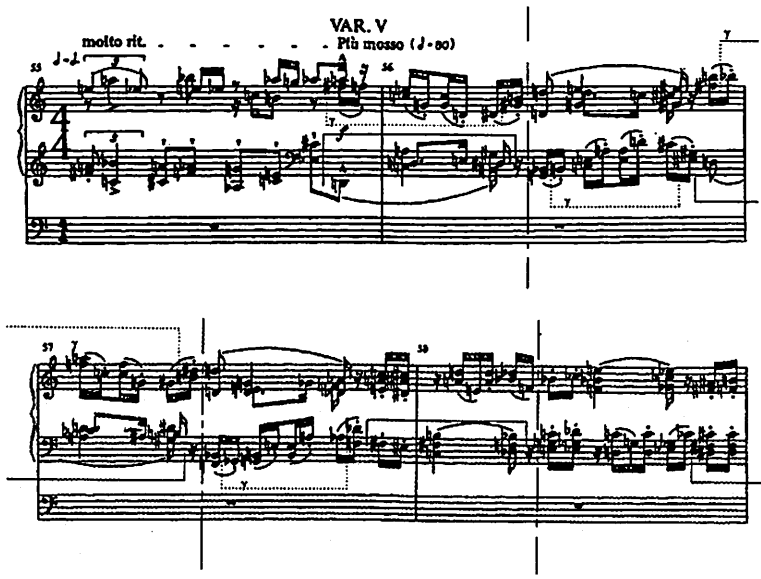


Es en el compás (48) cuando se detiene el discurso imitativo para ser remplazado por los grupos de acordes que se han señalado. Por ejemplo el grupo (1) es repetido en (1') pero con los acordes en menor, y el parentesco con los grupos (2,3) y (2',3') es evidente. Durante esta sección, los temas del recitativo y de la primera variación continuan su discurso.



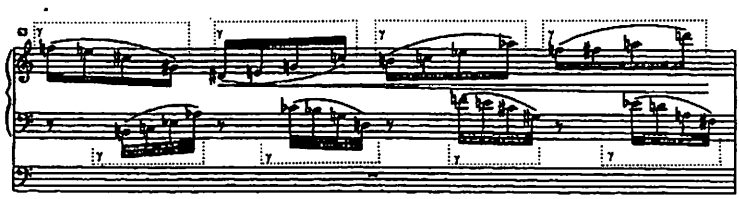
Esta variación se termina con la indicación "molto rit...", lo que aumenta todavía más el contraste con el brusco principio de la quinta variación.

-. *Variación V:* En esta quinta variación es utilizada intensivamente la técnica de inversión.

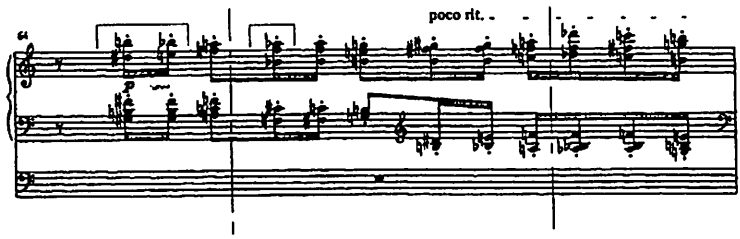


Todos los compases están construidos con el procedimiento de inversión, siendo la segunda parte de cada compás la inversión de la primera, salvo:

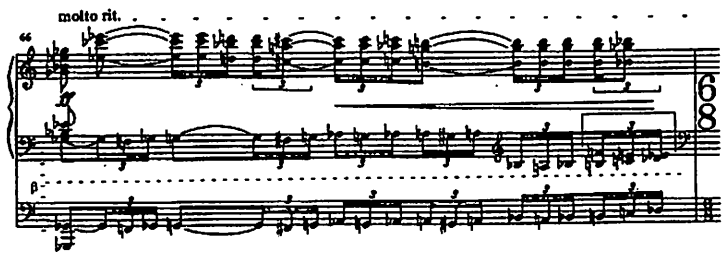
- el compás (63), que utiliza exclusivamente el motivo γ en movimiento directo y contrario, la mano izquierda estando en disminución con relación a la mano derecha.



- el compás (64) que como ya se ha indicado en el ejemplo anterior, esta tratado en inversiones de grupos de tres acordes.



- el compás (66), que presenta el motivo β en el pedal y en la mano izquierda.



El tempo "Piu mosso ♩ = 80" y la indicación *f*, hacen de esta variación un pilar muy importante de una gran agitación, donde como siempre, el tema del recitativo está presente integralmente.

Señalemos también que a partir del compás (64) y hasta el final de la variación, tenemos cambios de tempo de forma continuada. El último compás, con la indicación *"ff"* y "molto rit..." y el crescendo hasta el final, se encadena con la sexta variación. Este impresionante final de la quinta variación, marca el final del "primer acto" de la obra.

-. *Variación VI :* "in the maner of a recitative"

Con esta variación se comienza un nuevo ciclo de variaciones. El principio de inversión continúa aquí. El compás (68) es una inversión libre del compás (67), los compases (72,73,74) son inversiones estrictas de los compases (69,70,71), y para terminar,

los compases (77,78) corresponden a los compases (75,76). El principio de inversión determina también el fugato en los compases (79 a 85), y el final de la variación.

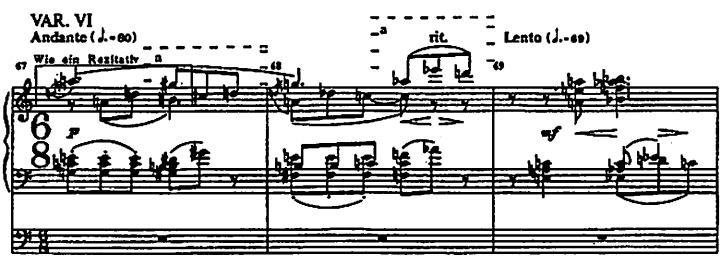
Podemos dividir esta variación en tres partes:

a- Compases (67 a 78)
b- Compases (79 a 85)
c- Compases (86 a 88)

Analizando la primera parte, a, es posible dividirla también en tres partes:

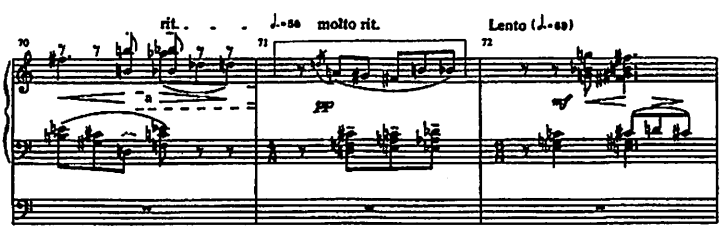
a^1- Compases (67 a 68)

"Andante ♩. = 80". Tenemos la cabeza del recitativo en la soprano, y el acompañamiento de acordes, sabiendo como ya hemos señalado, que el compás (68) es una inversión libre del (67).



a^2- Compases (69 a 74)

"Lento ♩. = 69". Tenemos en el compás (71) la continuación del recitativo en la soprano.

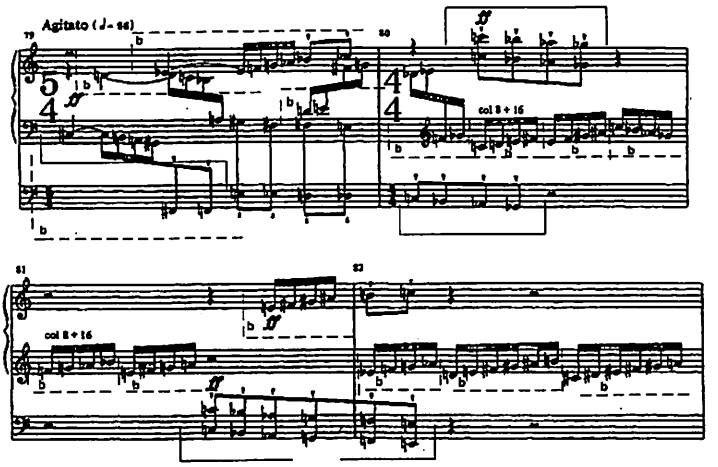


a³- Compases (75 a 78)

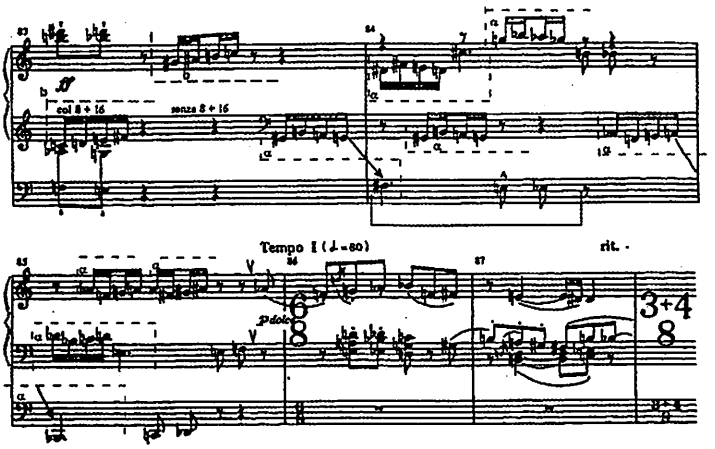
"A tempo". La soprano continúa con el tema del recitativo.

Se puede constatar que en esta primera parte, a, todas las indicaciones de tempo se reproducen exáctamente en los compases invertidos, lo que da una coherencia máxima a esta sección.

La parte b, hace uso de la parte **B** de recitativo, y utiliza el motivo **b**, en movimiento directo y contrario.



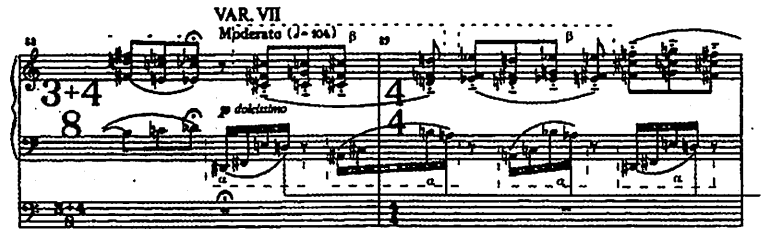
En los compases (83 a 85), tenemos el motivo **α** quien es también imitado e invertido.



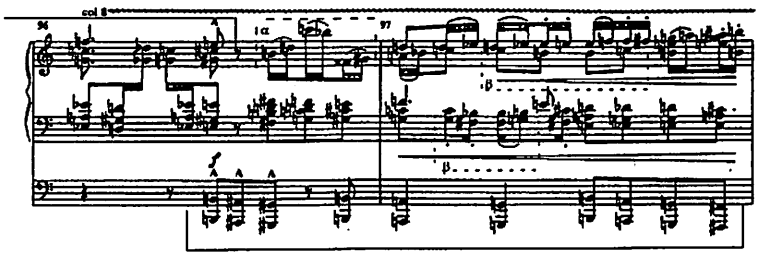
Con la parte c, se efectúa el retorno al "Tempo I". El compás (87) es una inversión del compás (86). Para terminar la variación, la soprano enuncia las tres últimas notas del recitativo, con el bajo en movimiento contrario.

En esta variación que abre el segundo ciclo de variaciones, encontramos un gran contraste en el centro, con el agitato, y las dos secciones que se encadenan con el, y que ofrecen una claridad formidable a la forma de esta variación.

-. *Variación VII:* Encontramos una evolución muy clara en esta variación , que va desde el *"p dolcissimo"* del comienzo al *"ff poco a poco crescendo ed accel."* del final. Los primeros compases, están basados en dos motivos. En la mano izquierda, tenemos el motivo α, combinado de tal forma, que la última nota de cada grupo de cuatro, enuncia el tema del recitativo. En la mano derecha tenemos el motivo β.

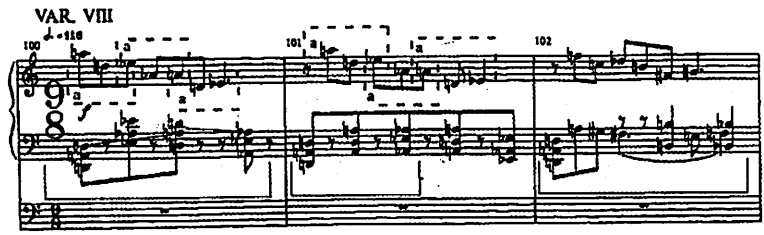


A partir del compás (92), el tema del recitativo aparece en la soprano, y después, en la mano izquierda (93), en el pedal (94), en la mano izquierda (95) para terminar su exposición en el pedal.

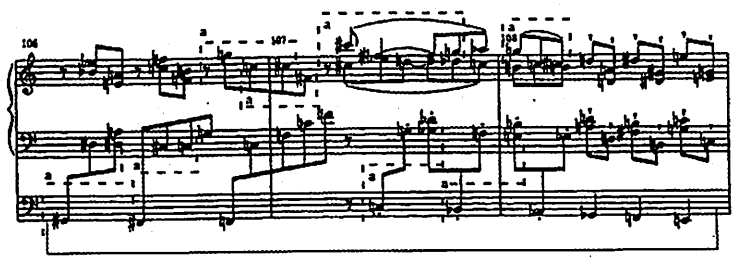


Después de la interrupción sobre el acorde de Fa*m* en el compás (98), esta última parte de la variación, es una coda que presenta el motivo **β** en la soprano. El "rit..." en el final de la variación, nos permite acentuar el efecto de agitación de la variación siguiente con un tempo muy vivo (♩. = 116).

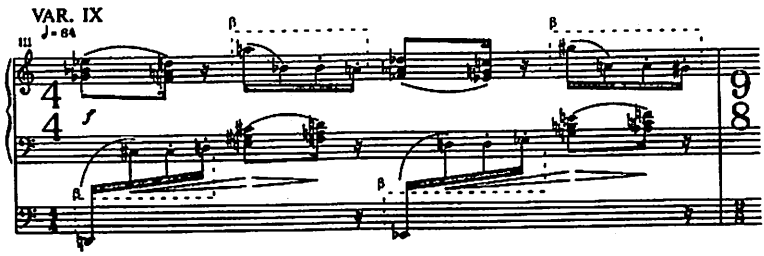
-. *Variación VIII:* Hay una idea que es importantísima en esta variación, es la que le da un aspecto de pilar monolítico. Desde el principio de la variación, hasta el final, no hay ningún cambio de tempo o de intensidad. Esta ausencia de evolución en la velocidad y en la dinámica, junto con la sobriedad en el uso del material temático, dan el aspecto del que ya hemos hablado. En el mismo principio, después de haber escuchado a la soprano, que enuncia encadenamientos del motivo **a**, y que está acentuada por los acordes de la mano izquierda, volvemos a encontrar lo mismo en el segundo compás, pero con la gran diferencia de que las acentuaciones de la mano izquierda están desfasadas en su acentuación, lo que introduce la idea de inestabilidad.



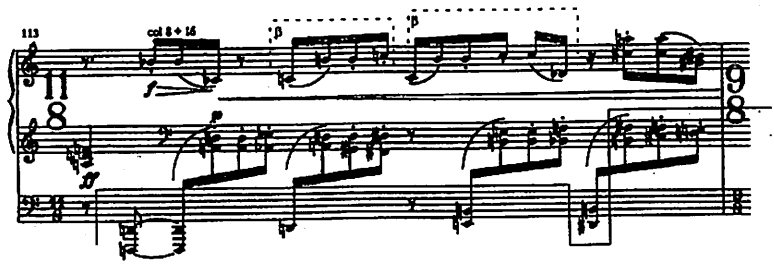
Durante toda la variación, las notas del tema del recitativo, se encuentran en el bajo, y es el motivo **a**, el que da el material motívico que es empleado de forma contínua.



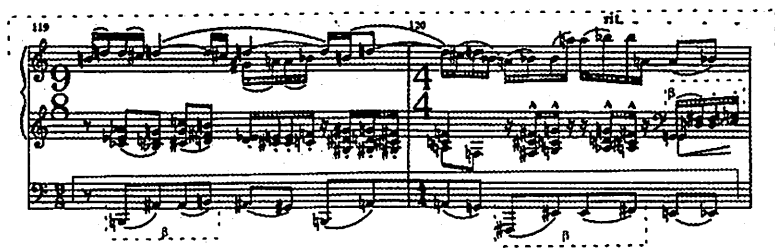
-. *Variación IX:* Al principio de esta variación, en los compases (111 y 112), encontramos el motivo β, el cuál está tratado bajo el principio de respuesta invertida, como podemos apreciar en el siguiente ejemplo.



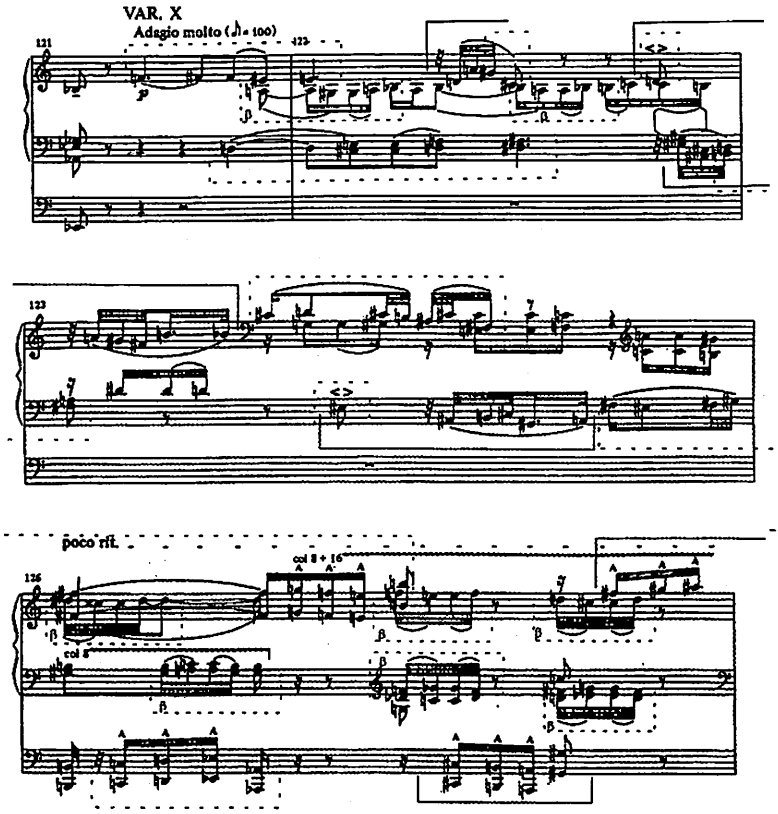
La entrada del tema del recitativo, no llega hasta el compás (113), donde es presentado en el bajo.



Durante esta variación, encontramos otra vez el tema de la soprano de la primera variación. Al principio este tema está en el bajo, pero muy variado, lo que hace difícil su identificación, pero es a partir del compás (115), donde el tema es enunciado por la soprano y donde podemos reconocerlo muy fácilmente. En esta segunda parte de la variación, es el tema de la primera variación el que toma toda su importancia, pero que como siempre continúa siendo tratado junto con el tema del recitativo.

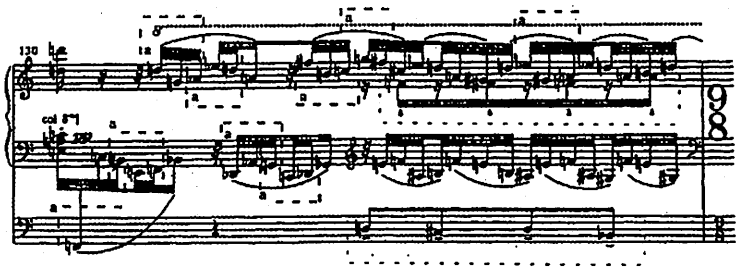


-. *Variación X:* Coronación magistral la que hace esta décima variación del ciclo. El principio de variación continúa, pero ahora con un nuevo espíritu más amplio. Nos encontramos delante de un canon invertido entre soprano y bajo, los cuales presentan alternativamente secciones del tema del recitativo y del tema de la soprano de la primera variación. Este canon en movimiento contrario, deja ver ya la estructura que tomará la fuga que se encargará de dar término a esta obra.

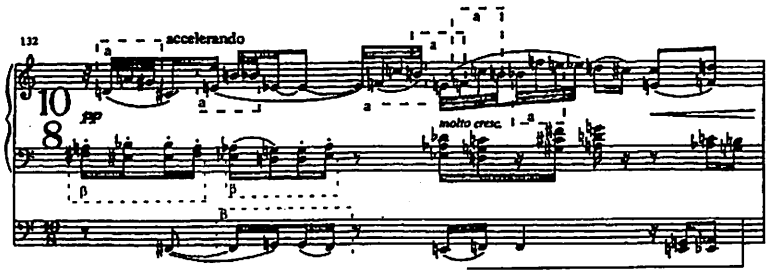


Durante el desarrollo de la variación, son los motivos del recitativo y el motivo β, quienes serán utilizados como material motivico. En el compás (130) encontramos el motivo **a**, quien es imitado e invertido, y el pedal, que enuncia la continuación del tema

de la primera variación, que es imitado en movimiento contrario y desfasado una semicorchea en el manual.

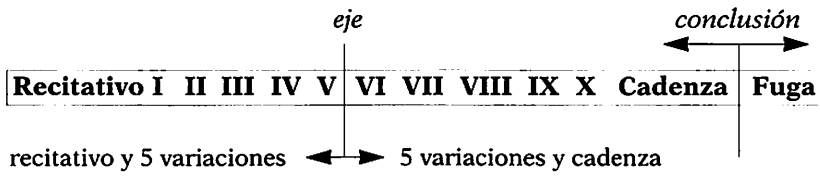


Es en el último compás, donde con la indicación "accelerando" y "molto cresc.", nos lleva hacia la "cadenza", la cual hace la transición entre el ciclo de variaciones y la fuga que terminará la obra.



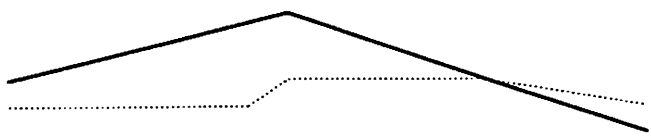
g) Plan de las variaciones

Se propone una forma simétrica representando la repartición gráfica de las variaciones de este Op. 40. Como podemos ver en esta representación, hay un eje central de la obra, que se encuentra en el principio de la sexta variación. Hacia la izquierda de este eje, encontramos el recitativo y cinco variaciones, y hacia la derecha las otras cinco variaciones (siendo la sexta "in the maner of a recitative"), seguidas de la cadenza, y para terminar, ya fuera de esta simetría, la fuga como una gran conclusión del ciclo entero.



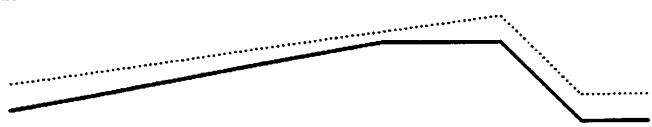
En los gráficos que siguen, podemos ver la evolución de cada variación, desde el punto de vista de sus tempos y de sus dinámicas. El primer grupo de variaciones (I-V) y también el segundo (VI-X), comienzan en *p*, y terminan en su última variación en *ff*. Entre el comienzo de las variaciones y el final, no existe una línea recta a la cual podamos seguir, desde el punto de vista de la agitación, sino una línea de altibajos como lo he indicado.

Recitativo

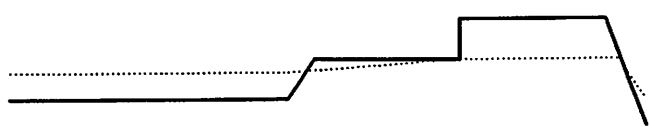


Variación I

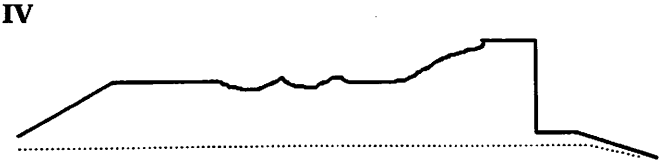
Variación II



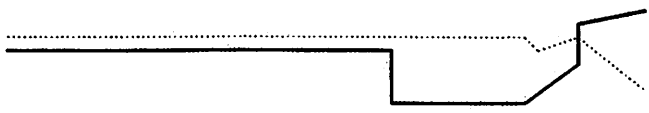
Variación III



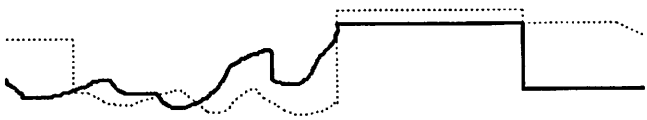
Variación IV



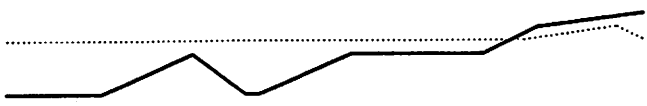
Variación V



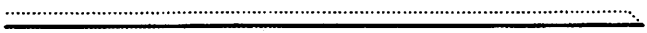
Variación VI



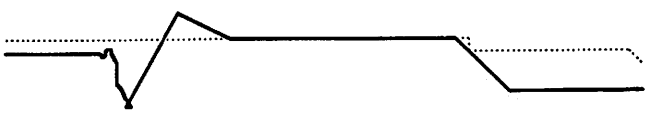
Variación VII



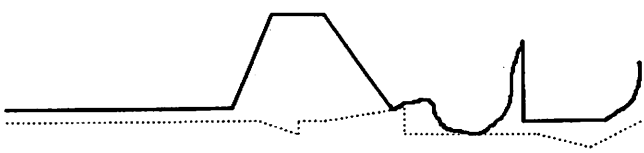
Variación VIII



Variación IX



Variación X



A pesar de todo, se puede decir que en el recitativo, así como en las dos primeras variaciones, hay un punto culminante que se encuentra más o menos hacia el centro de las partes; llegamos a él para luego descender. Este punto culminante está situado en el final de la quinta variación, donde encontramos un crescendo sobre el *ff* que va a señalarnos el final de la primera parte de la

obra, y será el final de la sexta variación la que marcará el comienzo del nuevo ciclo. En el segundo grupo de variaciones, encontramos en la octava una situación que no se encontrará en ninguna otra parte de la obra, se trata de la única variación que tiene como representación gráfica dos líneas rectas. Esta variación queda como un pilar importante en el centro del segundo grupo.

El elemento más importante a señalar sobre la evolución de la obra, es la trayectoria recorrida entre el principio, con el recitativo monódico, y el final, en una escritura opuesta en extremo, la fuga.

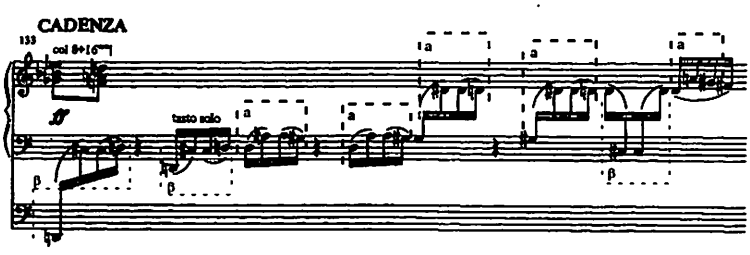
h) Cadenza

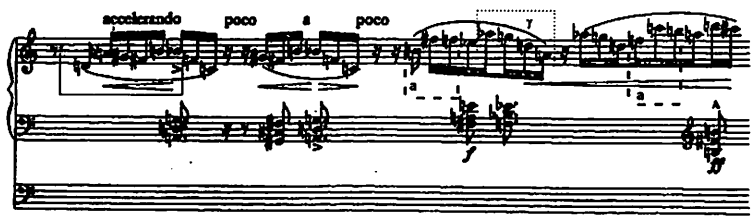
La "cadenza" es una sección de la obra que realiza la transición entre el recitativo con sus diez variaciones y la fuga. Motivicamente, son utilizadas células del recitativo y los motivos α, β,y γ.

Se quiere señalar también que la indicación "tasto solo" en la partitura, no tiene ningún sentido en la edición Gray, porque en ella no se encuentran las indicaciones "Col 8+16" etc. que encontramos en la edición original. Por otra parte, estas indicaciones señalan la utilización de 4 y 2 pies (por ejemplo, cuando tenemos la indicación "col 8 + 16"), y no la utilización de 8 y 16 pies como se podría suponer.

Se puede dividir esta "cadenza" en cuatro partes:

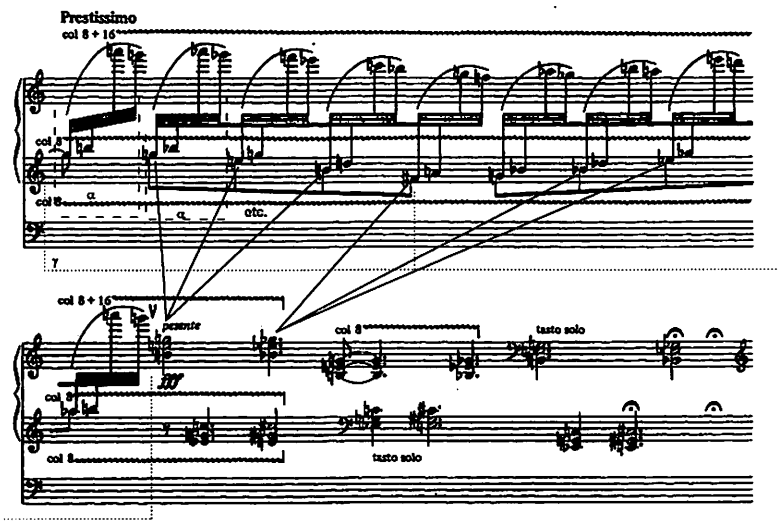
1-. Se trata de los tres primeros sistemas. Desde el principio de esta parte hasta el final, tenemos un gran crescendo y accelerando, para llegar hasta el *fff*.





La enunciación de la soprano, presenta células sacadas del recitativo así como numerosas repeticiones de los motivos β y γ. La mano izquierda hace el acompañamiento con acordes. Se puede señalar que las separaciones entre las células de la soprano, se vuelven cada vez más cortas. Con la última célula de la soprano, la primera sección se encadena con la segunda.

2-. En esta segunda parte tenemos solamente los motivos α y γ. Un acorde directamente deducido de α sigue una línea descendente, que no es otra que el motivo γ, después asciende hasta su posición inicial.



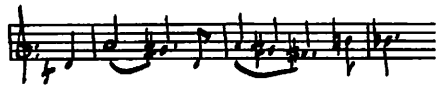
3-. La tercera parte consta de tres grupos de acordes, que estan transportados una octava grave en cada repetición. Estos acordes (acordes perfectos menores en posición de sexta o de cuarta y sexta) han salido directamente de la célula **γ**, como así lo muestra el ejemplo que precede. Salta a la vista el parentesco con lo que ya hemos visto en la primera sección, pero a la inversa. En la primera sección, en la soprano, las separaciones entre las células, se vuelven cada vez más pequeñas. Aquí, la llegada sobre el último acorde de cada grupo, se vuelve cada vez más desfasada.

4-. La cuarta parte, se desarrolla con acordes arpegiados en el manual, con la escala "por tonos" en el pedal como una evocación de la sección **B** del recitativo, y con un gran "crescendo ed accel..." que nos lleva hacia la fuga.

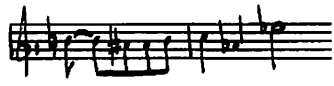
Nos encontramos delante de un principio monódico, como en el recitativo, que trata varias células y motivos de importancia primordial, y que nos ofrece un recuerdo de los puntos más importantes desde el principio de la obra.

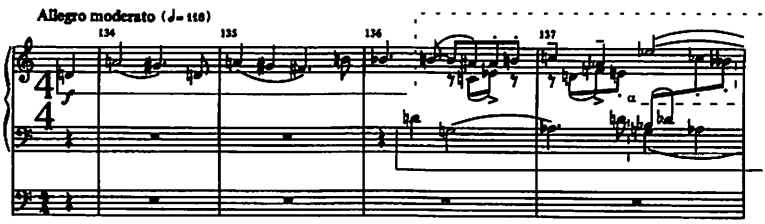
i) Fuga

La fuga, invertida, es una consecuencia lógica del principio de inversión que ya hemos visto en el desarrollo de las diez variaciones. El sujeto de esta fuga está construido con los períodos **A1** y **A2** del recitativo.

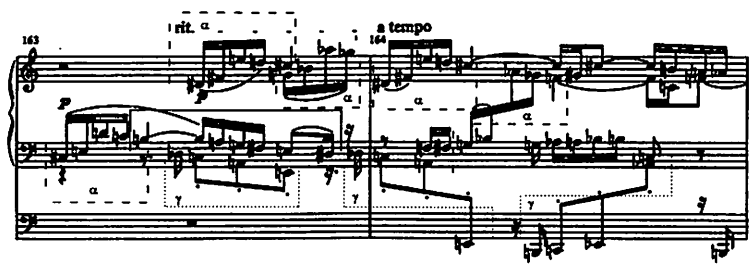


Encontramos también un contrasujeto que está sacado del tema de la soprano de la primera variación, tema que como ya hemos visto, es abundantemente utilizado a lo largo de la obra. Este contrasujeto, es la juxtaposición de las células **β** y **a**. En el ejemplo siguiente hemos señalado también la aparición del motivo **α**.



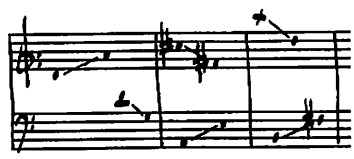


En sus diez primeras presentaciones, el sujeto aparece tanto en movimiento directo como en movimiento contrario, y es siempre presentado por parejas: "sujeto-respuesta" (la respuesta es entonces la inversión del sujeto) o "sujeto invertido-respuesta invertida". Las parejas constituyen siempre pues una forma por movimiento directo y otra en movimiento contrario. Solamente en la primera aparición, la respuesta comienza con la misma nota que el sujeto (re). La respuesta de la segunda y cuarta entradas, se produce a la tercera mayor, la de la tercera y quinta, a la séptima menor. Se puede notar claramente en la sucesión de las entradas una intención de ir hacia relaciones cada vez más disonantes. Con excepción de la primera entrada, las respuestas se dan en *stretto* (a la blanca). Encontramos igualmente los motivos β y γ que participan en la elaboración polifónica.



Podemos proponer el plan siguiente para esta fuga:

-. Exposición, hasta el compás 146. Esta exposición, presenta tres veces la pareja "sujeto-respuesta", siguiendo el esquema que figura a continuación donde figuran únicamente las quintas iniciales del sujeto:

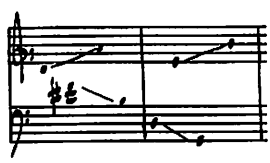


La tercera vez, la pareja está presentada con una transformación rítmica.

Podemos percibir que estas quintas iniciales pueden superponerse de forma contínua de Sol a Do#: Sol-Re-La-Mi-Si-Fa#-Do# (en relación directa con las superposiciones de cuartas engendrando las armonías presentadas anteriormente).

-. Breve divertimento sobre el contrasujeto, hasta el compás 151.

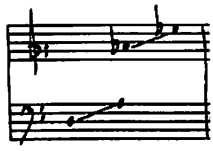
-. Contra-exposición, hasta el compás 159. Presenta dos veces la pareja "sujeto-respuesta", siguiendo este esquema:



Las quintas se superponen aquí, casi como en la exposición, de Sol a Fa#: Sol-Re-La-Mi-Si-Fa#. La denominación "contra-exposición" que se propone, puede ser justificada por una parte por la explicación que precede, por el hecho de que el episodio sobre el que estamos hablando está separado de la exposición por un breve divertimento, pero sobre todo por el retorno del sujeto sobre las notas Re-La, como en el principio de la fuga.

-. Largo divertimento hasta el compás 172. Este episodio desarolla los motivos β, γ y α.

-. Grupo de dos entradas que ya no están en *stretto* ni en movimiento contrario una con respecto de la otra, empezando aquí también por la quinta Re-La:



El sujeto aparece aquí privado de su cabeza y modificado en su ritmo por compresión.

-. Divertimento donde casi todos los motivos están presentados en *stretto* con sus inversiones.

-. Última aparición del sujeto (pareja) en el pedal, después en la soprano, estando aquí el ritmo alterado. Esta pareja es idéntica a la primera de la fuga:

-. Finalmente llegamos a la cumbre de la obra, que se encuentra en los compases 194-195 y 196, donde es presentado el motivo **δ** (B.A.C.H.), que aparece en el pedal, mientras que la mano derecha presenta el motivo **β** normal primeramente, y aumentado después. Recordemos que este motivo B.A.C.H. está estrechamente ligado al sujeto, como ya ha sido señalado en el capítulo "Presentación de los temas y motivos principales". La gran línea cromática ascendente del bajo, que comienza en el compás 196 en el pedal (re-mib-mi) y continúa en la mano izquierda después del calderón (fa-fa#-sol-lab), sostiene la construcción armónica y liga el punto de culminación de los compases 194-195 y 196 con la sección final, que forma un enorme contraste. Volvemos a encontrar aquí el ambiente declamatorio del recitativo, que se mantiene hasta el final. En esta sección final, se encuentra la segunda mitad del tema de la primera variación, y después el motivo **a**.

j) Conclusión

En estas *variaciones Op. 40* para órgano de Arnold Schönberg, encontramos un cierto parentesco con la técnica serial. Aunque el Op. 40 es una obra tonal basada en el acorde de re, utiliza procedimientos muy desarrollados por la técnica serial, sobre todo el principio de inversión que predomina en varias variaciones. Por otra parte la forma de variaciones ha sido explotada por la técni-

ca serial (recordemos una vez más las *variaciones para orquesta Op. 31*). En el tratamiento de la forma de variaciones por Schönberg, se pueden distinguir seis características:

I-. En todas las variaciones salvo "Nacht" (Pierrot lunaire), la duración relativa del tema y de sus variaciones es aproximadamante igual. Parece que sea esto lo que Schönberg quiera decir cuando describe la forma de variaciones como una forma estricta en la cual, como en la fuga, toda libertad está prohibida. A veces cuando un *tempo* más rápido se aplica a una variación, ésta tendrá dos veces el número de compases del tema, como se puede ver en la variación VI del Op. 40., y en algunos casos, cuando la armonía o la transición del contrapunto lo necesitan, se encontrarán condensaciones o extensiones, pero incluso esto es muy raro. En la tabla que sigue, se indican las desviaciones, sabiendo que las demás variaciones tienen el mismo número de compases que el tema.

Obra	**Tema (nº de compases)**	**Desviaciones**
-.Litanei	1-9 (8 comp. 1/2)	Ninguna
-.Serenade	1-11 (11 comp.)	Ninguna
-.Suite	1-22 (22 comp.)	VarI, comp.23-63 (41 comp.) VarII, comp.64-101 (38 comp.) VarIV, comp.124-146 (23 comp.)
-.Variaciones para orquesta	34-57 (24 comp.)	Var IV, comp.130-177 (48 comp.) Var VI, comp. 202-237 (36 comp.)
-.Variaciones para órgano	1-11 (11 comp.)	Var IV, comp. 44-55 (12 comp.) Var VI, comp. 67-88 (22 comp.)[1] Var X, comp. 121-132 ($11^{1/2}$ comp.)
-.Variaciones para wind band	1-21 (21 comp.)	Var II, comp. 43-84 (42 comp.)[1] Var IV, comp. 106-147 (42 comp.)[1] Var III, comp. 190-212 (23 comp.)

1. 5 ó 2 veces la longitud del tema

Se ve claramente que hay variaciones cuya longitud es proporcional a la del tema. Estas variaciones no son realmente desviaciones. Si se quita de la tabla las variaciones señaladas con el índice 1, nos quedan siete variaciones con reales desviaciones, sobre un conjunto de cuarenta.

II-. La estructura de las frases en las variaciones, sigue la del tema, al menos de una forma general, con algunas excepciones:

-. *Variaciones para órgano Op.40:*

> El tema está constituido por seis cortos períodos, sobre la base de los intervalos del primer período, pero también es posible analizar el tema como un simple antecedente de cuatro compases, y un consecuente de cinco. Cada variación tiene dos frases principales, las cuales están articuladas en una variedad de formas, aunque a veces la frase larga precede a la corta. La vuelta constante a la cadencia final de re menor ayuda a ofrecer esta claridad formal.

III-. A menudo Schönberg trata sus temas como *cantus firmus* aunque la percepción directa de este procedimiento sea a veces imposible. En "Nacht", y en los Op.29, 31, y 40, este procedimiento es evidente.

IV-. Con el tema, Schönberg introduce constantemente una segunda idea, contrastante con la primera. Esta segunda idea, generalmente es introducida desde la primera variación. En el Op. 40, esta idea es el motivo del pedal en los compases 11-13. Y por ejemplo, en las variaciones para orquesta, esta idea es el motivo B.A.C.H. que encontramos en el trombón, ya en la introducción, y que será un motivo importante también en el Op. 40.

V-. Se puede decir que Schönberg trata las variaciones a la forma "romántica": cada variación tiene su ritmo, sus motivos y sus estructuras propias. Se encuentra gradualmente un aumento de la complejidad contrapuntística, lo que da un efecto de continuidad.

VI-. Todas estas variaciones se terminan con una coda o un final, el cual retoma algunos motivos, ritmos o estructuras acumuladas en las variaciones, o un cierto aspecto del tema. Esta coda tiene también una función de síntesis, en la cual reaparece total o parcialmente el tema.

VII. CONCLUSIÓN: SCHÖNBERG Y EL ÓRGANO

Habría que señalar algunos aspectos de la notación que utiliza Schönberg para este Op. 40. Como ya hemos visto, la edición "Gray" (que por razones de comodidad es la más utilizada por los organistas) es en realidad una modificación realizada por Carl Weinrich de la partitura original de Schönberg. Esta partitura original, podemos encontrarla en el volumen 5 de las obras de Schönberg editado por "B. Schott's Söhne Mainz Universal Edition AG. Wien 1973". Comparando las dos ediciones, nos podemos dar cuenta rápidamente que la de la compañía Gray es la de lectura más fácil, pero está preparada y modificada para el órgano de Weinrich!. No podemos permitirnos pues el uso de esta edición antes de haber revisado todos los detalles con la ayuda de la partitura original.

Se citan ahora extractos de cartas escritas por Schönberg que nos muestran cuál era su pensamiento en lo que se refiere a la notación:

23 octubre, 1941
Querido señor Strikland:
Os he enviado antes de ayer las variaciones para órgano sobre un recitativo Op. 40 y espero que el contrato y el dinero me sean enviados como contestación a este correo. Tendría que volverme a enviar en una semana más o menos esta copia por dos razones:

1-. No la he revisado. Puede haber errores de pluma, aunque he sido muy cuidadoso escribiéndola.
2-. Tengo que completar o más exactamente llevar a buen término las indicaciones de registración.

Ahora hay otro problema. Usted sabe probablemente que desde 1917, cuando he publicado mis cuatro lieder para orquesta Op. 22, he excluido toda transposición en mis partituras, incluso las de contrabajo, contrafagot, y piccolo.
Yo querría ahora publicar esta pieza de la misma forma, es decir escribiendo exactamente lo que debe sonar dejando al ejecutante el cuidado de saber cómo eso debe de ser tocado. Pero como no deseo crear actualmente más dificultades que las producidas por la condición artística de mi estilo, estoy dispuesto a autorizar por esta vez el uso de la antigua notación...
Arnold Schönberg.

Hay otro aspecto a tratar muy importante, el de la registración al órgano del Op. 40. ¿Cual era la intención de Schönberg?

Se citan aquí también extractos de la correspondencia de Schönberg que son a veces extraños:

8 febrero, 1949

...A través de las registraciones del señor Weinrich, que tiene a su disposición un órgano inhabitualmente grande en Princeton, el dibujo entero de mi música es tan confuso que la mayoría de las personas no pueden volverlo evidente. No puedo en absoluto juzgar las registraciones de Weinrich. Parecen haber sido inventadas enteramente por "un órgano-batidora". Si yo tuviera que hacer mis propias registraciones, trabajaría de forma que todas las voces fueran claramente percibidas, pero esto parece imposible en un órgano...

10 febrero, 1948

Querido señor Gray:

Parece que la registración de Weinrich es incomprensible para otros organistas que no sean él mismo. Pienso que no es bueno que mi obra sea publicada en esta versión. Mi versión era tal que cada organista podía hacer sus propias registraciones, lo que de todas maneras deben hacer con la de Weinrich, si llegan a comprenderla...

Se presenta ahora un extracto de una carta reveladora del pensamiento de Schönberg en lo que concierne al órgano:

19 mayo, 1949

...Considero el órgano en primer lugar como un instrumento de teclados, y escribo para las manos de manera que puedan ser utilizadas en el teclado. Estoy poco interesado por los colores. Para mí los colores tienen en general el sólo destino de clarificar la idea. Las ideas motívicas y temáticas son eventualmente su expresión y su carácter.

El órgano debe ser tocado por dos, tres o cuatro ejecutantes a la vez, eventualmente una segunda, tercera o cuarta consola pueden ser añadidas. La dinámica del instrumento es una cuestión muy importante para mí pues solamente la dinámica puede dar la claridad. Por supuesto esto no puede ser realizado en la mayoría de instrumentos. Nadie, ni músico ni profano, tiene necesidad de tantos

colores, de tantos registros como posee el órgano. Por otra parte, sería muy importante poder tener un instrumento capaz de variar la dinámica nota a nota, desde el más débil "pianissimo" al mayor "fortissimo".

Espero que el instrumento del futuro sea construido como sigue:

No tendrá 60 ó 70 colores diferentes sino solamente un pequeño número (5 ó 6 sería suficiente), que no obstante deberían cubrir la extensión de 7 u 8 octavas, y una extensión dinámica desde el más débil "pianissimo" al mayor"fortissimo" para cada nota. El instrumento del futuro no debe ser mayor que una vez y media la anchura de una máquina de escribir portátil...

Sin duda alguna, leyendo estos extractos de cartas, se llega a la conclusión de tener la necesidad de hacer una corrección de la edición original por sí mismo y de realizar la registración de manera que se pueda clarificar la idea, todo ello guardando la altura absoluta indicada. Por otra parte, la adición de 4' y 2' e incluso otras mutaciones deben ser empleadas. En todo caso nadie tendrá la autoridad de imponer nada en lo que a la registración se refiere en esta obra.

Lyon, diciembre 1992

Acústica Multifocal, Interactividad y Multimedia en la Música Aplicada

Así se hizo... «Historia de una Devoción»
Banda Sonora Original de la exposición «El Pilar es la Columna».
Palacio de la Lonja, Zaragoza, 7-10-1995 al 7-1-1996[1]

AGUSTÍN SERRA BOSQUET

PROPUESTA Y ANÁLISIS DE APLICACIÓN

"Historia de una Devoción" comenzó a gestarse en Junio de 1994 cuando de la mano de Domingo Buesa y Juan Carlos Lozano recibimos la propuesta de realizar la banda sonora para la exposición "El Pilar es la Columna". Se trataba de una muestra singular por sus planteamientos y muy novedosa en la articulación de sus contenidos que reconstruía el concepto de la Devoción a lo largo de la historia. En los novecientos metros cuadrados del palacio renacentista de La Lonja se darían cita pinturas, documentos, grabados y esculturas, pero también arquitecturas ficticias, retroproyecciones, vídeo, música...

Desde nuestro punto de vista, el diseño de la exposición denotaba un componente neobarroco muy acorde con este final de siglo. Pero también rescataba de aquel pasado la escenografía, el movimiento, la llamada al arte multidisciplinar y, sobre todo, la persuasión del espectador mediante el teatro espectacular. El proyecto sugería dos recorridos distintos a través de cinco salas temáticas; uno basado en la evolución de la iconografía, el otro en los espacios escenográficos.

El objetivo era realizar una banda sonora que fuera partícipe del espectáculo, alejada de aquellas reveladoras ideas de Satie

1. Editado en el Compact Disc, SERRA, Agustín y MORÓN, Carlos: *Historia de una Devoción:* Audiomarket: A-0195: Zaragoza, 1995.

que entendían la música como "amueblamiento". Aquí, el tratamiento sonoro podía integrarse al conjunto como componente activo del discurso. La banda sonora debía permitir nuevos caminos de lectura, más desmarcados del lenguaje narrativo, más próximos a la emoción.

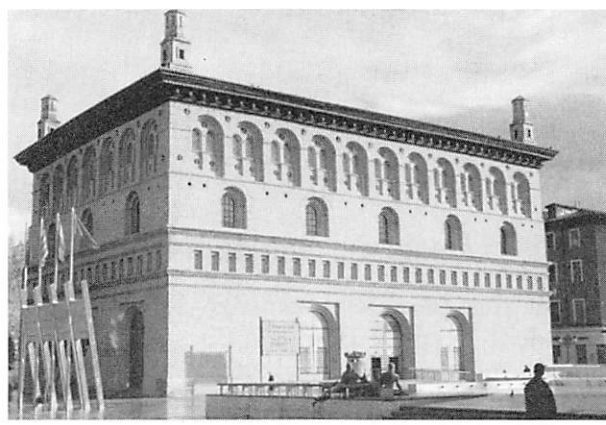


Figura 1. Vista exterior del Palacio de la Lonja, Zaragoza.

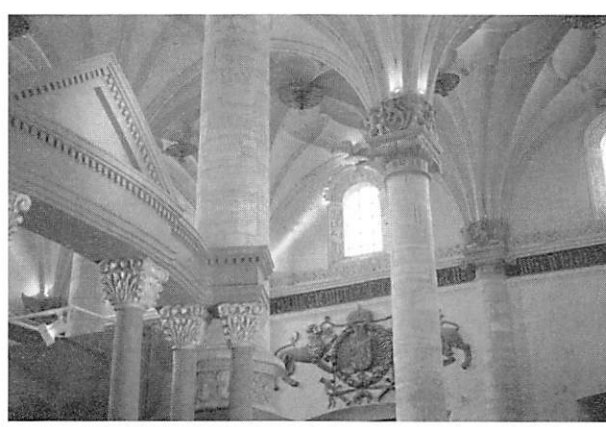


Figura 2. Vista interior del Palacio de la Lonja durante la Exposición.

Los primeros planteamientos teóricos surgieron de una inevitable comparación: frente a la tradicional banda sonora de medios audiovisuales, ésta no iba a contar con referentes visuales directos. Además, una exposición no posee el carácter narrativo y lineal del audiovisual. Se trata, por el contrario, de un espectáculo multidisciplinar en el que el visitante está sometido a numerosas lecturas. La multiplicación de estímulos visuales a los que está sujeto hace imposible un criterio selectivo de imantación audio(y)visual. Por consiguiente, sin descuidar la adecuación de la música a los contenidos, era preferible facilitar un nuevo "recorrido sonoro" al espectador y dirigir el diseño general hacia tratamientos más acusmáticos[2].

Existían también, como en cualquier aplicación musical, toda una serie de condicionantes que debían direccionar algunos aspectos de la realización tanto en sus criterios creativos como en los técnicos. Por un lado, el público se situaba en una gran banda que recorría un amplio abanico de necesidades, niveles culturales y creencias personales. A menudo, esta característica exige caminar hacia posiciones musicales que Chion califica de "empáticas"[3]. Para la composición aplicada significa huir de lenguajes individualistas, acudir a convenciones más estables y "aplicar" a la banda sonora códigos de reconocimiento fuertemente arraigados en la cultura musical de masas. Sin embargo, el reto era no renunciar a tratamientos acústicos y musicales innovadores, perfectamente asumibles para cualquier espectador

---

2. El término "acusmático" posee un origen muy lejano. Fue el nombre adoptado por los discípulos de Pitágoras, "Los Acusmáticos", que durante cinco años escucharon sus lecciones escondidos tras una cortina, sin verle y en silencio. Pierre Schaeffer lo introdujo en usos musicales: " ***...la acusmática (audición privada del auxilio de la vista), nos ayuda a sustraer nuestra atención a la causas visibles para referirla a la forma del sonido mismo...*** " (SCHAEFFER, P: *Tratado de los objetos musicales*: Alianza Música: Madrid, 1988. p. 332. vers. cast. red. de *Traité des objets musicaux:* Editions du Seul: París, 1966.).

3. ***"Cuando la música expresa directamente su participación [...] en función de códigos culturales de la tristeza, la alegría, de la emoción y del movimiento podemos hablar, entonces, de música empática (de la palabra empatía: facultad de experimentar los sentimientos de los demás)".*** CHION, Michel: *La audiovisión, introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*: Paidos Comunicación: Barcelona, 1993. p. 19. (trad. cast. de *L'Audiovisión*: Natha: París, 1990.).

de los noventa, derivados en gran parte de la generalización de los medios audiovisuales.

La duración de la muestra, tres meses, y el horario de la exposición, ocho horas diarias, obligaba a un sistema automático de reproducción suficientemente fiable. Además, el diseño debía resolver un grave problema acústico generado por las necesidades de arquitectura interior. El gran espacio hipóstilo del Palacio de la Lonja estaba dividido en cinco salas temáticas y tan sólo una era cubierta (la arquitectura ficticia de la Santa Capilla del siglo XVI) las demás, separadas entre sí por paneles de madera, provocarían una largísima reverberación audible en cada una de las salas no cubiertas.

Pasillo 1	*El Río Ebro*	Fotografías retroiluminadas de la ribera del río.
Sala 1	*A orillas del Ebro*	Venida de la Virgen. Iconografía de la Aparición.
Pasillo 2	*Arcón de S.Braulio*	Pasillo oscuro. Al fondo, el Arcón de S. Braulio.
Sala 2	*Los siglos Oscuros*	Época musulmana, mozárabe y altomedieval, h. s. XIII
Sala 3	*Santa Capilla* OR - *Oratorio* AL - *Altar*	Reconstrucción en arquitectura ficticia. Inicios del s. XVI Representación de Isabel la Católica orando a la Virgen Reconstrucción del Altar de la Santa Capilla
Sala 4	*Un gran milagro*	Espacio barroco e iconografía del milagro de Calanda
Sala 5	*La modernidad*	Periodo de las grandes obras. Los mantos de la Virgen
Sala A	*Audiovisual*	Proyección de vídeo a tres pantallas.

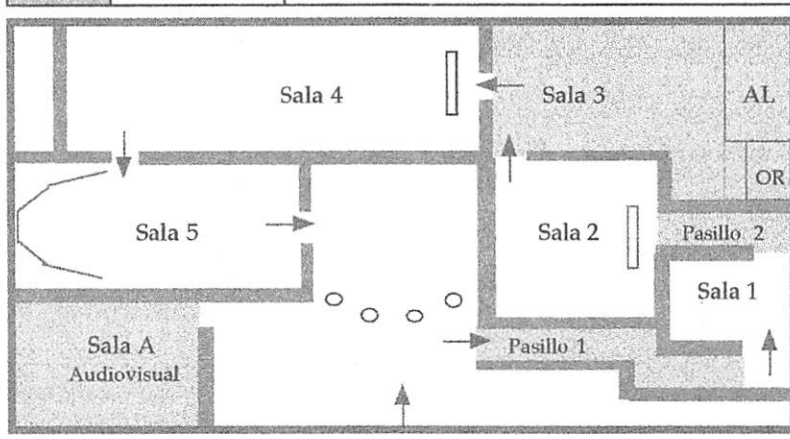


Figura 3. Representación figurada de los contenidos y disposición de la exposición. En sombreado, las zonas cubiertas.

ACÚSTICA MULTIFOCAL

El primer dilema que planteó el apartado acústico fue optar entre una sola banda sonora para todos los espacios o, dada su especificidad temática, realizar una música diferente en cada sala. Esta segunda opción, a pesar de ser la más apropiada, presentaba un inconveniente añadido, lo denominamos el "efecto bóveda", esa desagradable audición que se produce en lugares como ferias, congresos o exposiciones donde existen múltiples fuentes musicales en un mismo espacio diáfano. La mezcla de todas sus reverberaciones genera una amalgama musicalmente insostenible.

La consecuencia de este problema originó el principio teórico del trabajo. El "efecto bóveda" era técnicamente insalvable, por tanto la clave residía en una solución creativa que le hiciera jugar a favor del diseño musical. La pregunta era: ¿Qué podía sonar bien en aquel espacio, capaz de diferenciar acústicamente las salas?

Planteamos una sencilla hipótesis; si pudiéramos dividir las secciones de una orquesta y colocarlas en diferentes salas interpretando sincronizadamente una misma obra conseguiríamos, por así decirlo, una sóla pieza musical a partir de la suma de las secciones instrumentales de cada sala. Partiendo de esa idea, imaginamos un desarrollo musical en paralelo de cada espacio, como si de una gran partitura se tratase donde cada sala poseyera determinados instrumentos asignados. O de otra forma, una obra que tuviera una unidad armónica, rítmica y melódica en su globalidad, pero que adquiriese un carácter musical diferenciado en las estancias de la exposición a través de tratamientos específicos de los arreglos, la orquestación, el ritmo o la tímbrica en cada una de las salas. Así las reverberaciones producidas (ese "efecto bóveda" al que aludíamos) serían musicalmente compatibles. Pero no era éste su principal valor.

La estructura de la composición en paralelo permitiría, por un lado, que el sonido de cada espacio no interfiriese al contiguo, pero sobre todo hacía posible que lo apoyara y lo complementara, adquiriendo una participación fundamental en el desarrollo musical global a través de diferentes recursos formales. La consecuencia sería una nueva "acústica multifocal".

Realizamos una experiencia previa, a modo de simulación, en nuestro estudio de trabajo. Escogimos una pieza sencilla y la grabamos en un sistema digital[4] cuyas pistas se reproducían en diferentes habitaciones. Las pistas 1 y 2 (viola, oboe y sección de cuerdas) en la sala A, las pistas 3 y 4 (coros y sección de viento) en la B y las pistas 5 y 6 (percusión y guitarra solista) en la sala C. La práctica, con resultados más espectaculares de lo esperado, permitió realizar análisis que facilitaron nuevas ideas y elementos formales para la composición y el diseño sonoro, manifestando importantes consecuencias.

El espectador activo

La acústica multifocal provocaba un cambio radical en el posicionamiento del espectador ante la música. Salvo muy escasas excepciones, la noción tradicional de concierto, de audición, o incluso de obra audiovisual tiende a pasivizar la postura del espectador que habitualmente resta inmóvil en una butaca recibiendo la música que se le ofrece. La nueva acústica altera las posiciones. Ahora es el espectador quien se mueve físicamente a través de la música. Él es quien conforma una determinada construcción musical dependiendo de su "trayecto" en lo que, sin duda, es una nueva posición activa.

La ilusión de lo efímero

Fue uno de los efectos que más llamaron nuestra atención en la experiencia de la simulación. La construcción musical que el espectador desarrollaría en su recorrido a través de las salas de la exposición sería única y diferenciada, pero también efímera e irrepetible. La elección de moverse físicamente por un espacio musical está directamente relacionada con la eliminación de los restantes. Esa sensación de no percibir la música en toda su globalidad, de fragmentación, de escucha efímera y relativamente azarosa, convertía a la obra en un "espacio de juego" musical y conectaba perfectamente con los signos de ilusión ficticia más neobarrocos de la muestra. Los recursos formales de composición debían dirigirse a subrayar y potenciar este efecto.

4. Ver *infra* Anexo 2: "Ficha Técnica de Realización".

El tiempo, el espacio

La nueva acústica afectaba drásticamente a estos dos conceptos tradicionales de la obra musical. Esto es aún más notable cuando se reproduce la partitura de forma cíclica. El espectador se sumerge en unas nuevas coordenadas de espacio/tiempo, trazando libremente su relación. Se produce una ilusión de elasticidad espacial y temporal muy alejada de la linealidad convencional.

INTERACTIVIDAD

Las conclusiones de esa primera experiencia fueron fundamentales para el diseño general de la composición. Pero, hasta aquí, la interacción se producida por la íntima relación existente entre las decisiones de recorrido del espectador y cómo le afectaban éstas a su audición. Sin embargo, la construcción musical seguía siendo cerrada. A pesar de que el visitante conformaba una estructura personalizada, se trataba de una obra hermética en sus contenidos. El siguiente paso, la auténtica interactividad, era romper esa frontera, capacitar al oyente para participar de forma activa en los contenidos musicales y que éstos no sólo afectaran al individuo, sino al conjunto de espectadores.

La idea era permitir que ciertas secciones instrumentales dependieran de la presencia del espectador o de su movimiento, afectando a los contenidos de la obra y sumándose al conjunto general. La novedad residía en que esos elementos interactivos no eran efectos inarmónicos de sonido que no influyeran a la armonía, melodía o ritmo de la obra, lejos de esto, eran musicales y participaban en ella. Por otro lado, que esos recursos se manifestaran o no dependiendo de las acciones del espectador abría nuevas posibilidades de reproducción aleatoria.

DEFINICIÓN DEL ESPACIO ACÚSTICO

Con las conclusiones apuntadas, iniciamos el diseño sonoro de este gran teatro que era el espacio arquitectónico interior. Para ello, tan importante fue contar con la disposición espacial, como con los contenidos expositivos. El primer trabajo era dife-

renciar el tratamiento sonoro de los espacios cerrados y el de los abiertos. El espectador debía percibir esa disimilitud ya que los primeros actuaban a modo de "túnel del tiempo", de transición, y eran mucho más descriptivos. Por otro lado, permitían crear zonas audibles más aisladas, más autónomas del sonido general al no participar del "efecto bóveda" de los espacios abiertos. Por todo ello, para las zonas cerradas se decidió realizar una ambientación basada exclusivamente en efectos de sonido o voces recitativas, que no afectaran armónica o rítmicamente al cuerpo musical que desarrollaban las salas no cubiertas.

Pasillo 1 El primer espacio cerrado actuaba a modo de referencia de situación. Las retroproyecciones del río Ebro estarían acompañadas por un efecto de sonido de ribera natural; agua, pajarillos, una leve brisa...

Pasillo 2 Canalizando el paso hacia el segundo espacio, este pasillo que exponía el Arcón de San Braulio, recogería algún texto documental alusivo. Además el tránsito hacia la época de las grandes peregrinaciones invitaba a un ambiente sonoro de pasos, ruido de carretas...

Sala 3 Era la única sala cubierta de la exposición. Una magnífica reconstrucción de Julio Luzán en arquitectura ficticia daba vida a la Santa Capilla de principios del s. XVI con un espectacular realismo. Nuestro criterio fue subdividirla en tres zonas acústicas:

Ambiente General

Configurando de forma imaginaria pero rigurosa el ambiente sonoro que podía existir en la Santa Capilla a principios del XVI.

Oratorio de la Reina

Una oración de la época acompañaría a la imagen de la reina Isabel la Católica rezando en este espacio reservado.

Altar

El carácter cerrado de la sala permitía introducir de forma muy moderada elementos musicales que no afectaran a la acústica general. La zona del altar

donde se situaban los monaguillos recogería alguna interpretación de los Infanticos del Pilar.

Pero el paso más laborioso era diferenciar el carácter musical de cada una de las salas abiertas definiendo sus elementos sonoros en relación a su temática. Lo que se intentaba era conseguir algo parecido al "establishing shot"[5] cinematográfico, pero aplicado de forma más compleja a la música. El sonido debía, por sí sólo, "situar" al espectador, suscitar un efecto de presencia que le evocase la época o los contenidos mostrados en ese determinado espacio. Además, se pretendía que el espectador tuviera, de algún modo, una sensación de recorrido musical. Por ello, las salas debían responder de forma relativamente evolutiva. El objetivo era realizar un itinerario sonoro, desde unas salas donde predominase la tímbrica y el ritmo a otras donde primara más la musicalidad. Para ello establecimos unos rasgos muy genéricos y distinguimos, previo a la composición, diferentes "ambientes acústicos" en función de la tímbrica instrumental, fácilmente identificables y en relación directa a los contenidos temáticos o iconográficos de cada sala.

Sala 1 Desde el pasillo de entrada, donde el visitante escucharía el sonido de la ribera, el tránsito a este espacio sería ser suave y sin rupturas. Por este motivo, los efectos sonoros integrados en la música tendrían carácter prioritario. Además la iconografía de la Aparición evocaba ambientes mágicos y misteriosos que imantaban perfectamente con la pura experimentación tímbrica y los ritmos graves y primitivos.

Sala 2 Respondería a una tímbrica aguda y brillante, donde los ritmos e instrumentos de influencias árabes serían los protagonistas. La manipulación tímbrica partiría de sonidos naturales. Los efectos o el ruido -si se prefiere-, aunque presentes, dejarían de ser preferentes en la composición.

5. Referido a las bandas sonoras de medios audiovisuales, el "establishing shot" (o "plan de situación") es aquel por el cual un simple sonido indica al espectador donde está situada la acción. Por ejemplo, para sugerir que la acción se desarrolla en una ciudad, bastaría un simple claxon o una sirena de policía lejana.

Sala 4 Ya exclusivamente musical, poseería un carácter barroco y sosegado. La instrumentación predominante estaría basada en órgano eclesiástico, secciones de madera y masas corales. Su tratamiento, al igual que la siguiente sala sería completamente natural, es decir, sin manipulación aparente en el sonido de los instrumentos o las voces.

Sala 5 El ambiente acústico de esta sala sería más clasicista y filarmónico. Predominarían las secciones de cuerdas y las grandes masas orquestales además de las voces de sopranos y barítonos.

ESTRUCTURA Y CONTENIDOS DOCUMENTALES

Una vez establecidos los rasgos genéricos, faltaba por definir cual sería la estructura, la duración aproximada de la obra, y los contenidos más rigurosamente históricos. Se estimó que la visita de un espectador medio se situaría alrededor de los veinticinco minutos. Así, se tomó este criterio como precepto para la extensión global de la partitura. Estaría estructurada en cinco movimientos de cuatro a cinco minutos, desarrollados en cada una de las salas y en paralelo. O de otra forma, aunque el ciclo general duraría veinticinco minutos, la composición y los arreglos habría que multiplicarlos por cuatro ya que los cinco movimientos tendrían lugar en cada uno de los espacios expositivos. La transición entre los temas, su indexación sonora, se realizaría a través de efectos de sonido alusivos a nuestro entorno geográfico.

Pero, además, algunos contenidos debían aportar ciertas dosis de rigurosidad que no estuvieran reñidas con la efectividad de la banda sonora. Previo a la composición y con la asesoría histórica de Francisco Oliván, planteamos la selección de estos elementos sin que, en ningún caso, significasen posicionar la obra en marcos academicistas o historicistas que pudieran restar inteligibilidad al espectador no docto en la materia. Nuestra intención era rescatar del pasado algunos fragmentos musicales y textos documentales que se integraran de una forma natural, aunque ciertamente heterodoxa, al conjunto. Se seleccionaron una serie de recursos adaptables al diseño general que se distribuirían a lo largo de la obra y en determinados espacios de la muestra.

El primer movimiento se conformaría a través de una adaptación y armonización libre basada en el *Psaume 24* de la Biblia Hebrea del Antiguo Testamento,*"Solemne entrada en el templo"*. Con sus sonoridades casi crípticas, sus modos simbolizarían los primeros pasos de la iglesia en nuestra comunidad al dar cabida a un fragmento del primer texto conservado sobre la tradición: *"Historia Miraclosae Fundationis..."*[6].

Este documento, enlazaría en su temática con los del pasillo que daba acceso a la segunda sala; un fragmento del texto de la *"Guía Liberando de Prendas a los Peregrinos a Santa María del Pilar"*[7], que entroncaba con la época de las grandes peregrinaciones, y el texto que recogía el sueño del obispo Pedro de Librana donde San Valero le invitaba a modificar la ubicación del Arcón de San Braulio, expuesto al final del pasillo[8].

La reconstrucción de la Santa Capilla era otro lugar de especial atención en cuanto a contenidos documentales. La ambientación debería tener en cuenta que en aquel tiempo sólo los hombres podían acceder al espacio central. Las grandes damas podían observar la imagen de la Virgen desde el Oratorio reservado. Los grabados de la época reflejaban un ambiente de oraciones exaltadas, de exvotos ofrecidos con pasión. Se optó por una ambientación de voces exclusivamente masculinas para el espacio central e introducir con voz femenina una oración de la

6. La fuente documental de esta aplicación se encuentra en los excelentes trabajos realizados por la musicóloga y compositora Suzanne HAÏK VANTOURA en torno a los signos de canto de la Biblia Hebrea. Para ampliar información sobre transcripción a notación musical occidental véase las partituras: HAÏK VANTOURA, Suzanne: *La musique de la Bible révélée*: Editions Choudens: Paris, 1978. También, si se desea tener una referencia rigurosa de su audición, podemos acudir al tercer corte de la cara A de la edición fonográfica en vinilo: *"La musique de la bible revélée"*: Edigsa: Harmonia mundi: 11-0017: 1975. o a la pista 3 de la edición en Compact Disc: HMA 190989. Su libro, en Editions Robert Dumas: París, 1976. recoge profundamente sus trabajos. El texto adaptado por nosotros, conservado en la Biblioteca de la Iglesa de Nª Sª del Pilar, puede consultarse en sus versiones latina y castellana, entre otros lugares, en VVAA: *El Espejo de Nuestra Historia*: Arzobispado de Zaragoza y Ayuntamiento de Zaragoza: Zaragoza, 1991. pp. 84 y 85.

7. Conservado en Zaragoza, Catedral de La Seo, Archivo Capitular del Pilar. Se puede consultar en *op. cit.*, p. 76.

8. Fragmento extraído del Archivo del Pilar, arm.1, caj. 1 nº 8.

época dedicada a la Virgen del Pilar en el espacio dispuesto para la figuración de la orante Reina Isabel la Católica, extraída de las *Orationes in Cathedral Stae, Marie de Pilari*[9].

Otro de los contenidos documentales estaría especialmente dedicado a los grandes maestros organeros del Pilar simbolizados por la presencia de una pieza de Melchor Robledo; *Domine Iesu Christie, (In passione D.N. Iesu Christi)*, s. XVI. De esta forma, el segundo movimiento se compondría de una primera parte de libre composición, que rescataría a modo de evocación algunas frases musicales del tema de Robledo, y una segunda que desarrollaría el tema en su versión coral original acompañada en cada una de las salas, al modo de la época, por instrumentos que doblarían las cuatro voces[10].

Por último, la obligada presencia de los Infanticos del Pilar dirigidos por Vicente González Valle, además de ambientar la Santa Capilla con algunos fragmentos de los populares *Gozos de la Virgen*, cerrarían la banda sonora con la interpretación de la jaculatoria *Bendita y Alabada Sea* del maestro Francisco Agueras[11].

UN ESPACIO DE JUEGO

Con todas las premisas expuestas iniciamos la etapa de composición del "single score", o partitura simple formada por el apunte de la linea melódica principal y el acompañamiento armónico. A pesar de los contenidos de carácter más riguroso, restaba realizar la práctica totalidad de la partitura. Los tres

9. Manuscrito sobre pergamino conservado en el Archivo Capitular del Pilar, Catedral de La Seo, Zaragoza. Ver *op. cit.* p. 88.

10. La versión coral, dirigida por J. I. TARRAGONA, se tomó de los brutos de registro del Compact Disc grabado en el Monasterio de Veruela en Noviembre de 1994, *Da Pacem Domine*. Para la audición del tema en su versión editada se puede acudir a la pista número 12 de VV.AA.: *Da Pacem Domine*: Audiomarket: A-CD-0194: Zaragoza, 1994.

11. Ambas extraídas de los cortes segundo y tercero de la Cara A, de la grabación, dirigida por Vicente GONZÁLEZ VALLE, VV.AA.: *Cantan los Infantes del Pilar:* Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza: Damitor: EPE-086: Zaragoza, 1986.

temas con los que contábamos, *el Salmo 24, Domine Iesu Christie y Bendita y Alabada Sea,* apenas excedían en total los seis minutos, frente a una duración global de cien -veinticinco minutos multiplicados por las cuatro salas-. Partíamos de unas claras coordenadas en torno al lenguaje musical. Huiría de posiciones individualistas, quizás más conectadas con las antiguas vanguardias, para facilitar el proceso de reconocimiento del visitante.

Pero la decisión de adoptar la tonalidad y la melodía como elementos vertebradores no debía significar eludir actitudes más radicales basadas en aspectos tímbricos o acústicos. Ni siquiera dejar fuera de la obra recursos como el ruido, la electroacústica o la integración de efectos de sonido. La apuesta de amalgamar estos tratamientos sonoros contemporáneos en una música total, aunque de sencilla lectura, era, no obstante, un riesgo medido.

Por un lado, es innegable que cada uno de los ambientes musicales proyectados respondía a una serie de convenciones sonoras fuertemente establecidas en el espectador contemporáneo derivadas, en gran parte, de los medios audiovisuales. A pesar de los innumerables cánones surgidos de la práctica más clásica en torno al lenguaje musical, han sido ellos quienes más las han universalizado, en ocasiones destruyendo las anteriores y creando nuevos códigos de reconocimiento. Estas convenciones aunque variables, responden a un largo proceso de imantación entre música y significado. Margarita Fernandez de Sevilla lo define muy claramente; ***"..la música, a pesar de su aparente incapacidad para producir significados concretos, tiene, sin embargo, una lógica predecible -por sistematizada- en el film clásico"***[12]. Tanto es así, que en una banda sonora tradicional ***"el sentido no surge tanto de una relación con lo real como de una relación con las convenciones..."***[13]. Se ha defendido con cierta frecuencia que el tratamiento sonoro y musical, con respecto a la narrativa de la imagen y el texto, debía basar sus premisas en torno a una incuestionable economía de recursos, hasta tal punto que ***"...la mejor música puede llegar a ser, y de hecho***

12. FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Margarita: "La eficacia de lo obvio", en *Archivos de la Filmoteca valenciana*, nº 13, Otoño 1992, p. 138.

13. AUMONT, J y MARIE, M: *Análisis del film,* Paidos: Madrid, 1990.

lo es en numerosas ocasiones, la más banal o la más codificada, la que aplica sin titubeos las más trilladas soluciones modulantes y los recursos más convencionales de la instrumentación con una ausencia de decoro que sólo corre pareja con su impresionante funcionalidad"[14].

Pero estos planteamientos, que bien podrían entenderse como un lenguaje musical de masas muy establecido, no toman en cuenta nuevas posiciones emergentes en el contrato. Durante años nos hemos sometido a una progresiva "didáctica audiovisual" que ahora nos permite entender montajes de imágenes y sonidos que serían incomprensibles para un espectador de hace unas décadas. En éste desarrollo, la evolución del lenguaje sonoro, ha generado nuevas formas, nuevos tratamientos, que hoy asisten a una extraordinaria barroquización del discurso en los medios audiovisuales, tanto que parece improbable aceptar tan sólo esos modos apuntados si analizamos la progresiva complejidad de los elementos sonoros en la música aplicada. La consecuencia es un nuevo "audioespectador", que oye más y mejor, conocedor de las casi infinitas asociaciones sígnicas entre música, sonido e imagen. El lenguaje sonoro se convierte así en un elemento susceptible de entablar una relación basada en el juego con las convenciones y los códigos de reconocimiento adquiridos, se transforma en un "espacio de juego" que abre nuevas posibilidades de expresión.

Esta misma evolución ha sido fundamental para que formas sonoras más avanzadas estén generalmente aceptadas en los media. La intención de integrar el ruido, la tímbrica electroacústica o instrumentos no occidentales en la banda sonora partía de una clara consideración contemporánea del espectador. En las bandas sonoras de la aldea global no es difícil observar eclécticos saltos de estilo, transgresiones formales, tendencias étnicas o tratamientos tímbricos muy complejos. En este proceso, al que no son ajenas otras manifestaciones culturales y artísticas contemporáneas, los medios audiovisuales han normalizado posiciones y extendido vanguardias, permitiendo nuevas relaciones signifi-

14. TÉLLEZ, Jose Luis: "Notas para la teoría de la música dramática I", en *Archivos de la Filmoteca valenciana*, nº 1, Marzo-Mayo 1989, p. 169.

cantes de la música, de tal forma que incluso ***"la música culta, en inevitable relación con otros discursos musicales, ha entrado en los caminos inciertos, pero inapelables de la postmodernidad, esto es, del dominio de los media y de los sistemas interplanetarios de comunicación"***[15]. Señala Enrio Fubini que ***"en un gran sector de la música nueva y novísima, se ha pasado de la negación polémica radical, violenta del lenguaje, a la fase actual, más tranquila, más desencantada, acaso más radicalmente nihilista, de la indiferencia hacia el lenguaje. Ahora, sí se hace uso del lenguaje otra vez, pero a base de gestos automáticos con los que se intenta imitar a quienes hablan o se finge hablar, convirtiendo [...] cualquier lenguaje en lenguaje propio. Presenta esto una incuestionable similitud con el lenguaje que se emplea en los mass media"***[16].

Nuestra propuesta pretendía servirse de un lenguaje musical en el que se integraran los nuevos tratamientos sonoros surgidos de los media con las convenciones clásicas más establecidas. Un lenguaje plural donde ***"...la recuperación de la tonalidad, por ejemplo, puede inscribirse en esa superación de la contraposición entre lo tonal y no tonal, entre lo serial y lo no serial. Todo puede servir y funcionar..."***[17]. Por otro lado la consideración de "espacio de juego" musical no sólo conectaba con ese nuevo "audioespectador", sino con el concepto muy contemporáneo de recuperación del público: ***"los mass media encadenan instrumentalmente la atención del público; el músico no debe desdeñar nunca estos medios, sean cuales fueren, sino que debe utilizarlos para divertir al público, para atraerlo, para apasionarlo, para hacerle reír o para hacerle llorar, pues todos los medios son buenos, incluso la persuasión oculta."***[18]. Para esta labor, era preciso un lenguaje alejado de su exclusiva autoafirmación, que, si bien en otras épocas pudo ser ***"enormemente útil como principio, acabó propiciando un arte autista,***

15. LÓPEZ, Julio: *La Música de la Modernidad:* Anthropos: 1984, p. 271.

16. FUBINI, Enrico: *Música y Lenguaje en la estética contemporánea:* Alianza Música: Madrid, 1994, p. 196 y 197. (Trad. cast. de *Music e linguaggio nell'estetica contemporánea:* Guilio Einaudi editore s.p.a.: Torino, 1973.).

17. *Op. cit.* p. 195.

18. *Ibídem.*

autista, encerrado en sus propias quimeras, caja de resonancia de teorías y doctrinas igualmente autistas"[19].

Además, nuestra intención era realizar una banda sonora en el que el aparato experimental quedara oculto tras una fachada de aparente sencillez de lectura. Es decir, ***"...un experimentalismo y un pluralismo que no aspiren a ser exclusivamente un fin en sí mismos, sino un pluralismo en el que el hecho de experimentar finalice con un buen resultado; un pluralismo con el que al público no sólo se le satisfaga y se le complazca, sino que propicie que ese mismo público pueda ser como un sostén, como un apoyo para el músico..."***[20].

Perspectivas todas ellas muy cercanas a las tesis que defienden una especificidad artística contemporánea que Omar Calabrese ha definido como "neobarroca"[21], y que, a nuestro criterio, conectaba con el espíritu de la muestra. Pero sobre todas estas consideraciones, la banda sonora, a diferencia de otras aplicaciones en programas audiovisuales podía, además, alejarse de líneas narrativas o descriptivas concretas sin perder su posición activa en el discurso. En su lenguaje lo fundamental no era significar. En aquel teatro, su papel era evocar, sugerir, emocionar, ser ***"un medio insidioso de manipulación semántica y afectiva [...] que nos hace ver lo que sin él no veríamos, o veríamos de otra manera"***[22].

ANTECEDENTES Y NUEVOS RECURSOS DE LA ACÚSTICA MULTIFOCAL

En esta tarea de manipulación semántica y afectiva, los nuevos recursos estéticos generados por la acústica multifocal jugaban un importante papel en los procesos de composición y ejecución. La idea original no era nueva. Existen numerosos

19. ARGULLOL, Rafael: "Cuando nuestro siglo sea ya el siglo pasado", en *EL PASEANTE, El arte de fin de siglo*: nº 23-24-25, Madrid, 1995, p. 14.

20. FUBINI, Enrico: *op. cit.* p. 197.

21. CALABRESE, Omar: *La era neobarroca:* Cátedra: Signo e Imagen: Madrid, 1989, pp.12 y ss.

22. CHION, Michel.: *L'audio-visio*n: Nathan: Paris, 1990, p. 32.

antecedentes históricos que han desarrollado el concepto de dispersión de las fuentes sonoras. La composición para *cori spezzati* -o "coros divididos"- se remonta, entre otras, a la ejecución de los salmos donde coros homófonos y polifónicos se alternan por versículos y se reúnen al final en la doxología.

En el renacimiento la policoralidad fue desarrollada muy especialmente por compositores de la escuela veneciana como Ruffino d'Assisi -maestro de capilla de la catedral de Padua y el primero en escribir entre 1510 y 1520 Salmos a 8 voces *a coro spezzato*-, Adrian Willaert -con sus *sami spezzati* a 8 voces, 1550- o Andrea Gabrieli y su sobrino Giovanni Gabrieli, quizás el mejor representante con motetes policorales como *In ecclesiis* o *Hodie completi sunt*. También, desde la escuela romana, Palestrina había realizado incursiones en este terreno con su *Stabat Mater* para doble coro. Más tarde, piezas como el *Requiem* de Berlioz, o ,ya en nuestro siglo, *Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis* (1909) de Vaughan Williams y *Música para cuerda, percusión y celesta* (1936) de Bartók, son algunas muestras de la preocupación por modelar acústicamente el espacio.

La irrupción de la electroacústica marcó una nueva conexión entre obra y reproducción abriendo nuevos caminos a la acústica multicampo. Karlheinz Stockhausen fue uno de los compositores más preocupados por la materia. Su *Gesang der jünglinge* (1954), se reproducía a partir e cinco pistas diferentes con altavoces "espaciados" a lo largo de la sala de conciertos. Pierre Boulez compuso en 1957 *Poésie pour pouvoir,* obra electroacústica cuya grabación a cuatro canales con orquestas contrapuestas modelaba un nuevo espacio sonoro. En la década de los sesenta Stockhausen vuelve a replantearse la creación musical multiespacial en obras como *Carré* (1960) -a cuatro orquestas con sus coros correspondientes dispuestos alrededor del público- o *Mixtur* (1965) -para orquesta con secciones instrumentales divididas alrededor del público, generadores de ondas sinusoidales y moduladores de resonancia-. También en nuestro país podemos observar algunos antecedentes de la acústica multifocal conectados a menudo con la electroacústica. Un ejemplo de ello es la obra *Lineas y Puntos* -encargada en 1966 a Cristobal Halffter por el Festival de Donaueschingen y estrenada al año siguiente-, la pieza *Espacios* de José Luis Téllez o *Soledad Ininterrumpida* de

Luis de Pablo, que entroncaba con el concepto espacial desarrollado por Edgard Varese en *Poéme électronique,* quizás el antecedente más aproximado a nuestra nueva propuesta. Estrenado en la Exposición de Bruselas en 1958, *Poéme électronique* se reproducía por medio de 425 altavoces distribuidos por el espacio interior del pabellón Phillips, diseñado por Le Corbusier.

A pesar de estos antecedentes, nuestra propuesta aportaba novedades técnicas y formales que la diferenciaban de sus predecesoras. Los efectos espectaculares de los *cori spezzati,* las nuevas disposiciones entre orquesta y espectador o la acústica cinemática en la obras de nuestros contemporáneos, pese a establecer nuevas formas de composición y ejecución, no afectaban a la pasividad del oyente. Por otra parte, desarrollaban un mismo discurso sonoro para la totalidad del auditorio y la interacción con el espectador era muy reducida. Por el contrario, la acústica multifocal producía un cambio radical en el espectador al adoptar un nuevo posicionamiento activo. Hacía de su recorrido físico un "espacio de juego" donde cada desarrollo musical era personal y diferenciado del resto del auditorio. Además aportaba un grado de interacción con el espectador que no sólo afectaba a los modos de escucha, tradicionalmente pasivos, sino al propio devenir de la obra y de sus contenidos musicales.

En cuanto a las experiencias más cercanas a nuestra aplicación, como las citadas de Edgard Varese o Luis de Pablo, existía una distancia formal en torno al lenguaje musical que las desemejaba. Nosotros no eludíamos de antemano la electroacústica o las tonalidades y tímbricas no convencionales, pero es cierto que los planteamientos formales partían de una concepción que podría entenderse como "clásica" al adoptar la tonalidad y la melodía como principales elementos vertebradores. Esta diferencia en el lenguaje nos parecía fundamental. Como ya hemos apuntado, el resultado musical de la experimentación multifocal debía poseer unas características empáticas que resultaran legibles para la totalidad del auditorio, además, cada una de las salas, aunque se sirviera del resto, debía poseer sentido musical en sí misma.

Enrico Fubini señala que ***"la idea de que el artista deba experimentar nuevas técnicas, nuevos lenguajes, nuevos modos de expresar los sonidos, no es efectivamente nueva, si***

bien, según la época, el acento se ha puesto, en mayor o menor medida, sobre uno u otro momento de la experimentación: a veces, se ha hecho más hincapié sobre la expresión, que se sirve de técnicas comunicativas ampliamente aceptadas; a veces, se ha hecho más hincapié -en momentos de transición, de crisis, de renovación- sobre la investigación. Otra cosa ocurre, en cambio, cuando la investigación y la experimentación relativas al lenguaje y al sonido se convierten en el objetivo único y final del músico..."[23]. No era éste nuestro objetivo. La música aplicada debe trabajar siempre a favor del discurso para facilitarlo, completarlo o aportarle nuevos valores. Es cierto que la acústica multifocal proporcionaba nuevos recursos de expresión, pero el reto era utilizarlos con lenguajes musicales de sencilla lectura y, ante todo, comprensibles para el espectador, escondiendo la experimentación, camuflándola bajo un aspecto de aparente normalidad formal.

Los antecedentes técnicos de la nueva acústica debemos buscarlos en los avances de los sistemas de reproducción y radioteledifusión de los medios audiovisuales. Estos avances no han supuesto exclusivamente una mejora de "calidad". Su aportación ha ido mucho más allá: se ha variado el formato. La nueva tecnología de reproducción ha originado algo muy paralelo a los cambios estéticos y de lenguaje visual derivados a raíz del cinemascope o del color. Hasta hace bien poco, los imperfectos sistemas de reproducción sonora significaban, en la práctica, una barrera creativa para la música aplicada. La cuestión no es nueva. En el medio cinematográfico se produjo un encendido debate entre los años 20 y 40 sobre el problema de la "fonogenia". Algo que en principio pudiera parecer tan abstracto como la fotogenia pero que, sin embargo, poseía indudables raices técnicas[24]. La música aplicada a medios audiovisuales ha estado, hasta hace muy poco, constantemente ligada a esos condicionantes técnicos. De hecho, raramente se podía avanzar en el lenguaje cuando la máxima preocupación era su reproducción inteligible. Incluso la instrumentación y los arreglos orquestales se realizaban teniendo en

23. FUBINI, Enrico: *op. cit.* p. 191 y 192.

24. Ver CHION, M: "La cuestión de la fonogenia: el dispositivo técnico", en *op. cit*, p. 100 y ss.

cuenta las condiciones de reproducción del medio. ¿Estética de música cinematográfica? Era lógico. Los directores musicales de los grandes estudios sabían perfectamente de que instrumentos debían huir y cuales se reproducían a la perfección. Pero, primero la generalización del Hi-Fi, después el Compact Disc y ahora los nuevos formatos domésticos digitales, como el DCC y el Mini-Disc, están dando paso a un nuevo oyente habituado a la perfección del sonido digital y -quizá lo más importante- a la acústica multicampo, derivada de su aprendizaje cinematográfico. Hoy día, en el medio fílmico, los sistemas multicampo analógicos como el Dolby ST, Dolby A, Dolby SR, y los Hi-Fi -THX, CHF Cabasse y STS OMNI- están dando paso a los digitales como el ya desparecido CDS, el L.C.Concept, el Dolby SR.D y el novísimo SDDS. En televisión, superado el estéreo, es el Dolby Surround el sistema estándar de reproducción multicampo. Pero, ¿qué aportan estos nuevos sistemas a la composición?

Por un lado, es indudable que su evolución afecta considerablemente a las formas musicales. La superación técnica de los sistemas de sonido afecta, de hecho, a las posibilidades creativas al poder explotar todos los matices audibles, timbres y tesituras cuya utilización era -hasta hace poco- inútil. Sin embargo, los nuevos sistemas no sólo consiguen una inestimable mejora en la calidad de reproducción, sino que posibilitan la adopción de lenguajes donde el espectador se encuentra "rodeado" por un universo sonoro multicampo que afecta directamente a su percepción sonora[25].

Pero, en la producción cinematográfica, la reproducción sonora multicampo (iniciada en *Fantasía*, 1950) ha sido utilizada la mayor parte de las veces exclusivamente para "posicionar" efectos de sonido y en muy escasas ocasiones se utiliza esta posibilidad directamente sobre la música. Dos factores han influido en el escaso eco hacia los compositores: la inadecuada política de estándares en los sistemas reproductores que ha dado como resultado un complejo entramado de técnicas, y el mismo siste-

25. Ver RUMSEY, Francis: "Relaciones psicológicas entre la visión y el sonido estereofónico", *Stereo sound for televisión*: Focal Press: London, 1989, (trad. cast. *Sonido estereofónico para televisión*: I.O.R.T. - Focal Press: Madrid, 1991, p. 26).

ma de trabajo cinematográfico, que deja en manos de ingenieros la mezcla final de los elementos sonoros. Descubrir y explotar las posibilidades que la acústica multicampo ofrece a la composición musical es, sin duda, el factor durmiente más espectacular que pueden deparar las nuevas técnicas.

La acústica multifocal partía de estos antecedentes para diseñar un innovador espacio sonoro donde fuera posible introducir una serie de recursos específicamente pensados para la exposición:

Contestaciones alternas entre salas

Se realizarían juegos de contestaciones entre la Sala 1 versus Sala 2 y la Sala 4 versus Sala 5.

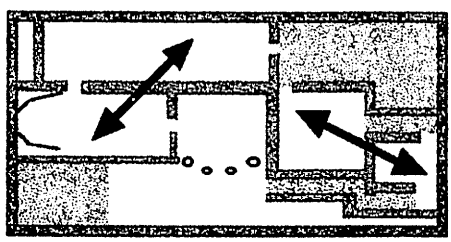


Figura 4

Recorrido

Algunos efectos de sonido debían poder "recorrer" todo el espacio pasando progresivamente de una sala a otra.

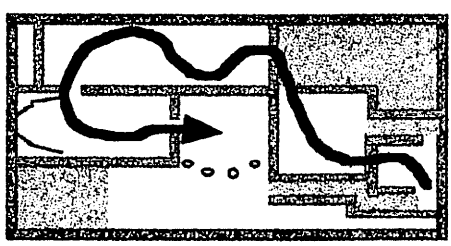


Figura 5

Sonido en 360º

El sistema desarrollado para la Santa Capilla reproduciría un efecto en 360º facilitando representaciones sonoras muy realistas y envolventes.

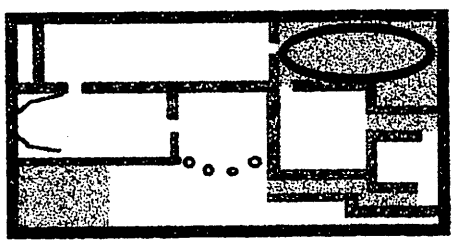


Figura 6

Movimiento de Triangulación

En la Sala 4 las fuentes sonoras debían permitir un efecto de "movimiento hacia adelante" del sonido acentuando la perspectiva acelerada de la sala.

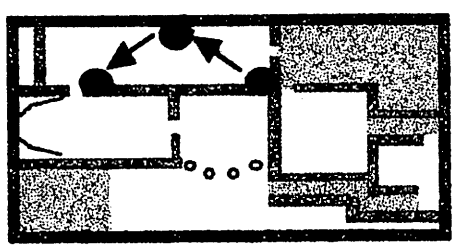


Figura 7

Unísonos

El sistema también debía permitir unísonos de todas las salas en determinadas partes de la composición.

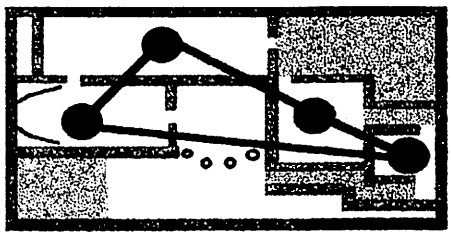


Figura 8

Uno de los nuevos recursos que aportaba más espectacularidad a la banda sonora era, sin duda, la interactividad con el espectador, la capacidad del visitante para participar de forma activa en los contenidos sonoros y musicales, conectada directamente con la multifocalidad acústica. Estos espacios interactivos operarían a través de la detección del visitante disparando los contenidos sonoros, se hallarían dispuestos en tres zonas muy delimitadas de la exposición y tendrían la función de actuar a modo de llamada para el visitante, introduciendo un factor sorpresa muy efectista.

Interactivo Efectos

Dos de ellos poseerían un carácter no musical. El espacio dedicado al pasillo de acceso entre la Sala 1 y la Sala 2 restaría en silencio hasta que el visitante accediera al interior. Sólo entonces se escucharía un fragmento de la *"Guía Liberando de Prendas a los Peregrinos a Santa María del Pilar"* y otro que recogía el sueño del obispo Pedro de Librana, acompañando al espectador en su trayecto hasta la Sala 2. Lo mismo sucedería con la representación orante de la reina Isabel, en la Santa Capilla. Aquí, la aproximación del visitante a la figura haría surgir los rezos de la reina.

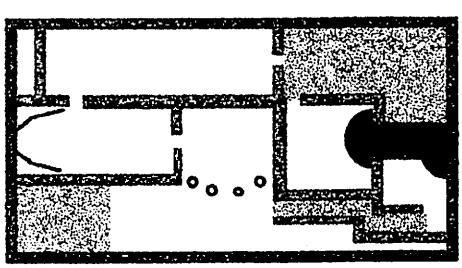


Figura 9

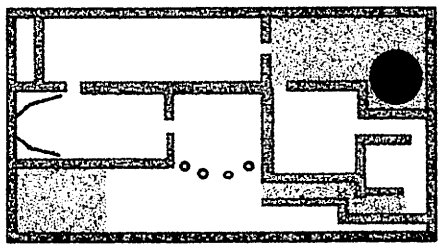


Figura 10

Interactivo Musical

Por último, el tercer espacio estaría dedicado a conseguir una verdadera interactividad musical. Un nuevo recurso que afectaría al propio desarrollo de la banda sonora. Como ya hemos apuntado, se trataba de que determinados contenidos armónicos o melódicos se sumaran a la masa general de forma que se integrasen perfectamente en el conjunto y que, además, su ausencia no afectara a la lógica musical de la composición. El espacio semicircular donde se exponían los mantos de la Virgen parecía el lugar más adecuado. Los contenidos se conformarían a partir de voces humanas -soprano, barítono y contratenor- que se unirían a la música del instante. Pero no siempre. Los fragmentos musicales en donde no tuvieran cabida las voces, añadirían un factor de azar en la reproducción, ya que un espectador podía o no coincidir con esos fragmentos, provocando una sensación de escucha aleatoria muy sugerente y enigmática.

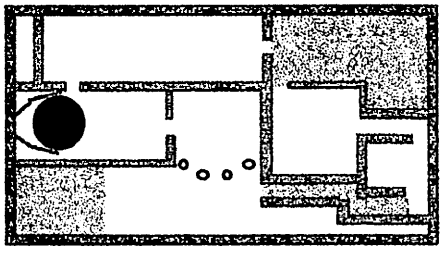


Figura 11

MULTIMEDIA

Una vez establecidas las formulaciones teóricas, los espacios acústicos, el lenguaje y la configuración de recursos multifocales, restaba solucionar un problema fundamental: el sistema de reproducción. Los diferentes espacios sonoros hacían necesarios numerosos y diferenciados puntos de emisión, traduciéndose en una multiplicación de altavoces diseminados a lo largo del recinto. Teniendo en cuenta sus contenidos y los recursos que se iban a utilizar en cada sala, se realizó la distribución espacial de un total de 20 fuentes de sonido para generar la reproducción acústica multifocal.

Pero la clave que permitiría la ejecución de la obra no era el número más o menos elevado de altavoces, sino la exacta sincronización de lo reproducido en cada uno de ellos. Este era el problema. Se trataba, en suma, de un gran sistema donde cada uno de los canales cumplía una función diferenciada y debía ser amplificado y reproducido de forma individual pero en perfecta sincronización con el resto. Paralelamente al trabajo de composición iniciamos el análisis de los sistemas que permitieran una solución a este problema teniendo en cuenta varios factores prioritarios: por un lado, debía aportar la máxima calidad de reproducción al tratarse de una obra donde la tímbrica instrumental jugaba un papel fundamental en determinadas salas, además su fiabilidad debía garantizar un funcionamiento perfecto -ocho horas diarias durante tres meses- sin que su continua reproducción supusiera una pérdida en la calidad del material registrado, por último, al tratarse de una ejecución en ciclo, era necesario acudir a un sistema capaz de automatizar la reproducción sin apenas lapsus temporal entre el final y inicio de la obra.

Desestimamos desde un principio la utilización de los sistemas multipistas analógicos y digitales más extendidos basados en cinta magnética. Aunque su evolución ha sido espectacular en los últimos años, generarían una serie de problemas insalvables para nuestra aplicación. La continua reproducción y el tensado/destensado de la cinta al rebobinarla produciría a muy corto plazo pérdidas en la emulsión magnética de la cinta que provocarían una sustancial disminución de la calidad sonora obligando a continuas reposiciones. A esto debemos añadir que el tiempo de

rebobinado –a pesar de ser corto– impediría la sensación de ejecución cíclica para el espectador, puesto que una cinta de veinticinco minutos –la duración lineal de la obra– tardaría de tres a cuatro, en el mejor de los casos, en comenzar de nuevo la reproducción.

Los sistemas multipistas de audio digital con almacenamiento en disco duro (Hard Disc) podían ser otra alternativa. A su favor contaban con la máxima calidad en la reproducción y una sencilla programación que permite el acceso a la información almacenada en tiempo real, o de otro modo, una reproducción instantánea y sin esperas entre ciclo y ciclo. Sin embargo, los ingenieros definen perfectamente las dos categorías posibles de discos duros: una, los que están estropeados, otra, los que se van a estropear. En efecto, la fiabilidad de los sistemas de Hard Disc de Audio Digital es perfectamente válida para un trabajo sistemático en grabación y postproducción donde a menudo se realizan copias de seguridad de los archivos. Pero la reproducción continua durante el prolongado espacio de tiempo de la exposición podría generar algunos problemas puntuales de los que debíamos huir. Por otra parte esta opción suponía unas necesidades muy elevadas de hardware y almacenamiento en Hard Disc. Se necesitarían, como mínimo, cuatro discos duros de 1 Gigabyte -con una velocidad de acceso inferior a 9 milisegundos- para dar cabida a todos los contenidos y poseer una copia de seguridad de los archivos sonoros para cubrir de inmediato cualquier tipo de eventualidad, además del software y el hardware capaz de reproducir 24 pistas simultáneas. En la práctica, este sistema de reproducción suponía un elevado coste económico sin garantías absolutas de fiabilidad.

Manejamos una tercera opción que desencadenó la solución al problema. De nuevo partimos de una idea sencilla; imaginamos que si activáramos diez reproductores de Compact Disc simultáneamente con el mismo mando a distancia obtendríamos veinte canales (dos por C.D.) sincronizados, con la máxima calidad de reproducción, sin pérdidas por continuas ejecuciones y con una indiscutible fiabilidad. Algo así como una especie de gran multipista en formato Compact Disc. Sin embargo las pruebas que realizamos en nuestro estudio con tres reproductores estándar del mismo modelo y tres discos compactos del mismo

título daban como resultado graves desincronías en la reproducción.

La clave de esta desincronía residía en el funcionamiento técnico del sistema reproductor de C.D's. Los reproductores de Compact Disc no son sincronizables entre sí -exceptuando algunos modelos profesionales que tan sólo son capaces de sincronizar 2 C.D's.- y el disco compacto, una vez introducido en la bandeja, gira constantemente pese a situarlo en posición de "pause". Este extremo es fundamental. Cuando varios aparatos reproductores reciben simultáneamente la orden de "play", a pesar de estar situados en la misma "pista" y en posición de "pause", existe una desviación derivada de la posición de rotación constante del disco que es suficiente para impedir cualquier tipo de sincronización y, si ésta ocurre, estará producida exclusivamente por el azar.

Pero en el fondo, lo que impedía sincronizarse a los aparatos era su propia incapacidad de comunicarse. Es decir, un reproductor no "sabe" donde se hallan situados exactamente los demás. No posee un protocolo de comunicación entre él y otro u otros aparatos reproductores que le permita establecer comparaciones y correcciones de su propia situación. Esta idea, muy compleja de implementar en un Compact Disc estándar dadas las características de fabricación, nos parecía sin embargo muy factible en un sistema multimedia donde sí que existiera este tipo de comunicación entre aparatos reproductores: el CD ROM.

En efecto, un lector de CD ROM, en nuestro caso utilizado en función de lector CD Audio, ofrecía la posibilidad de comunicación con otros lectores de CD ROM's a través del sistema SCSI, lo que permitía una conexión en cadena de varios lectores dirigida por un ordenador central desde donde podrían partir las ordenes de sincronización. La idea no fue tan fácil de llevar a la práctica. Por un lado, no existía en el mercado ningún software de sincronización para CD ROM's. Era lógico, los reproductores de CD ROM no poseen servocontrol accesible por software a través de SCSI, es decir, no tienen acceso al motor que les permite corregir su velocidad durante la reproducción. Sin embargo, una vez puesto en marcha, su velocidad de lectura (44,1 Khz por segundo) es constante y exacta, al menos, eso creíamos en base a las especificaciones técnicas de los fabricantes. La solución pasaba

por sincronizar el inicio de la reproducción a través de un software específico que habría que investigar y desarrollar especialmente para la aplicación y que permitiera, al menos, el control del punto de inicio, del final y del ciclo.

La siguiente decisión era el entorno en el cual se realizara; Apple ó PC. Realmente, cualquiera de los dos sistemas era perfectamente válido. A pesar de que la cadena SCSI permitía un mayor número de lectores en entorno PC y un menor coste económico en el hardware, nos decantamos por el entorno Apple por la compatibilidad y experiencia adquirida en los sistemas informáticos musicales de nuestro estudio. El proceso de programación y desarrollo del software de control, realizado por el ingeniero Juan Manuel Abad, duró aproximadamente un año, en el que la colaboración entre músicos e ingenieros fue fundamental para el éxito final del sistema.

La programación se desarrolló con software MacroMind Director de MacroMedia Inc. en su versión 3.1, si bien se tuvo que acudir a "scrips" (herramientas de programación) no comerciales facilitados por el departamento de programación de Apple. Se trataba de realizar un software que permitiera la sincronización de hasta seis CD ROM's controlados por un ordenador central que no tuviera que poseer unas altísimas prestaciones para facilitar su aplicación estándar en otros ordenadores. De este modo, se podría proporcionar a otros músicos y compositores la posibilidad de utilizar en un futuro cercano esta nueva metodología de reproducción.

La configuración final partió de un ordenador Apple modelo Macintosh Performa 460 y cinco lectores de CD ROM Apple modelo de doble velocidad. Sin embargo, a pesar de la minuciosa y correcta programación, los test de resultados denotaban una inexplicable y progresiva desincronía que hacía inútil cualquier aplicación. Si la programación parecía correcta, el error residiría en el hardware. Pero, ¿no era el CD ROM una sistema tan exacto en su velocidad de lectura como el reproductor de Compact Disc? Como hemos comentado con anterioridad, las especificaciones de los fabricantes así lo señalaban. Sin embargo, realizamos una prueba que, ante nuestro asombro, evidenció lo contrario. Grabamos en un sistema multipista digital a disco duro la reproducción que del mismo disco compacto realizaban diferentes lecto-

res de CD ROM. Suponíamos de antemano que si la lectura debe efectuarse a 44,1 Khz por segundo (es decir, 44.100 muestras de sonido por segundo) cualquier aparato que posea este sistema de lectura debe efectuar una ejecución exacta, sea DAT, CD, CD ROM, Mini Disc ó DCC. Además, nuestra experiencia así nos lo ha demostrado en largos masters realizados en DAT ,ó CD para medios audiovisuales, donde la sincronía debe ser perfecta. Pues bien, en la prueba planteada la reproducción de un mismo disco compacto de 25 minutos de duración se realizó por medio de dos tipos de lectores de CD ROM; unos de velocidad normal, otros de doble velocidad. Los resultados no pudieron ser más sorprendentes. Los lectores de doble velocidad tenían una desviación respecto a los de velocidad normal que oscilaba entre - 1 y - 2 segundos. Es decir, elevaban la velocidad de reproducción 2 segundos en una duración total de 25 minutos. Esto, que puede ser prácticamente imperceptible en una escucha normal, generaba un gravísimo problema de sincronía que inutilizaba el sistema. Sin embargo, los lectores Apple CD 150, que curiosamente pertenecen a una generación técnica anterior, efectuaban lecturas absolutamente exactas. La explicación técnica quizás debamos buscarla en el criterio de utilidad. Los CD ROM's de doble velocidad admiten cierta desviación en la lectura de audio que no es ciertamente criticable si tenemos en cuenta su principal función; acceder rápidamente a un gran volumen de información que no sólo alberga sonido, sino imágenes, vídeo digital, datos... En cualquier caso, una vez descubierto el problema, la solución -sencilla pero paradógica- era configurar el hardware con lectores de CD ROM's de una generación técnica anterior.

La reproducción en la exposición combinaba la tecnología estándar de los Compact Disc y la desarrollada por nosotros a través del software de sincronización. El diseño del espacio acústico se podía dividir en dos grandes bloques. Las salas 1,2,4 y 5 albergaban el desarrollo musical de la obra e inexcusablemente debían reproducirse de forma sincrónica a través del sistema de CD ROM's. Pero los otros espacios, zonas no musicales, podían perfectamente reproducirse en lectores de CD estándares en función "repeat". De este modo conseguíamos el propósito que enunciábamos al principio de este capítulo, una especie de gran multipista en Compact Disc que aportara los máximos niveles de fiabilidad y calidad de reproducción.

Faltaba, no obstante, solucionar el hardware interactivo. Nuestra idea era utilizar detectores de movimiento que disparasen determinados contenidos sonoros al paso de los visitantes. En un principio el concepto parecía muy sencillo. Se trataba de "abrir" (="on") o "cerrar" (="off") el canal de sonido adecuado al recibir la orden "on/off" del detector. Sin embargo esto provocaba una entrada y salida "a corte" del sonido. Para evitar esta desagradable sensación auditiva era necesario un interface que realizara un "fade in/fade out", es decir, una gradual elevación del volumen cuando el detector se activara y una progresiva disminución cuando se desactivase. El desarrollo de este interface, que no existía en el mercado electrónico comercial, corrió a cargo del ingeniero Enrique Fuertes. Una de las implementaciones más complejas fue la capacidad de regulación y programación del tiempo de subida y bajada del sonido, diferente en cada uno de los casos. Así, la respuesta en la primera zona interactiva debía ser casi instantánea. Todo lo contrario ocurría en la zona del oratorio privado de la reina donde el tiempo de respuesta del "fade in" se ralentizó tres segundos para conseguir un efecto sorpresa más radical; el visitante una vez habituado al silencio de la figura se vería sorprendido por la "inesperada" oración de Isabel la Católica. Por último, en la zona interactiva musical, la subida de volumen debía ser muy progresiva para evitar desagradables brusquedades en la audición.

Definido el sistema de reproducción y el hardware interactivo, faltaba resolver un extremo no menos importante, la sonorización e instalación. El diseño acústico multifocal necesitaba numerosos puntos de emisión diseminados por todo el espacio expositivo, pero el rol que desde un principio se le otorgó a la banda sonora impedía acudir a materiales de baja potencia y mínima calidad de reproducción, muy a menudo utilizados en sonorizaciones ambientales. En nuestro caso, la amplificación y sonorización final debían ofrecer una calidad de reproducción acorde con los máximos criterios de calidad aplicados en cada una de las fases del trabajo. El volumen final, que sin ser excesivo estaría muy por encima del de cualquier ambientación musical convencional, requería unas pautas de selección muy exigentes. La amplificación debía permitir una potencia suficiente para sonorizar amplios espacios con una mínima distorsión armónica. Para ello acudimos a amplificadores de alta fidelidad con 40

watios musicales por canal (40 w + 40 w) que permitirían una rigurosa reproducción a medio rendimiento. Seleccionamos 10 amplificadores Sansui AU X310, complementados por 4 lectores Sansui CD190 y 20 altavoces Celestion MK5 que ofrecían excelentes resultados en las frecuencias graves y una limpieza excepcional en las agudas debido a su cúpula de titanio. En la instalación, dirigida por el ingeniero Alberto Sebastián, se utilizaron más de dos kilómetros de cableado, desestimando sistemas de emisión por radiofrecuencia que hubieran sido muy problemáticos al tener que transmitir 20 canales simultáneos y diferenciados, además de producir una inevitable pérdida de calidad y posibles interferencias en la señal.

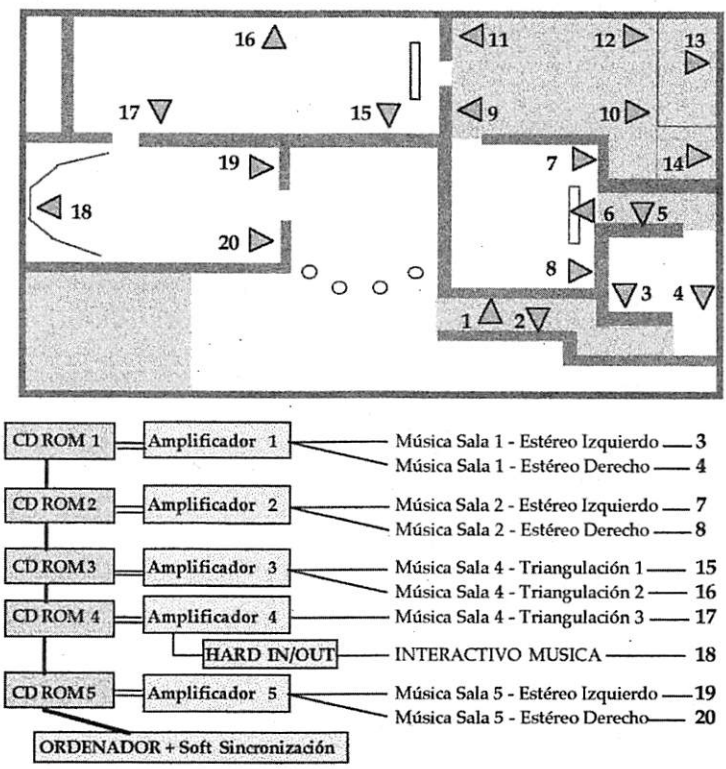


Figura 12

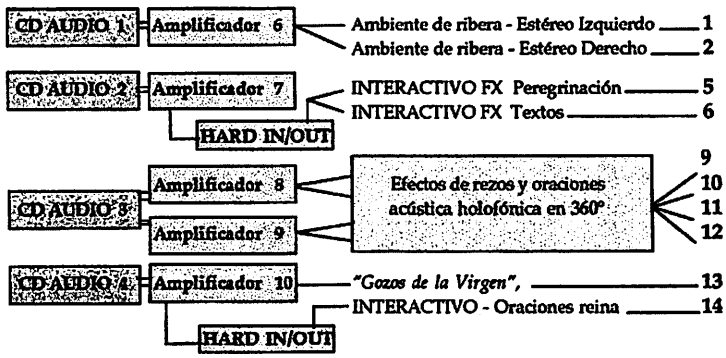


Figura 12. Representación figurada de la distribución de focos de sonido y esquema del sistema de sonorización.

PROCESOS DE REALIZACIÓN

En los dieciséis meses transcurridos entre la petición del proyecto y la apertura de la exposición, todas los procesos de trabajo se imbricaron de tal forma que hubiera resultado imposible establecer, de antemano, una sistematización de producción. Es preciso remarcar que las fases expuestas se desarrollaron, en su práctica totalidad, en paralelo. Como ocurre a menudo, son los análisis a posteriori los que nos muestran la lógica correlación de las decisiones adoptadas, revelando el orden larvático que residía en aquel caos aparente. Por fin, el cuatro de Agosto de 1995 iniciamos la última fase del trabajo en la que se debía resolver la composición multifocal, los arreglos y la orquestación, la grabación, la postproducción, las mezclas y, por último, el mastering y planchado en Compact Disc. Partíamos de un "single score" que habíamos ido trabajando que definía muy someramente las ideas de los cinco movimientos musicales de los que iba a constar la banda sonora:

Devoción En la primera parte del tema, la composición estaba basada en diferentes conceptos sonoros de devoción a través de las culturas de Asia menor, Norte de Africa y Oriente medio a modo de una

gran "cluster" sin tonalidad definida. Esta "torre de Babel de las devociones" daba paso a una segunda parte que reflejaba el primer texto que la tradición conserva de la Aparición de la Virgen al Apóstol Santiago, sobre una adaptación y armonización musical libre del Salmo 24, *"Solemne entrada en el templo"*.

Heli — Movimiento inspirado en una de las obras del maestro del s. XVI Melchor Robledo; *Domine Iesu Christe*. En la primera parte, de libre composición, se adaptaban e insertaban frases musicales que anticipaban el tema de Robledo con contestaciones alternas entre las diferentes salas. La segunda parte desarrollaba la versión coral íntegra del tema, complementada y armonizada en cada una de sus voces, según el modo de la época, con instrumentación acorde al carácter de cada una de las salas.

Dueto — Tema que simbolizaba un modo de devoción tranquila y sosegada partiendo del desarrollo de dos melodías a modo de dueto en las que se integrarían, a través de las diferentes salas, ambientes de serena reflexión y oraciones dirigidas a la Virgen.

Desiderátum — Movimiento que reflejaba el paso que se experimenta desde un estado de sosiego y melancolía, al fervor y exaltación devocional más exaltado.

Aleluya — Tema que expresaba un estado de gracia serena y armoniosa a través de un desarrollo a cuatro voces al modo barroco.

Estos cinco movimientos, con textos cantados en latín, estarían unidos por medio de nexos ambientales realizados a base efectos de sonido que aportaban elementos muy descriptivos de nuestro entorno geográfico; *campanas rituales, viento, vuelo de palomas, tormenta y campanas jubilosas*.

Fue Strawinsky quién definió con total crudeza la tarea que ahora se intenta: ***"el estudio del proceso creador es de los más delicados. Es imposible, en efecto, observar desde afuera el***

desarrollo íntimo de tal proceso. Es inútil tratar de seguir las fases del trabajo ajeno. Es igualmente difícil observarse a sí mismo"[26]. Pese a ello, podemos describir algunos de los planteamientos metodológicos que seguimos con rigurosidad. Uno de ellos viene dado por nuestro habitual modo "natural" de entender la utilización de los instrumentos digitales y los sistemas informáticos musicales. Este modo "natural" se traduce básicamente en dos características principales. Por un lado la exclusión de métodos de composición estocásticos con bases más matemáticas que musicales. Es decir, la informática no interviene directamente en ningún proceso creativo, no utilizamos sistemas algorítmicos, casuales o equiprobables para componer. Esta forma de entender la creación, que parte de un principio intuitivo, se sirve de los medios técnicos como herramientas de trabajo pero nunca como elementos participativos de las decisiones de composición. Según nuestro criterio, este modo de utilización técnica, como ya señalaba proféticamente Marina Scriabine en 1959, ***"no deshumaniza al músico, ni mecaniza la música; es más bien la máquina la que se humaniza"***[27]. De otra parte, en la utilización instrumental rehuimos a cualquier tipo de programación secuenciada que elimine al interprete o ejecutante, todo se interpreta.

Sin embargo, sí que existe una influencia metodológica que en el caso de la composición multifocal posee una importancia trascendental. Las nuevas tecnologías nos permiten aproximaciones tímbricas muy realistas a todo tipo de instrumentos, de tal forma que se puede realizar la composición u orquestación con referencias sonoras directas, no sobre partitura. En nuestro caso, ésto era aún más importante al tener que considerar de forma complementaria el desarrollo musical y los contenidos tímbricos e instrumentales de los todos los espacios. El modo de trabajo partía de la idea básica, de la partitura simple tomada como eje vertebrador. A partir de aquí iba conformándose el tema musical en

26. STRAWINSKY, Igor: *Poética Musical*: Taurus: Madrid, 1977, p. 53.

27. SCHLOEZER, Boris y SCRIABINE, Marina: *Problemas de la música moderna:* Seix Barral: Barcelona, 1973, p. 195. (Versión castellana traducida de SCHLOEZER, Boris y SCRIABINE, Marina: *Problèmes de la musique moderne*: Éditions de Minuit: París, 1959).

cada una de las cuatro salas. La mayor dificultad surgía de la inexcusable referencia que, en todo momento de la composición, interpretación y grabación, debíamos poseer del instante musical de los otros espacios, en ocasiones, aunque complementarios, muy alejados en sus formas y estructuras de la composición o ejecución que en ese momento se estaba llevando a cabo[28].

Los procesos de grabación y postproducción se realizaron sobre plataformas informáticas que integraban sistemas "musicales" (MIDI) con los dedicados al registro de audio digital directo a disco duro, de tal forma que no podemos hablar de un solo programa informático, sino de un conjunto de ellos que gracias a su capacidad de intercomunicación y multitarea facilitan enormemente al músico y compositor las labores puramente técnicas. El software de grabación y postproducción que escogimos fue el LOGIC AUDIO, de E-magic, en su versión 2.0, sobre plataforma Apple Power Mac 7100 a 80 Mhz y hardware Digidesign. En la grabación instrumental se utilizaron únicamente samplers y sintetizadores por un criterio exclusivamente práctico. La complejidad y variedad de la obra hacía inviable, en las condiciones de producción, su interpretación y registro a base de orquesta e instrumentos reales, que indudablemente no deja de ser la opción más adecuada a pesar de que con los nuevos medios se puedan conseguir muy buenas aproximaciones a las sonoridades naturales e incluso humanas[29].

Paralelamente se realizaron los efectos de sonido para los que acudimos a técnicas mixtas de registros exteriores y librería. Los ambientes más complejos, como los rezos y oraciones exaltadas de la Santa Capilla, se reconstruyeron en estudio a partir de un

28. A este respecto, y aunque la audición de los temas en el Compact Disc SERRA, Agustín y MORÓN, Carlos: *op. cit.*, no se corresponda con la escucha real de la banda sonora en el espacio arquitectónico al excluirse el complemento musical de las otras salas, sus juegos de pregunta-respuesta y, en definitiva, su concepto teórico fundamental, se pueden advertir las diferencias entre salas en un mismo tema acudiendo, por ejemplo, a la escucha de *Aleluya Sala 1 y 2* (Pistas 12 y 13) en comparación con *Aleluya Sala 4 y 5* (Pistas 14 y 15).

29. Como ejemplo se puede observar la voz de soprano solista realizada por medio de sampler que aparece a lo largo de toda la obra y muy especialmente en los temas *Heli Sala 5* o *Dueto Sala 5*. En las pistas 4 y 8 de *ibídem*.

número muy elevado de pistas que iban posicionándose en el panorama biestereo generando un efecto real de 360º. Así se llevó a cabo, por ejemplo, la procesión circular que recorría el interior de la arquitectura ficticia provocando una gran sensación espacial.

Una vez registradas las voces humanas, que se ocupaban de los textos cantados y los recitativos, entramos en la fase final de las mezclas y masterización en D.A.T. Se realizó por medio de una simulación espacial que permitía obtener una referencia aproximada de las relaciones de volúmenes entre salas para poder analizar su compensación. En el proceso de mezcla final se llevaron a cabo algunos de los recursos multifocales que no dependían de la composición -como los recorridos espaciales por todo el recinto del viento, la tormenta o el vuelo de las palomas- efectuados a través de programaciones muy controladas de volúmenes. Terminada la masterización por separado de cada espacio, se realizó un volcado por digital a disco duro en formato Sound Designer II de cada uno de los bloques para su posterior planchado en 9 Compacts Discs Recordables[30] dando como resultado los masters finales de reproducción.

ESQUEMA DE COMPOSICIÓN Y CONTENIDOS INSTRUMENTALES. (Ver figura 13)

EPÍLOGO

Si hay algo que este trabajo nos ha demostrado es la urgente necesidad que posee la formación en música aplicada de aproximarse a nuevos campos más interdisciplinares. Cuando los conocimientos técnicos suponen una fase más en los procesos de educación musical sin ser por ello su último objetivo, el músico posee a su alcance el dominio de un universo sonoro y musical que hasta hace poco era exclusivo patrimonio de la ingeniería. De

30. El CDR es un formato totalmente compatible con el Compact Disc estándar comercial y muy recomendable para aplicaciones de archivo y conservación fonográfica de materiales sonoros documentales debido a su máxima fiabilidad. Se trata de un CD Grabable (= CD Recordable) una sola vez por medios informáticos a través de estampadora digital.

RECORRIDO MUSICAL DE LAS SALAS

ESPACIO →

TIEMPO ↓

MOVIMIENTOS	P.1	SALA 1	P.2	SALA 2	SALA 3	SALA 4	SALA 5	INT.
DEVOCIÓN 5' 30"	Murmullos de agua, pájaros, ambiente de ribera	Ambiente grave 1 Ritos ancestrales Ambiente burbujas Pandero y Flauta de botellas	Sonido llamada y Voz de San Braulio. INT.	Ambiente, ruidos humanos con reverb. Ritos ancestrales Cascabeles, sistros, triangulo Campanas indúes Recitativo judío contratenor	Ambiente eclesiástico, rezos, murmullos, toses, pasos, oraciones exaltadas, cánticos de los infantes del Pilar (Solo voces masculinas excepto INT. de la Reina)	Ambiente afinación Clusters orquesta Voces femeninas atonales Órgano, clarinete, viola Recitativo judío barítono	Redoble suave de timbales Cluster de arpas Voces femeninas glissando Cuerdas + coros + oboe Recitativo judío contratenor	
NEXO 1		Campanas rituales		Campanas rituales		Campanas rituales	Campanas rituales	
HELI 4' 40"		Ambiente oscuro 1 Trompas modificadas Percusión grave y orquesta invertida Voz "Heli" y voz blanca Shellchimes y trompas		Manto harmónico Percusión timbal y Coros monjes Guitarra invertida, voz "Heli" Flauta, cuerdas y Voz Blanca Sonidos de ambiente oriental		Órgano eclesiástico Coral	Manto de cuerdas y arpas Soprano Contratenor Oboe Cuarteto de cuerda y oboe	Contratenor
NEXO 2		Viento		Viento		Viento	Viento	
DUETO 4' 00"		Harmonía grave 1 Ambiente de gruta Sonido estalagmitas Cuerdas modificadas Sonido percusivo ad lib.		Ritmo suave de cabasas Cuerdas y dulzainas de inspiración oriental		Sección de madera Oboe solista Corno inglés solista	Cuerdas Soprano	Soprano
NEXO 3		Vuelo de palomas		Vuelo de palomas		Vuelo de palomas	Vuelo de palomas	
DESIDERÁTUM 4' 05"		Harmonía grave 2 Ambiente crujidos y cadenas Timbales Trompa modificada Platos invertidos		Guitarras Contrabajos y trompa modificada Voz solista barítono Ambiente de metales Trombones modificados		Sección madera Flautas travesera y de pico Corno inglés Cuerdas modificadas Campanas tubulares	Masa orquestal Arpas y oboe Voz barítono Hits orquestales y platos Trompas	
NEXO 4		Truenos y tormenta		Truenos y tormenta		Truenos y tormenta	Truenos y tormenta	
ALELUYA 3' 30"		Cluster ambiente metálico Reverberación de percusión metálica Soprano Arpa antigua y agua Percusión y plato invertido		Shellchimes Sonido ambiente irreal Belltree Metalófono rudimentario Ambiente manto harmónico		Flauta + oboe Corno inglés Fagot y contrafagot Sección de vientos Campanas tubulares	Contrabajo Cello Viola + oboe Flauta Contratenor	Contratenor
NEXO 5		Arrebato de campanas		Arrebato de campanas		Arrebato de campanas	Arrebato de campanas	
BENDITA Y ALABADA		Infantes y órgano		Infantes y órgano		Infantes y órgano	Infantes y órgano	

P. = PASILLO
INT. = ESPACIO INTERACTIVO
LAS ZONAS SOMBREADAS SON LAS INCLUIDAS EN EL CD

Figura 13

hecho, este trabajo no hubiera sido posible sin una estrecha colaboración entre músicos e ingenieros. Pero, lo que también es seguro, es que hubiera sido irrealizable desde ópticas únicamente técnicas. Creemos muy firmemente que debemos ser nosotros, los músicos, quienes orquestemos estas nuevas formas de trabajo para adecuar las necesidades de investigación y desarrollo tecnológico a nuestros criterios creativos, aunque para ello tengamos que adentrarnos en parcelas de conocimiento que pudieran parecer muy alejadas de la formación musical tradicional.

Por último no quisiera terminar esta explicación sin un reconocimiento público a todas las personas que han colaborado con nosotros para llevar a buen término este proyecto, y muy especialmente a Domingo Buesa y Juan Carlos Lozano por creer en un intangible a priori tan arriesgado, no es fácil encontrar a responsables culturales que apuesten por tan nuevas vías. También debemos un especial agradecimiento a Mª Ángeles Serrano por su inestimable ayuda y continua colaboración, y a Ibercaja-Obra Cultural en la figura de Juan Alfaro por haber apoyado y promovido la edición del Compact Disc de la Banda Sonora de la Exposición. (Ver figura 14).

Zaragoza, Marzo de 1996.

• Durante el proceso de realización de este artículo, la Exposición «El Pilar es la Columna» recibió el premio «Aragoneses del año 1995» en la sección de Cultura.

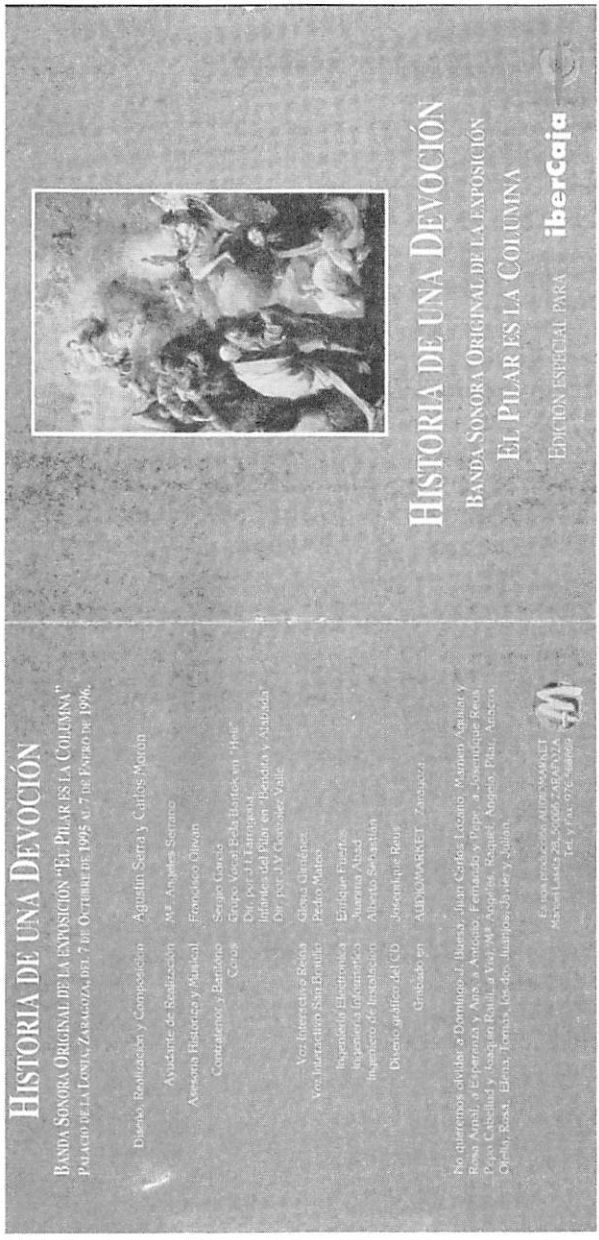


Figura 14. Portada de la edición en Compact Disc.

ANEXO 1 - EQUIPO DE TRABAJO

- **Composición, Dirección y Realización**
  Agustín Serra
  Carlos Morón

- **Ayudante de Realización**
  Mª. Ángeles Serrano

- **Asesoría Histórica**
  Francisco Oliván

- **Coros**

- Contratenor y Barítono	Sergio García
- En *Devoción*	Grupo Vocal Audiomarket Dirigido por Mª Ángeles Serrano
- En *Heli*	Grupo Vocal Bela Bartok Dirigido por J.Ignacio Tarragona
- En *Bendita y Alabada*	Infantes del Pilar Dirigido por J.V. González Valle

- **Voces**

- Interactivo San Braulio	Pedro Mateo
- Interactivo Reina	Gloria Giménez

- **Ingeniería Electrónica**
  Enrique Fuertes

- **Ingeniería Informática**
  Juan Manuel Abad

- **Ingeniero de Instalación y Montaje**
  Alberto Sebastián

- **Diseño Gráfico del C.D.**
  Josenrique Reus

- **Estudio de Grabación**
  Audiomarket, Zaragoza.

- **Producción Ejecutiva y Edición CD**
  © AUDIOMARKET, 1995.

ANEXO 2 - FICHA TÉCNICA DE REALIZACIÓN

- **Instrumentación**

Sintetizadores	• Roland D 50 + • Yamaha TX81Z • Roland D110 • Korg MS 10
Módulos	• Proteus XR + • Roland R8
Samplers	• Sample Cell • Roland S330

- **Sistema Informático**

Hardware	• Macintosh Power PC 7100 • Hard Disc Quantum 2,1 Gb • Macintosh Performa 630 • Atari 1040 ST • Digidesing 882/IO • JLC Mix Mate • Midi Express • Roland GM70 • Casio DZ 1
Software	• E-magic, Logic Audio v. 2.02 • Sound Designer II SC • DAT A v.2.4 • Midi Express Console v.1.02 • Sample Cell Editor 2.03x5 • Sesion 8

- **Mesas de Mezclas**

Software	• Mesa virtual Logic Audio
Hardware	• Soundcraft Delta 24 canales • Akai MG 1214 12 Canales

• **Procesadores de Señal**	• Reverberación Léxicon • Behringer Ultrafex II • ART SGE • Alesis Midiverb II y Midiverb 4 • Boss Digital Delay DE-200 • Yamaha Q2031A

• **Librerías de sonidos**	Librería AUDIOMARKET (España) Dimension Sound Effects, Dimension Inc. (USA) Prosonus (USA) Sound Effects, Dureco (Holanda) BBC Records & Tapes (UK) Zero GMC four Ethnic (UK) Halleluja, Best Service (UK) Orchestral Coulours, Best Service (UK) Sample Cell II Library 1 y 2 (USA) Uberschall, Rovisory Parental (UK)
• **Masterización**	DAT Technis SV 360 DAT Casio DA1
• **Soportes CD**	CDR Basf Master 63

ANEXO 3 - FICHA TÉCNICA DE SONORIZACIÓN AMBIENTAL

- 1 Ordenador Macintosh Performa 460
- 1 Software I+D AUDIOMARKET de "Sincronización de CD ROM"
- 5 Reproductores CD ROM Apple CD 150
- 4 Reproductores de CD AUDIO Sansui CD 190
- 10 Amplificadores Sansui AU X310
- 10 CD-Regrabables CDR Basf Master 63
- 3 Prototipos de Hardware I+D AUDIOMARKET "FADE-IN/OUT"
- 20 Bafles Celestion MK 5
- 3 Detectores de Presencia EA 1W
- 2.500 metros de cable de señal

BIBLIOGRAFÍA RESEÑADA

Libros

AUMONT, J. y MARIE, M.: *Análisis del film*, Paidos: Madrid, 1990.

CALABRESE, Omar: *La era neobarroca*: Cátedra: Signo e Imagen: Madrid, 1989.

CHION, Michel: *La audiovisión, introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*: Paidos Comunicación: Barcelona, 1993. (trad. cast. de L'Audiovisión: Natha: París, 1990.

FUBINI, Enrico: *Música y Lenguaje en la estética contemporánea*: Alianza Música: Madrid, 1994. (Trad. cast. de Músic e linguaggio nell'estetica contemporánea: Guilio Einaudi editore s.p.a.: Torino, 1973.).

HAÏK VANTOURA, Suzanne: *La musique de la Bible révélée*: Editions Choudens: Paris, 1978. y en Editions Robert Dumas: París, 1976.

LÓPEZ, Julio: *La Música de la Modernidad*: Anthropos: 1984.

RUMSEY, Francis: *Relaciones psicológicas entre la visión y el sonido estereofónico*, Stereo sound for televisión: Focal Press: London, 1989, (trad. cast. Sonido estereofónico para televisión: I.O.R.T. - Focal Press: Madrid, 1991.).

SCHAEFFER, P: *Tratado de los objetos musicales*: Alianza Música: Madrid, 1988. (vers. cast. red. de Traité des objets musicaux: Editions du Seul: París, 1966).

SCHLOEZER, Boris y SCRIABINE, Marina: *Problemas de la música moderna*: Seix Barral: Barcelona, 1973, (Ver. cast. traducida de SCHLOEZER, Boris y SCRIABINE, Marina: Problèmes de la musique moderne: Éditions de Minuit: París, 1959).

STRAWINSKY, Igor: *Poética Musical*: Taurus: Madrid, 1977.

VV.AA.: *El Espejo de Nuestra Historia*: Arzobispado de Zaragoza y Ayuntamiento de Zaragoza: Zaragoza, 1991.

Revistas

ARGULLOL, Rafael: "Cuando nuestro siglo sea ya el siglo pasado", en EL PASEANTE, *El arte de fin de siglo*: nº 23-24-25, Madrid, 1995.

FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Margarita: "La eficacia de lo obvio", en *Archivos de la Filmoteca valenciana*, nº 13, Otoño 1992.

TÉLLEZ, Jose Luis: "Notas para la teoría de la música dramática I", en *Archivos de la Filmoteca valenciana*, nº 1, Marzo-Mayo 1989.

Fonográficas

HAÏK VANTOURA, Suzanne: *La musique de la bible revélée*: Edigsa: Harmonia mundi: 11-0017: 1975. y HMA: 190989.

SERRA, Agustín y MORÓN, Carlos: *Historia de una Devoción*. Audiomarket: A-0195: Zaragoza, 1995.

VV.AA.: *Da Pacem Domine*: Audiomarket: A-CD-0194: Zaragoza, 1994.

VV.AA.: *Cantan los Infantes del Pilar*: Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza: Damitor: EPE-086: Zaragoza, 1986.

II. BIBLIOGRAFÍA

Climent, Josep: *Cançoner de Gandía.* Valencia: Generalitat Valenciana, 1995

Mª. CARMEN GÓMEZ MUNTANÉ

El autor de la obra que aquí comentamos entiende por «Cançoner de Gandía» un conjunto de cincuenta y una composiciones todas de tema sacro y en latín, salvo ocho que son villancicos sacros con texto en castellano o en catalán. El «Cançoner» se conserva en la Biblioteca de Catalunya (en adelante BC), en parte bajo la signatura M1967. Permítaseme observar que el manuscrito de ningún modo es un Cancionero, sino que se trata de un «Choirbook», de un libro de coro al que delatan no sólo su repertorio, sacro y en su mayor parte en latín, sino también sus dimensiones, 410 x 270 mm aproximadamente.

No son muchos quienes pueden explicarnos cómo llegó el manuscrito desde el lugar donde estaba depositado antes de la Guerra Civil, la colegiata de Gandía según el testimonio de Higinio Anglés («Cárceres», *Diccionario de la música Labor*) a su actual destino. Conservo todavía una tarjeta de Climent fechada en agosto de 1979 en la que, a mi pregunta sobre el paradero del manuscrito, me respondía que «los *cultos* de 1936 hicieron desaparecer todo el archivo» de la localidad y que por tanto no podía ayudarme en mis pesquisas. Como la BC no consta que comprase el manuscrito, uno de esos «cultos» a los que se refería Climent algún día debió «dejárselo» en la BC, descuido del que no cabe sino felicitarse. Sería de desear que, en el futuro, se produjesen otros «descuidos» que nos permitiesen recuperar, si es que aún estamos a tiempo, algo más de lo que en 1936 había en la colegiata de Gandía.

Josep Mª Llorens describe por primera vez el «Cançoner de Gandía» en el prólogo de su edición de cuatro villancicos de Cárceres (Madrid, 1980), en el que revela el paradero actual del manuscrito omitiendo su signatura. Tres de los villancicos que transcribe son del «Cançoner» y otro del manuscrito M1166 de la BC. A partir del momento en que pasó a ser de dominio público que el «Cançoner» se hallaba en la Biblioteca catalana, no fue difícil consultarlo.

Tras los trabajos de Llorens nadie volvió a ocuparse del «Cançoner de Gandía» hasta que en el curso del verano de 1995 tuve ocasión de editar las obras completas de Bartolomé o Bartomeu Cárceres, en parte contenidas en el «Cançoner» y en el manuscrito M1166 de la BC. La deficiente transcripción que Llorens había realizado de cuatro de sus villancicos invitaba a transcribirlos de nuevo, para lo cual conté con el apoyo de la susodicha Biblioteca, que tuvo la generosidad de publicar mi trabajo. El *Full informatiu* de la BC de septiembre de 1995 anunciaba mi reciente edición de la *Opera omnia* de Cárceres.

Fue durante el invierno de 1993/4 cuando estuve transcribiendo «in situ» las obras de Cárceres de los manuscritos de la Biblioteca (todas eran rigurosamente inéditas, salvo los villancicos editados por Llorens y el refrán de la Sibila). Por entonces el «Cançoner de Gandía» había recibido la signatura M1967, que dice Climent en su libro que se puso a instancia suya en 1992 (p. 22 & 369). Si es así, Climent no parece que quisiese relacionar el «Cançoner» con el manuscrito M1166, compuesto por dos fascículos desglosados del mismo antes o después de llegar a la BC. Consta mi protesta ante los directivos de la BC por el hecho de haber dado, por ignorancia, una signatura distinta a una parte del «Cançoner» que a otra, un desaguisado del que en absoluto eran conscientes y que me aseguraron corregirían tan pronto como les fuese posible restaurar ambos manuscritos –el M1166 y el M1967–, haciendo de los dos uno.

Mi edición de las obras de Cárceres incluye un prólogo en el que se describe con detalle la estructura y composición de los Mss M1166-M1967 de la BC y formula una hipótesis sobre su procedencia. Tras algunas conversaciones con Dña. Montserrat Fonoll, jefe de publicaciones de la BC, decidimos de común acuerdo editar el prólogo en catalán y castellano, hecho sin pre-

cedentes en las ediciones musicales españolas. La edición de Climent del «Cançoner» va precedida de un prólogo en valenciano (pp. 5-58) que luego se da en castellano (pp. 355-94), primera de un sinfín de coincidencias con mi edición de las que me limitaré a señalar algunas.

Antes debo referirme a otro investigador que ha trabajado en el «Cançoner de Gandía», Bernadette Nelson, a la que «sorprendí» consultando el manuscrito. Como acuse de recibo del ejemplar de las obras de Cárceres que remití a Bernadette, recibí un ejemplar de su artículo «Pie Memorie» (*The Musical Times*, Julio 1995 pp. 338-44), en el que se refiere al «Cançoner», prestando atención especial a una composición inédita de Noel Bauldeweyn. Bernadette y yo no pudimos citar nuestros respectivos trabajos porque ambos aparecieron casi al mismo tiempo. Este no es el caso de Climent, que no cita ni el artículo de la Nelson ni mi edición de Cárceres, todo y que su edición del «Cançoner de Gandía» no vió la luz hasta febrero de 1996 (el día 13 de marzo recibí un ejemplar de propaganda que me remitió el responsable del Servei de Música de la Generalitat de Valencia).

Tanto Nelson como yo misma estamos de acuerdo en señalar que el manuscrito M1166 y el M1967 son uno mismo, aunque la prueba de que eso es así –una pieza del M1166 finaliza en un folio del M1967– la doy yo; ambas también estamos de acuerdo en asociar el «Cançoner» con la corte de don Fernando de Aragón, duque de Calabria, por la razón elemental de que tres de los cuatro compositores españoles de los que el «Cançoner» copia obras –Pedro de Pastrana, Juan Cepa y Bartolomé Cárceres– consta que estuvieron al servicio del duque, que residía en Valencia capital. Las obras de un quinto compositor, Juan Ginés Pérez, fueron añadidas al manuscrito por una mano posterior. Bernadette Nelson identifica en su artículo dos de las obras anónimas del manuscrito, dos motetes debidos uno a Philippe Verdelot –*Gabriel archangelus*– y otro a Costanzo Festa –*Surge, anima mea*–; Climent, que transcribe esas obras, no identifica a su autor.

Climent, lo mismo que Nelson y yo misma, señala en el prólogo de su «Cançoner» que el manuscrito M1166 forma parte del M1967 (¿Por qué propuso, entonces, que se le diese una signatura distinta?). Dice que comparten una Lamentación de Cárceres;

que una parte de ella llevan los fols. 1v-9v del M1166 «sin encuadernar» (¡el manuscrito lleva años encuadernado!), y que su final aparece en el fol. 6 del M1967 (p. 23 &370). Todo esto, que digo yo también en mi edición, se le olvida cuando comenta la pieza unas páginas más hacia delante (Nr. 47 pp. 55 & 391). Ahora dice que la Lamentación se copia en los fols. 1v-10 del M1166, y sin embargo en lugar de utilizar el fol. 10r (que está en blanco) para concluir la Lamentación, utiliza el fol. 6r del M1967, tal como yo hago. Tanta incongruencia invita de inmediato a la comparación de mi edición de Cárceres con la de aquellas obras del autor que transcribe Climent.

Una de ellas es o son los Introitos I/II de la *Missa de desponsatione* de la Virgen, copiados en un fascículo mal encuadernado del manuscrito que no me fue fácil reconstruir (Introito I fols. 125v, 75, 127, 124, 73, 74r; Introito II fols. 74v, 123, 128r). Climent, que en ninguna parte se refiere a la reconstrucción del fascículo, dice que el Introito I ocupa los fols. 125v, 75, 127 y 124, que el Introito II ocupa los fols. 74v, 123 y 128 y que el segundo hemistiquio de ambos Introitos –yo lo doy al final del I y el del II– aparece en los fols. 125v y 73 (pp. 42 & 384). Por tanto, según Climent, el fol. 125v copia tanto el íncipit del Introito I como el del segundo hemistiquio y el fol. 74r no copia nada. Siendo así, no se explica cómo su transcripción coincide con la mía, que utiliza el fol. 74r para transcribir parte del segundo hemistiquio y que no incorpora ningún material del fol. 125v en el mismo (porque el folio contiene sólo el íncipit del Introito I). Tampoco se explica que el número de notas que Climent fue capaz de leer de los Introitos –se conservan en bastante mal estado– coincida con el que yo fui capaz de leer; de algunas notas se ve un trocito, de otras queda un simple agujero, y no puedo sino maravillarme de que Climent de mi mismo trocito, de mi mismo agujero como nota legible del manuscrito, salvo los compases 42-3 del Introito II y los últimos del Amen (voz del soprano), que se inventa.

Esa habilidad de lectura de la que Climent da muestra en los Introitos de Cárceres prefiere reservársela en el caso, por ejemplo, del Magníficat de Pastrana, de cuyos 500 compases aproximados tan sólo publica 31. Aduce dos razones (cito literalmente): 1. la de que ya «existe una pequeña colección de Magníficats del mismo compositor en distintos archivos», por lo que «prefiere»

no transcribir el del «Cançoner» 2. la de que la reconstrucción del Magníficat le «hubiera llevado mucho tiempo», y dado que no trabaja con el manuscrito original, deja su transcripción para otros; a éstos les informa de que en la catedral de Valencia hay un Magníficat se supone que de Pastrana, que no lleva signatura porque es suyo (!) (Nr. 24 pp. 382 & 40).

Climent tampoco publica la versión de la Pasión según San Mateo del «Cançoner», que afirma se copia en los fols. 115v-122, a continuación del Magníficat de Pastrana (el fol. 115v curiosamente está en blanco). Esta vez la razón que aduce para ello es la de que «muchas páginas, encuadernadas fuera de su sitio propio, están incompletas» (pp. 383 & 40-41). Lo de que las páginas que copian la Pasión no aparezcan en su sitio no se entiende, a no ser que se acuda a mi edición de Cárceres, en cuyo prólogo (p. 67) aparece reconstruido el fascículo que copia la Pasión, constituido por los fols. 119, 120, 116, 117, 121, 118 y 122. La Pasión es perfectamente reconstruible, aunque faltan trozos, lo mismo que en los Introitos de Cárceres, debido al mal estado de sus folios. Es una pena que esa pieza aún no se haya estudiado, máxime cuando sólo existe otra versión del siglo XVI de la Pasión según San Mateo relacionada con Valencia, «que entregó el duque de Calabria a la iglesia Cathedral de Valençia por cosa rara», según reza su título (ver K. von Fischer, «Zur mehrstimmigen Passions-Vertonung des 16. Jahrhunderts in Spanien und Böhmen», *Archiv für Musikwissenschaft* LII/1, 1995, p. 5 ss.).

También es reconstruible el Introito de la Misa de San Miguel, pieza clave para la adscripción del «Cançoner» a una institución determinada; Climent no lo publica porque su reconstrucción dice que le resultaría «muy laboriosa» (pp. 391 & 54). ¿Cómo es entonces que no se lo resultó la de los Introitos de Cárceres, utilizando, además, folios equivocados?

En mi edición de Cárceres, doy cuenta de los errores que cometió Llorens al transcribir los cuatro villancicos del autor que incluye su edición: *Falalalantera, Toca Juan tu rabelejo, Remedio del primer padre* y *Nunca tal cosa se vió.* A diferencia suya, propongo una transcripción simplificada formalmente (las repeticiones de la música se indican pero no se vuelven a copiar), y, sobre todo, unificada métricamente (semibreve = negra). Es ese el mismo criterio que sigue Climent (semibreve = negra), que en

cambio cuando edita los dos villancicos anónimos del «Cançoner», *Madre, aquel moçuelo* y *No la devemos dormir* (pp. 266-8), emplea la equivalencia mínima = negra. Climent coincide conmigo en la lectura de las notas y valores de los cuatro villancicos de Cárceres susodichos. en cambio si se comparan mis propias lecturas inéditas de los dos villancicos anónimos con las suyas, enseguida aparecen «diferencias». Por ejemplo, en *No la devemos dormir* Climent se deja por transcribir los diez (cinco) primeros compases de la composición, a 1 voz [ver Ejemplo I]. En *Madre, aquel moçuelo* también olvida transcribir los diez compases y medio con los que una voz solista introduce la pieza.

Llorens no incluyó en su edición de 1980 un quinto villancico de Cárceres del «Cançoner de Gandía», *Soleta y verge estich,* seguramente porque ya lo había editado Miguel Querol en su *Cançoner català* (Barcelona, 1979). La versión de Climent de *Soleta y verge* (pp. 336 ss.) sigue la de Querol, que prologa su edición del «Cançoner»; a diferencia de los otros cuatro villancicos de Cárceres, Climent prefiere transcribir *Soleta y verge* siguiendo el mismo criterio que en los villancicos anónimos, mínima = negra, criterio que coincide con el que emplea Querol (y que casualmente yo no discuto en el aparato crítico de mi edición, a diferencia de lo que hago con los criterios que emplea Llorens).

Otras incoherencias no faltan en la edición de Climent. Por ejemplo, al referirse al motete *Sancta María, virgo virginum* explica que el «Cançoner» lo atribuya a Noel Valdovin, que no es sino el «Bauldeweyn, Baldwyn, Baudoin, Baulduin, Noel, Noe, Nouel» del que da cuenta el diccionario New Grove (Nr. 6 pp. 375 & 29). De todos estos «apellidos» el escoje llamarle Baldwyn (pp. 30 & 375), según dice que le indicó Mr. Bourlingüex, al que agradece la identificación. De ella nada le dijo a Querol, que cuando recibió la obra de Climent para que se la prologase sólo supo leer en ella el nombre de «Bauduin» (p. 14); en la versión castellana del mismo prólogo «Bauduin» se corrige por «Noel Valdovin» (p. 363). En la transcripción Climent atribuye la pieza a Noel Valdovin, que esta vez escoje apellidar «correctamente» Bauldeweyn (p. 125), coincidiendo conmigo.

Otro ejemplo curioso lo brinda el motete *Vias tuas, Domine* que Climent atribuye a Cárceres (Nr. 28 pp. 43 & 385); en la transcripción lo da como anónimo (p. 245) y en el índice del

volumen lo atribuye a «varios autores» (p. 398 Nr. 28). El motete es fruto de la colaboración de cuatro compositores, Antequera, Cárceres, Peñaranda y García, tal como se indica en mi edición.

Hasta el momento se han publicado veintiseis transcripciones de las varias versiones conocidas del refrán polifónico de la Sibila (las enumero en el artículo «El Canto de la Sibila: orígenes y fuentes», *Fonts musicals a la Península Ibèrica (ca. 1250-ca. 1550)*, en prensa). Sólo dos –la transcripción de Climent del refrán de Cárceres (p. 272) y la mía– dan, a continuación, la primera copla, que nunca incluye el manuscrito original.

Sospecho que Climent y yo debemos de tener «telepatía», porque si a los dos se nos ocurrió publicar una copla de la Sibila a continuación de su refrán polifónico, también se nos ocurrió a ambos defender la procedencia del «Cançoner de Gandia» con idénticos argumentos y estructurar el prólogo de nuestras ediciones en los mismos apartados: el primero de carácter histórico, el segundo dedicado al estudio del manuscrito, el tercero dedicado a sus autores (yo hablo de Cárceres y Climent de Ginés Pérez), y el último a comentar las obras que transcribimos. La «telepatía» llega hasta el punto de que Climent y yo llegamos a emplear idénticos términos para referirnos a lo mismo. Compárese, por ejemplo, lo que ambos decimos al referirnos a la llegada del «Cançoner» a la BC:

Climent: «En la Biblioteca de Catalunya no consta en parte alguna... de dónde procede tal cancionero, y cual ha sido **el camino recorrido** para llegar a su paradero actual. Jose Mª Llorens, ... nos dice, en su estudio sobre esta obra, que es un manuscrito «de molt de temps perdut», pero, curiosamente, no indica ni cómo se perdió, ni cuando se dió cuenta de su pérdida, ni cómo se volvió a encontrar.» (pp. 369-70 & 22).

Gómez: «En el prólogo, Llorens señala que el manuscrito de Gandía se conservaba en el archivo de la colegiata antes de la Guerra Civil y que fue dado por desaparecido hasta reaparecer en la BC; pero nada dice **del camino que recorrió** ni en manos de quien.» (pp. 33 &32).

Después de subrayar la devoción del duque de Calabria y de su esposa por el arcángel San Miguel, al que dedicaron el monasterio en el que reposaban sus restos, digo en mi edición de Cárceres lo siguiente (es comienzo de párrafo):

«**La sola presencia** del Introito de la Misa de San Miguel en el manuscrito M1166-M1967 de la BC convierte en un tanto absurda la posibilidad de que provenga directamente **de Gandia.**» (pp. 53 & 52).

Climent dice por su parte (es también comienzo de párrafo):

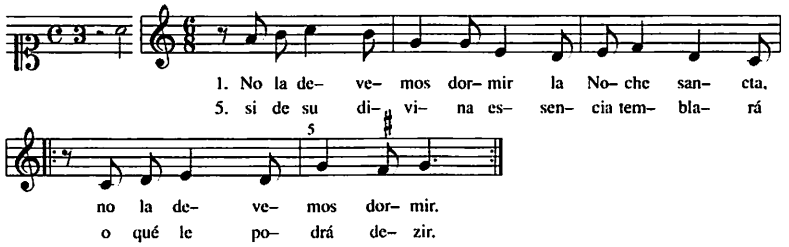
«**El solo hecho** de encontrar en el Cançoner el motete *Gabriel Archangelus,* el introito de la misa *In festivitate Sancti Michaelis* y las dos versiones de las Letanías de San Pedro viene a confirmar la pertenencia de esta obra a la ciudad **de Gandía.**» (pp. 371 & 24).

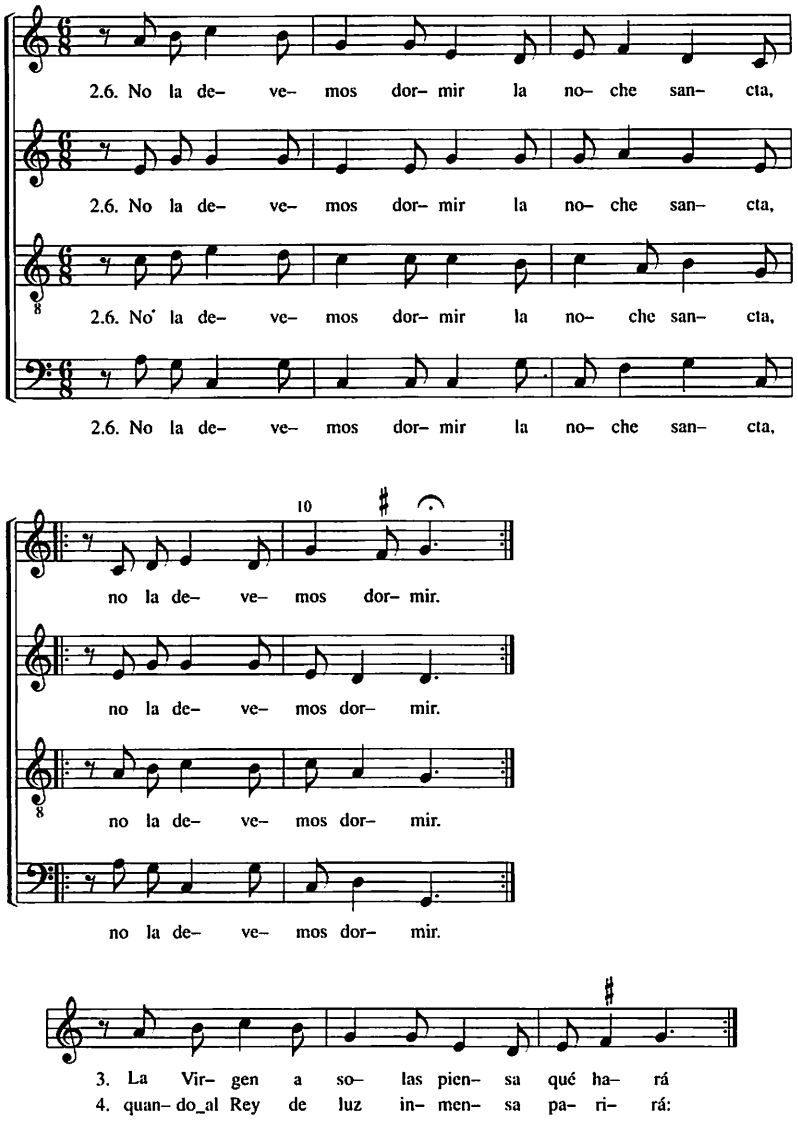
Qué tuvieron que ver el arcángel San Gabriel y San Pedro con la ciudad de Gandía, Climent no lo explica en ninguna parte. En cambio si que aclara, basándose en el libro de F. Cervós, *El Palacio Ducal de Gandía* (Valencia, 1904), cuya existencia para mi era desconocida, que en el palacio Ducal de Gandía había una capilla «puesta bajo la advocación del arcángel San Miguel, antiguo protector y abogado de los Borjas de Gandía» (pp. 371 & 25). Es evidente que yo me equivoqué al afirmar que los Borja no fueron devotos de San Miguel, pero desde luego no me equivoqué en absoluto al subrayar el nexo entre el «Cançoner» y la corte del duque de Calabria, devoto asimismo de San Miguel según prueba la documentación antigua y no sólo el testimonio de un escritor de principios de nuestro siglo (cuya autoridad por otra parte respeto). El «Cançoner» contiene obras de Cárceres, Pastrana y Cepa, que consta que trabajaron para el duque de Calabria, que disponía de una capilla musical bien documentada de la que no se tiene noticia de que dispusiesen los Borja de Gandía. Tampoco se sabe que Cárceres, Pastrana o Cepa trabajasen para ellos y, además, el estilo de los dos villancicos anónimos del «Cançoner» concuerda con el estilo de interpretación que consta estaba de moda en la corte del duque italiano (ver mi edición de Cárceres, pp. 55 & 54). Por si fuese póco, el copista principal del «Cançoner de Gandía» fue el mismo que copió el manuscrito 17 de la catedral de Tarazona, que contiene una obra de Pastrana –maestro de capilla del duque de Calabria– directamente relacionada con el villancico *Soleta y verge* del susodicho «Cançoner» (ver Mª C. Gómez, «Una versión a 5 voces del villancico *Señores, el qu'es nascido* del Cancionero de Uppsala», *Nassarre* XI, 1995, pp. 157 ss.).

Aquellos que duden de un posible fenómeno de «telepatía» entre José Climent y quien escribe estas líneas, pueden llegar a pensar que Climent tenía preparada y tal vez en prensa la edición del «Cançoner de Gandía» cuando apareció mi edición de las obras de Cárceres; que habiendo llegado a sus manos un ejemplar, corrigió todo lo que juzgó oportuno en su propia transcripción de las obras de Cárceres del «Cançoner»; que si algunas no las tenía transcritas sencillamente se las copió, y que luego añadió un segundo prólogo a su trabajo –añadido al de Querol–, tomando como guía el de la edición de Cárceres.

Cualquier duda al respecto queda despejada al comprobar, con alivio, que Climent fecha su trabajo en diciembre de 1992 y que en cambio el mío lo fecho en mayo de 1994. Además el transcribe las obras del «Cançoner» con un criterio distinto al mío en cuanto al detalle: parte de una base «tonal», añade ligaduras «expresivas» y el texto lo aplica «ad libitum», lo cual impide calificar de idénticas sus transcripciones y las mías. Claro que, teniendo en cuenta que su obra no apareció hasta cinco o seis meses después de que lo hiciera la edición de Cárceres, sería muy oportuno que Climent aclarase si el siente, lo mismo que yo siento, que ha sido víctima de un fenómeno «paranormal».

Ejemplo I





Nota de Redacción: Tanto la autora de este artículo, como la Dirección de Nassarre, invitan cortesmente a D. Josep Climent para que, si así lo entiende pertinente, escriba sobre su edición aquí comentada, garantizándole la publicación en el próximo volumen de esta Revista, todo ello en el marco tan tolerante como exigente propio de un foro musicológico abierto.

Donald H. Boalch: *Makers of the Harpsichord and Clavichord (1440-1840)*, 3ª edición (ed. Charles Mould). Oxford University Press: Oxford, 1995.

Stewart Pollens: *The Early Pianoforte.* Cambridge University Press: Cambridge, 1995.

BERYL KENYON DE PASCUAL

En los últimos tres o cuatro años se ha ampliado considerablemente la literatura de consulta en los diversos campos de la organología. Han aparecido, por ejemplo, algunos catálogos importantes, entre ellos el de los *Strumenti Musicali Europei del Museo Civico Medievale di Bologna* de John H. van der Meer (Nuova Alfa Editoriale: Bologna, 1993) y el de los *Keyboard Musical Instruments in the Museum of Fine Arts, Boston* de John Koster (Museum of Fine Arts, Boston: Boston, 1994). Como ya empieza a ser habitual, estos catálogos contienen no sólo una cantidad enorme de datos técnicos sino también información histórica que permite situar los instrumentos dentro de un panorama más general. También se han publicado en la presente década varios diccionarios –o bien nuevos o bien revisados a fondo– de constructores de instrumentos, entre los cuales hay que destacar *The New Langwill Index* de constructores e inventores de instrumentos de viento, editado por William Waterhouse (Tony Bingham: London, 1993). Hace poco fueron publicadas dos obras de gran interés para los estudios de los instrumentos de tecla: un diccionario de constructores de claves y clavicordios y un estudio histórico y técnico del piano hasta el año 1763. Como muchos otros libros de organología importantes, ambos están redactados en inglés.

Las primeras dos ediciones de *Makers of the Harpsichord and Clavichord (1440-1840)*, recopiladas por D. Boalch, fueron publi-

cadas en 1956 y 1974. La tercera edición, revisada y ampliada por Charles Mould, apareció en 1995 y consta de unas 1.600 biografías de constructores y 2.000 descripciones de instrumentos firmados o atribuidos a constructores específicos. Estas cifras representan aumentos del 40% y 30% con respecto a la edición anterior. La presencia española se ha visto incluso multiplicada por cuatro, al pasar de diez constructores a cuarenta. Desgraciadamente otros nombres españoles (p. ej. de Bergaños, Bofill, Jaraba) salieron a la luz demasiado tarde para poder ser incluidos en esta edición. Además de sus secciones biográfica y descriptiva, el libro contiene una larga bibliografía y un índice geográfico y cronológico. Figuran como apéndices una sección con los árboles genealógicos de las grandes dinastías de constructores y un pequeño léxico de términos técnicos en siete idiomas: alemán, español, francés, holandés, inglés, italiano y sueco. Aunque, en su conjunto, este glosario recopilado por Andreas Roth es muy útil, la parte española no es siempre fiable. Sin embargo las confusiones y dudas del recopilador son hasta cierto punto comprensibles. La falta durante muchas décadas de constructores e investigadores españoles de claves y clavicordios tuvo como resultado la carencia de un vocabulario especializado y normalizado en castellano y la adopción de diferentes soluciones terminológicas por parte de los distintos constructores e investigadores españoles actuales.

Mould empleó diez años en la preparación de la tercera edición de *Boalch* y contó con la ayuda de unas 250 personas de todo el mundo que le mandaron nuevos datos. Naturalmente, el autor no ha podido examinar personalmente todos los instrumentos y documentos mencionados en su libro e inevitablemente se han deslizado algunos errores en el texto, o bien por la inexactitud del informante (cuyo nombre siempre está indicado) o por un malentendido en la interpretación de su informe. A veces Mould se ha encontrado con que varios informantes se contradecían unos a otros. En algunos de estos casos, cuando no pudo averiguar cuál era la versión correcta (p. ej. de la lectura de una inscripción), ha optado por presentar las distintas versiones. Por otro lado, han sido subsanados numerosos errores y lagunas que se encontraban en las dos ediciones anteriores. El resultado del gran trabajo de Mould es un libro que, a pesar de sus pequeñas imperfecciones, representa una valiosa herramienta. Una vez que

uno se haya acostumbrado a manejarlo, puede obtener a través del mismo no sólo información sobre un constructor o un instrumento específico sino también una visión global del desarrollo de los claves, espinetas, virginales, claviórganos y clavicordios a lo largo de cuatro siglos.

The Early Pianoforte de Stewart Pollens es el más reciente y más completo estudio de los orígenes del pianoforte que ha sido publicado hasta ahora. Sin embargo, su título, que puede traducirse por «El pianoforte temprano» engaña un poco, ya que la expresión «early pianoforte» suele aplicarse a todos los pianos del s. XVIII e incluso de principios del s. XIX. Un título más adecuado habría sido «Los primeros pianofortes» o bien «Los instrumentos de Bartolomeo Cristofori y su influencia en los primeros pianofortes». El libro abarca los tres siglos entre la descripción manuscrita (ca. 1440) hecha por Henri Arnaut van Zwolle de un mecanismo de percusión con teclado y el año 1767, fecha que aparece escrita en un piano construido en Portugal. No obstante, tiene como eje central la obra del constructor florentino Bartolomeo Cristofori que inventó en 1700, o poco antes, el mecanismo que es la base de los pianofortes modernos. En su estudio Pollens se ha servido no sólo de fuentes documentales sino también de un análisis de 16 instrumentos: 11 pianos de cola, 4 verticales y 1 rectangular (de mesa). El autor ha examinado todos estos instrumentos personalmente para comprobar y completar los datos que han aparecido en artículos anteriores suyos o de otros autores. (Los dos pianos españoles ya habían sido tratados en *Early Music,* 1992/4). Pollens no profundiza en el tema de los pianos de mesa por no estar estos últimos directamente vinculados a los instrumentos de Cristofori. Descarta el único ejemplar que describe detalladamente como irrelevante al tema, ya que parece pertenecer, en la opinión de Pollens, al útlimo cuarto del s. XVIII, a pesar de su etiqueta (posiblemente falsificada) con la fecha 1742.

Los siete capítulos tratan del pianoforte en el siglo XV, el pianoforte en la Italia de los ss. XVI y XVII, el *Gravecembalo col piano e forte* de Bartolomeo Cristofori, la escuela florentina después de Bartolomeo Cristofori, el pianoforte en la península ibérica (40 páginas), el pianoforte en Alemania y el pianoforte en Francia. Los comentarios sobre el pianoforte en Inglaterra que-

dan relegados a cuatro páginas de la Conclusión ya que poco se sabe todavía de los pianos en Inglaterra antes de la construción de pequeños pianos de mesa por parte de inmigrantes alemanes. Quizás unas investigaciones recientes cuyos resultados están en prensa arrojarán más luz sobre este punto. La afirmación de que antes de la década de los 1760 no se construían pianofortes en Inglaterra es, al parecer, desfasada. Otro descubrimiento reciente que no ha podido ser incluido es la presencia de restos de un mecanismo de estilo florentino en un instrumento ibérico (¿español?) del s. XVIII convertido en clave a principios de este siglo (véase el *Galpin Society Journal* de 1995).

El texto está acompañado de diagramas, fotografías en blanco y negro (de calidad variable) y cuadros comparativos. Contiene numerosos datos técnicos que vienen precedidos en cada capítulo por una presentación documentada del fondo histórico. Los seis apéndices constan de una transcripción de sendos documentos clave en su idioma original. Extractos de los mismos aparecen en traducción inglesa en el texto del estudio. Una bibliografía escogida y un índice completan la obra. Pollens ha llevado a cabo su labor con rigor científico, y en los puntos en los cuales discrepa de otros colegas ha expuesto sus argumentos con claridad. Si bien el libro está escrito ante todo para especialistas, contiene suficiente materia histórica, junto con algunas consideraciones sobre las posibilidades interpretativas del piano, para que músicos y musicólogos puedan también leerlo con provecho.

III. ABSTRACTS

Traducción:

Traducciones CNR. Zaragoza

English

Devotion for St. Cecilia: the gothic altarpiece at the St. Domingo's Church in Daroca.

Mª CARMEN LACARRA

On 21 November 1421 two representatives from the parish of Santiago de Daroca contracted the Daroca painter, Martin del Cano, to make an altarpiece dedicated to Saint Cecilia, the patron saint of music. The work, to be carried out over two years, would be medium-sized and would cost 110 gold florins of Aragon, an important sum for that time. The church of Santiago, one of the most outstanding, architectonically speaking, of the city of Daroca, was demolished in 1913. The main panel of the altarpiece of Saint Cecilia, which was taken as missing, would be the beautiful painting on a panel of an enthroned martyr Saint, who, until now, was identified with Saint Ursula, of unknown author, preserved in one of the museums of Daroca. Stylistic and iconographic reasons support this hypothesis, of great meaning in a city, such as Daroca, which is so devoted to mediaeval and modern music.

Reflections on mediaeval and modern musical thinking.

MARÍA TRINIDAD IBARZ FERRÉ

This is an article of aesthetic reflection, in which some aspects of the musical theory, practice and education of the Middle Ages are approached and are compared with those of our time. The presentation is based on certain important ideas such as, for example, the influence of music on an individual's psyche –especially, when combined with words, gestures and images– (ethic theory), or the advisability that any practical musician should be familiar with the contributions made to the art of sound during that period in history. Essentially, emphasis is placed on several assertions that some mediaeval theoreticians –among whom we can point out Guido d'Arezzo, John Cotton, Odón de Cluny and Aribon–, included in their treaties. These statements, in the author's opinion, are still valid, or if one prefers, should be taken very much into account, as they are still excellent points of reference for present-day aesthetic reflection.

The play of the Wise Men in Fresno del Río (Palencia).

EMILIO REY GARCÍA

There are many popular theatrical productions which exist in Spain, or which have existed until recent times, on the subject of the Wise Men. We have heard of these plays, belonging to the Christmas cycle, in Catalonia (the popular and famous *Pastorets*), Castile and Leon, Castile-La Mancha, Cantabria, Extremadura, Mallorca, Andalucia, Murcia, the Canary Islands, etc. According to Professor Maximiano Trapero, these plays "do not all respond to the same textual and dramatic model, neither do they all date from the same time, although it can be said that all of them reproduce, more or less closely, that hypothetical nucleus, which originates from the mediaeval plays, which was also used in the works of the educated authors of the 16th and 17th centuries".

The play of the Wise Men published integrally here in recited text with parts sung, was picked up by Professor Emilio Rey García in the Palencian village of Fresno del Río during a field questionnaire carried out in the month of August 1991. The text responds to a model wich we could call "Leonese" because the tradition still continues in villages which belonged to the old diocesis of Leon. Due to the characteristics of the text it is believed that it might have been composed by an educated writer from the end of the 17th century or beginning of the 18th, although the play was perfectly assimilated and recreated by the village. The melodies of the sung parts, which are briefly commented on, vary from the archaic and modal to the most recent tonal of popularising style.

The "romance" of the «Doncella Guerrera» in the sephardistic's East&West tradition, poetical and musical.

SANTIAGO BLASCO SÁNCHEZ
ADELA RUBIO CALATAYUD

Among the Judeo-Spanish from Morocco, the Balkans and Turkey there have been kept different versions based on medieval

epic tales, independent from the printed Romancero of the XVI century. The subject is a maiden who goes to the war in man clothing in order to save her father's honour, an old knight who has seven daughters but any sons. She lives as a warrior and only the Prince suspects that the brave and young knight can be a girl. So the Prince asks her mother for help, and the Queen suggets him to make the maiden do various tests to prove her true nature. At the end the Prince marries the maiden, which returns to her femenine bonds. This ballad is very suitable as a wedding song since it stands out the bride's virtues (fidelity and chastity) and because of the happy end.

In the melodic aspect, the rhythmical structures of the Moroccan Sephardi traditions are similar to the Spanish ones: established rhythm, binary and triple metric; the phrases that form the musical structure appear clearly too, either with a rest, a final sound of long lasting or cadencial turn. The melodies are not very ornamented.

In the Oriental Sephardi musical tradition, different Arabic, Turkish or Greek melodies have often been useful to keep Spanish subjects. This tradition is distinguished by melodic and rhythmical flexibility, plenty of ornamented and melismatic phrases. The interpretative styleis due to the influence of the Arabic-Turkish vocal style and to the Arabic technics of impromptu based on a fixed "macam".

The ratio ordinis of the prelude a l'apres-midi d'un faune.

JOSE LUIS DE LA FUENTE CHARTOLÉ

The article constitutes the presentation, written with a strictly scientific approach, of the dimensional processes used in the construction of this work, revealing a multi-parametric articulation, interrelated throughout by similar and common ratios.

On the other hand, it is shown that this geometrical type proportionality, profusely used in artistic-architectonic contexts and even poetical ones, is based on the conscious or unconscious relationship between the concept and its materialisation in the sound object.

The proportion is basically a mental operation whose result is the organised perception of the *entity*, and as such, belongs to the most intimate and inaccessible field of the human being: that of his ideas.

Multi-focal acoustics, Interactivity and Multimedia in Applied Music

AGUSTÍN SERRA BOSQUET

A description is given here, by way of "How... was made" of the theoretic ideas and the execution process of the Original Sound track of "History of a Devotion", produced for the "El Pilar is the column" exhibition in Zaragoza, Spain, from 7 October 1995 to 7 January 1996. The work provided two important novelties, multi-focal acoustics and musical interactivity with the visitor, which required multi-disciplinary participation, as the research and development of specific software and hardware were necessary for the application. Throughout the article, the historic background and the new active positioning of the contemporary spectator which has arisen from the audiovisual didactics of the mass media are described and analysed, as well as the extraordinary possibilities offered by multimedia systems for applied music.

Variations on a recitative Op. 40 A. Schönberg

ESTEBAN LANDART

It is about a complete research of this important and unknown Schönberg's work for organ; the only one work for this instrument finished by the composer. This analysis makes a profund study of the thematic, harmonic and formal truss, and shows as well the unfinished Sonata for organ (being the giving up of this last one, the source of the Op. 40) and the history as a base of why the work was ordered by the publisher. A more general study of the variations as musical form on the Shönberg's work and important thoughts on the Schönberg's idea of the organ and its treatment, as well as the unavoidable problematic of the practical publishing are also shown on this research.

Français

Dévotion à Sainte Cécile à Daroca: le retable gothique de l'église de Santo Domingo

Mª CARMEN LACARRA

Le 21 novembre 1421 deux représentants de la paroisse de Santiago de Daroca chargent le peintre Martín del Cano, natif de Daroca, de la réalisation d'un retable de l'invocation de Sainte Cécile, patronne de la musique.

L'oeuvre, à réaliser en deux ans, serait detaille moyenne et coûterait 110 florins d'or d'Aragon, somme importante pour l'époque. L'église de Santiago, une des plus importantes de Daroca quant à l'architecture, a été démolie en 1913. Le panneau principal du retable de Sainte Cécile que l'on disait disparu serait la magnifique peinture sur bois avec une Sainte martyre exaltée identifiée jusqu'á présent à celle de Sainte Ursule, d'auteur inconnu, et conservée dans un des musées de Daroca. Des arguments stylistiques et iconographiques soutiennent cette hypothèse, de grande signification dans une ville tournée vers la musique médiévale et moderne comme l'ést Daroca.

Réflexions à propos de la pensée musicale médiévale et moderne

MARÍA TRINIDAD IBARZ FERRÉ

Cet article est un article de réflexion esthétique où l'on fera une approche et des comparaisons des différents aspects de la théorie, de la pratique et de l'éducation musicale du Moyen-Age avec celles de notre temps. L'exposition repose sur certaines idées importantes telles que le sont, par exemple, l'influence de la musique dans l'âme de l'individu, particulièrement, lorsqu'elle est combinée avec la parole, le geste et l'image-(théorie éthique), ou la convenance dont tout musicien pratique connaît tous les apports qui pendant cette période de l'histoire se firent à l'art du

son. Ceci donne lieu, fondamentalement, à différentes affirmations que quelques théoriciens médiévaux –dont ils font citer Guido d'Arezzo, John Cotton, Odón de Cluny et Aribon–, ont inclues dans leurs traités. De telles affirmations, selon l'auteur, sont encore bonnes ou, si l'on veut, doivent être prises en compte, étant donné qu'elles sont toujours d'excellents points de référence pour la réflexion esthétique actuelle.

L'auto des rois mages à Fresno del Río (Palencia)

EMILIO REY GARCÍA

Nombreuses sont les représentations théatrales populaires qui existent en Espagne ou qui ont existé jusqu'à récemment, sur le thème des Rois Mages. Nous connaissons ces autos, appartenant au cycle de Noël, en Catalogne (les populaires et célèbres Pastorets), Castille et Léon, Castille-La Manche, Cantabria, Estrémadure, Majorque, Andalousie, Murcie, Canaries, etc. Selon le Professeur Maximiano Trapero, ces autos "en répondent pas tous au même modèle textuel et dramatique et n'ont pas tous la même ancienneté, bien que l'on puisse affirmer qu'ils reproduisent tous plus ou moins fidèlement ce noyau originaire hypothétique des autos médiévaux qui s'est imposé également dans les oeuvres des auteurs cultes du XVIe et XVIIe".

L'auto des Rois Mages qui est publié ici en entier récité et chanté a été reccueilli par le Professeur Emilio Rey García dans le village de Palencia, Fresno del Río dans une étude de champ réalisée au mois d'août 1991. Le texte répond à un modèle que l'on pourrait parfaitement dénominer "leonés" pour être de villages de l'ancien diocèse de León où perdure encore la tradition. En raison des caractéristiques du texte, on pense qu'il a pu être composé par une plume culte à la fin du XVIIe siècle ou au début du XVIIIe bien que l'auto fut parfaitement assimilé et recrée par le peuple. Dans les mélodies des parties chantées, qui sont brièvement commentées, on trouve de l'archaique et du modal au plus tonal récent de ce type popularisant.

Le roman de la Doncella Guerrera dans la tradition poétique-musicale sephardi dans l'Orient et l'Occident.

SANTIAGO BLASCO SÁNCHEZ
ADELA RUBIO CALATAYUD

Entre les Séphardim de l'Orient et le Maroc, ce sont bien conservés versions qui se rémontent à récits épiques mádiévaux et sont independients du Romancero imprimé au XVI siécle. Le thème c'est une pucelle déguisée d'homme pour sauver l'honeur de son pére, qui n'a pas de fils. Elle cache son identité et seulement le fils du Roi, copain d'armes de la pucelle, soupçonne la verité et demande l'aide de sa mére; celle sugére soumettre la pucelle à une serie de preuves pour la faire de délater. L'histoire fini avec le mariage du Prince et la pucelle, qui retourne à ses travaux féminins.

Ce roman est très approprié comme chanson de mariage, parce qu'il résalte les vertus de la fiancée pour la vie au mariage (fidelité et chasteté), et aussi parce qu'il fini heureusement.

Du point de vue de la mélodie, la tradition Séphardim du Maroc a evolutioné similarment à celle de la Péninsule: Rythme defini, abondance de métrique binaire et ternaire; les phrases qui forment l'estructure musical apparaître clairement aussi, bien par un silence, un son final de plus duration ou un tour cadencé. Les mélodies ne sont pas très ornées.

En la tradition musical Séphardim de l'Orient, mélodies arabes, turques ou grecs, bien prises directement, bien adaptées, ont servu en plusieurs cas pour conserver texts d'origin Hispanique. Flexibilité mélodique et rythmique, abondance d'ornamentes et phrases ornées. L'style d'interpreter est influencé de l'style vocal analog turque et des tecniques d'improvisation arabes selon un "macam" determiné.

La Ratio Ordinis du prélude à l'aprés-midi d'un faune

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

L'article constitue l'exposition, écrite avec une optique strictement scientifique, des processus dimensionnels utilisés dans la

construction de cette oeuvre, révélant une articulation multiparamétrique, mise en relation par ratios similaires et communs pendant toute sa durée.

D'autre part, il est mis en évidence que cette proportionnalité d'ordre géométrique utilisée avec profusion dans des contextes artistico-architecturaux et même poétiques est fondée sur la relation consciente ou inconsciente entre le concept et sa matérialisation dans l'objet sonore.

La proportion est, sur la base, une opération mentale dont le résultat est la perception organisée de l'être et comme tel, elle appartient au champ le plus imtime et inaccessible de l'être humain: celui des idées.

Variations on a recitative Op. 40 A. Schönberg

ESTEBAN LANDART

II s'agit d'une analyse complète de cette oeuvre importante et peu connue de Schönberg pour orgue, oeuvre unique pour cet instrument achevée par le compositeur. La présente analyse approfondit dans la trame thématique, harmonique, formelle et présente aussi la sonate inachevée pour orgue (dont l'abandon donna lieu à cet Op. 40), ainsi que l'histoire de base de la commande de l'oeuvre par l'éditeur. On nous présente également une étude plus générale sur les variations comme forme musicale dans l'oeuvre de Schönberg et d'importantes réflexions sur le concept que Schönberg avait de l'orgue et de son traitement, et l'inévitable problématique des éditions pratiques.

Acoustique multifocale, interactivité et Multimedia dans la Musique Appliquée

AGUSTÍN SERRA BOSQUET

A travers un parcours comme "Ainsi s'est fait..." on décrit les bases théoriques et le processus de réalisation de la Bande Sonore Originale "Histoire d'une Dévotion" réalisée pour l'exposition

"Le Pilar est la Colonne", Saragosse, Espagne, du 7 Octobre 1995 au 7 janvier 1996. L'oeuvre a apporté deux innovations importantes, l'acoustique multifocale et l'interactivité musicale avec le visiteur, exigeant une participation multidisciplinaire, la recherche et le développement de logiciel et de matériel spécifiques pour l'application étant nécessaires. Tout au long de l'article, sont décrits et analysés leurs antécédents historiques, la nouvelle position active du spectateur contemporain surgissant de la didactique audiovisuelle des massmédias, ainsi que les possibilités extraordinaires que les systèmes multimédias offrent à la musique appliquée.

IV. NOTIFICACIONES

XI Jornadas Argentinas de Musicología y X Conferencia anual de la Asociación Argentina de Musicología

«Música, ritual y espectáculo»

El *Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»*, la *Asociación Argentina de Musicología* y el *Instituto Superior de Música* de la *Universidad Nacional del Litoral,* invitan a investigadores de la Argentina y del exterior a participar de las XI Jornadas Argentinas de Musicología y X Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, que tendrá lugar en la ciudad de Santa Fe, del 22 al 25 de agosto de 1996.

El tema de este año, *«Música, ritual y espectáculo»*, apunta a propiciar el debate acerca de aquellas manifestaciones rituales y espectáculos en los que la música sea un elemento esencial. Asimismo se aceptarán temas libres.

Normas para la presentación de trabajos:

- Deberán ser originales e inéditos. Podrán estar escritos en castellano, francés, inglés, italiano o portugués.
- Se encuadrarán dentro de una de estas opciones:

a) Trabajos de investigación: un trabajo por persona de hasta 8 páginas tamaño carta (2.500 palabras), a doble espacio. Tiempo máximo de exposición: 20 minutos (incluyendo ilustraciones). Se enviarán dos copias en papel del texto que será leído y de un resumen de alrededor de 200 palabras (preferentemente en castellano). El resumen se requiere también en diskette, con indicación del procesador utilizado. Deberán adjuntarse la ficha de inscripción y un *curriculum vitae* de hasta 15 líneas.

b) Informes de investigaciones en curso: 1 ó 2 paneles de hasta 1,50 m. de largo por 0,60 m. de ancho. Deberán utilizarse letras de 2,5 cm. de alto para los títulos y de 1,5 cm. para los textos. Para su evaluación se presentará el texto del panel y un resumen de hasta 200 palabras (preferentemente en idioma castellano) en dos copias en papel carta. El resumen se requiere también en diskette (ver especificaciones en el párrafo anterior).

- Los trabajos deberán ser expuestos por el autor.
- La preparación y/o duplicación del material ilustrativo estarán a cargo del autor, quien *deberá remitir una copia junto con el trabajo* y especificar, además, los medios técnicos necesarios para su exposición. En el caso de prever el autor la proyección de un video u otro material, deberá acordar con la Comisión Organizadora la oportunidad de dicha proyección y las especificaciones técnicas.
- Fecha límite de entrega (personal o sello postal): 14 de junio.
- Envío postal: Instituto Nacional de Musicología, México 564, 1er. piso, 1097 - Buenos Aires. La entrega en mano podrá hacerse en la misma institución, en el 1er. piso, de lunes a viernes de 9 a 17.30.

Admisión de los trabajos:

Un Comité de lectura seleccionará los trabajos cuyo nivel científico juzgue satisfactorio. Aquéllos que no se adecúen a los *requisitos formales* no serán considerados por el mismo. En caso de darse las condiciones para la publicación total o parcial de las actas, la Comisión Organizadora comunicará a los autores las normas correspondientes.

- Comisión Organizadora: Damián Rodríguez Kees (coordinador -ISM-UNL), Omar Corrado (ISM-UNL), María Luisa Lens (ISM-UNL), Héctor Rubio (AAM), Yolanda Velo (INM).
- Comité de lectura: Dr. Ernesto Epstein, Lic. Irma Ruiz, Dr. Leonardo Waisman.
- La Comisión Organizadora se reserva el derecho de conceder excepciones a los términos de esta convocatoria, en los casos debidamente justificados.
- Inscripción: Expositores $25.- Asistentes: $20.- Descuento a estudiantes y socios de la AAM: $10.- Asistencia por día $7.- El pago de la inscripción podrá efectuarse en el ISM-UNL de lunes a viernes de 8.30 a 12.30 o dos horas antes del inicio de la reunión en el local donde se realice; información que se proveerá oportunamente a quienes completen y envíen la ficha correspondiente.

Informes:

a) Sobre presentación de los trabajos:
INM, Tel: (54-1) 361-6520-Fax: (54-1) 361-6013

b) Sobre demás aspectos organizativos:
ISM-UNL, Tel/Fax: (54-42) 599890 - Tel: 593546
San Jerónimo 1750 - 3000 Santa Fe.

XI Jornadas Argentinas de Musicología y
X Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología.

«Música, ritual y espectáculo»

Ficha de inscripción

Apellido y nombre . . . . . .

Dirección . . . . . .

Código Postal. . . . . Ciudad/País . . . . . .

Teléfono/s (*) . . . . . .

Institución. . . . . .

Profesión o cargo . . . . . .

Tipo y N° de documento (si se requiere reserva hotelera) . . . . . .

Expositor/a - Asistente (lo que no corresponda, táchese)
(*) Particular, institucional o alguno para dejar mensajes

.....
cortar por línea de puntos

En caso de ser necesario para sus gestiones, a fin de participar en estas Jornadas, la Comisión Organizadora está dispuesta, a su pedido, a hacerle llegar una invitación.

Por Comisión Organizadora: Prof. Damián Rodriguez Kees
(Coordinador)
Regente Área Extensión
Instituto Superior de Música-UNL

In memoriam
José Ignacio Tarragona Pérez

Nacido en Villalengua (Zaragoza) en 1961, realiza sus estudios musicales en 1980 en el Estudio de Música Béla Bartók y en el Conservatorio Profesional de Zaragoza, cursando brillantemente estudios de piano, ampliándolos con la asistencia a cursos de música de cámara, monográficos sobre Béla Bartók y Mozart, clases de canto y clases magistrales de piano con Ángel Soler.

Descubre su vocación por la dirección coral a través de un corto pero intenso período en el que forma parte de un coro dirigido por D. José Vicente González Valle, participando posteriormente en numerosos cursos de dirección con grandes maestros internacionales. Destaca sobre ellos Nicole Corty, directora de los coros de la catedral de Notre Dame de París.

En 1985 funda el GRUPO VOCAL BÉLA BARTÓK, especializándose desde entonces en música del Renacimiento, Barroco y obras de Mozart.

En Febrero de 1991 y hasta Septiembre de 1993, se hace cargo de la dirección del Coro de la basílica Menor de Santa Engracia, y en Septiembre de 1991 de la Coral de Pina de Ebro.

Dentro de su trayectoria profesional ha realizado como director de coro numerosas actuaciones (conciertos, celebraciones litúrgicas, ...), guiado por fines altruistas, unas veces de tipo cultural, otras veces de ayuda humanitaria, entre las que destacan:

* La primera Misa Gregoriana cantada por laicos en el Monasterio de Veruela en 1992.
* Las ceremonias religiosas celebradas en la Basílica de Ntra. Sra. del Pilar: la Misa Solemne el día 12 de Octubre de 1993, la Salve de Hilarión Eslava el 11 de Octubre de los años 93 y 94...
* Grabación del disco «Da pacem domine» en el Monasterio de Veruela, y posterior representación en la sala Mozart del

Auditorio de Zaragoza, en Diciembre de 1994, con gran éxito de público y crítica, para ayuda a un campamento de refugiados en Ruanda.

* Dirección de las Jornadas Musicales celebradas en Jaca en Septiembre de 1995, con objeto de la preparación de la Spatzen Messe Kv 220 de Mozart, participando más de 150 músicos (coro, solistas y orquesta), cerrando las Jornadas con un concierto en la catedral de Jaca el 2 de Septiembre de 1995.

Colaboró con la Petite Bande en Octubre de 1995, interpretando los coros de la ópera "Don Giovanni" de Mozart en concierto en el Auditorio de Zaragoza.

Aunque su vocación fue tardía, vivió por y para la música, y ésta se lo recompensó haciéndole vivir momentos de extraordinaria belleza, que supo transmitir a los que estábamos con él.

Vivir intensamente el momento presente con entusiasmo y alegría fue su especial forma de hacer las cosas, consiguiendo lo que es privilegio de pocos, **hacer música**.

ÚRSULA HEREDIA LAGUNAS
Grupo Vocal "Béla Bartók"

Nos dejaste,
y nuestras voces se negaron a sonar,
sólo un sollozo emitió nuestra garganta,
pues tus geniales manos,
a no ser desde el cielo,
jamás las guiarán.

INSTRUCCIONES ORIENTATIVAS A LOS COLABORADORES DE *NASSARRE* EN ORDEN A LA PRESENTACIÓN DE SUS ORIGINALES PARA LA EDICIÓN

1. *Envío de texto original.*– Por correo certificado o entrega en mano (registrada) será dirigido a *NASSARRE*, Institución «Fernando el Católico».
Diputación Provincial.
50004 Zaragoza. España.

2. *Aceptación del envío para su publicación.*– El Consejo de Redacción de *NASSARRE* se pronunciará sobre la edición del original recibido (en el formato y fecha adecuados), dentro del plazo de tres semanas siguientes al día de su recepción, notificando su acuerdo al autor.

2.1. En caso de no ser admitido o de ser recomendada su modificación, el original será devuelto por correo certificado o puesto a disposición del autor en el domicilio de la Institución «Fernando el Católico».

3. *Condiciones formales del original:*

3.1. *Lengua.*– Preferentemente en español, el texto original podrá asimismo ser recibido en alemán, catalán, francés e italiano.

3.2. *Incidencia en la difusión.*– Todo original propuesto para ser editado en *NASSARRE* tendrá la condición de inédito, salvo que su publicación anterior lo haya sido en otra lengua y fecha que no preceda en más de seis meses a la del envío o entrega a *NASSARRE*.

3.3. *Identificación del autor.*– Al principio (precediendo al título) o al final del texto se hará constar el nombre del autor (o autores), con indicación de algún dato de su titulación profesional y entidad científica a la que pertenece (en su caso), así como su dirección postal y número de teléfono.

3.4. *Datación del original.*– Se hará mención expresa de la fecha de terminación del artículo, en línea aparte, al fin del texto principal del mismo.

3.5. *Extensión del original.*– Las distintas partes del texto sumarán una extensión máxima de 50 folios de escritura, según el formato que se indica más abajo.

3.5.1. En caso de que el artículo supere dicha extensión, el Consejo de Redacción de *NASSARRE* se reserva el derecho de publicarlo fraccionado en sucesivos números.

3.5.2. No se computa a efectos de extensión el resumen *(abstract)* referido en el parágrafo 3.6.6.

3.6. *Formato y presentación de página.*– Sobre papel en tamaño folio (aproximado) el texto irá mecanografiado (por una sola cara) a doble espacio, con un máximo de 65 tipos por línea y 35 líneas por folio, en renglones que mantengan márgenes (a derecha e izquierda), dejando asimismo en blanco espacios correspondientes a cuatro y tres renglones (superiores e inferiores, respectivamente) de la página, salvo la notación numérica de ésta, que será correlativa para todo el texto, entendiendo por tal no sólo el cuerpo del artículo, sino también las restantes partes escritas que le puedan acompañar, como se indica más abajo, juntamente con las hojas donde se reunirán (en serie) todas las ilustraciones.

3.6.1. Dicha numeración de página se escribirá en el ángulo superior derecho y será única para todo el conjunto o serie de folios.

3.6.2. *Tipografía del texto.*– En caracteres latinos o, eventualmente, griegos, se mecanografiarán formas mayúsculas, minúsculas, *versalitas y cursivas.*

3.6.3. El uso de esta tipografía se prescribe: mayúsculas (Nombre Propio) y minúsculas para el cuerpo del texto (incluidos el título principal y los epígrafes subsiguientes); versalitas, para *nombre de autor* en su nota bibliográfica; cursivas, para *títulos* de publicaciones citadas (en el aparato crítico o en el texto principal), *citas literarias* o *subrayados* por el autor del artículo.

3.6.4. *Distribución gráfica del texto.*– Sobre el formato folio, tanto el cuerpo principal del artículo como los textos complementarios se escribirán de continuo, sin otros espaciamientos que los regulares de interlínea *(ut supra)*, los cuales se duplicarán para separar artículos, epígrafes y llamadas (entre paréntesis) a la ilustración que debe figurar en tal lugar, respecto al texto precedente o siguiente, así como entre párrafos o documentos seriados, en su caso.

3.6.5. En el texto principal, las referencias numéricas y correlativas de las notas (desarrolladas en el aparato crítico) no serán mecanografiadas en la línea base de escritura, sino voladas sobre ella; es decir, así', etc. Por el contrario, en las notas propiamente dichas el (mismo) número de orden precederá en la línea base de escritura al texto que las desarrolla, separado por punto y guión (.—).

3.6.6. El orden que se ha de dar en la presentación del original a las diversas partes del mismo (continuadas y numeradas en conjunto, como queda dicho) es el siguiente, en su caso:

a) Texto principal (con su título: data y firma: *Vid.* 3.3., 3.4.)
a') Índice onomástico.
b) Bibliografía (listado por orden alfabético de autores).
c) Serie de notas (numeradas).
d) Serie de ilustraciones (numeradas).
e) Serie de texto a pie de ilustración (numerados).
f) Resumen *(abstrac)* del texto principal, en 20 líneas (máximo).

3.6.7. La descripción bibliográfica concierne a los puntos b) y c) se redactará según esta normativa:

– *Publicaciones monográficas* (libros).– *Nombre del autor / et al.* (si es más de uno): *Título principal de la obra.* Editor: Lugar de edición, año de edición. Ejemplo: C. GÓMEZ AMAT: *Historia de la Música española. 5. Siglo XIX.* Alianza Editorial: Madrid, 1984.

– *Publicaciones seriadas* (revistas).– Nombre del autor / et al. (si es más de uno): «Título principal del artículo», en *Título de la revista* (o siglas internacionales de la misma), volumen y/o número y/o año, cifras de la primera y última páginas del artículo citado. Ejemplo: CH. VAN DEN BORREN: «Inventaire des manuscrits del musique polyphonique qui se trouvent en Belgique», en *AMI,* 1993, pp. 177-178.

3.6.7.1. Las siglas correspondientes a títulos de revistas serán las normalizadas en el *New Grove Dictionary* (1980).

– *Publicaciones colectivas.– Nombre del autor / et al.* (si es más de uno: «Título principal del artículo», en Nombre del director o (primer) autor, *título de la publicación colectiva.* Editor: Lugar de edición, año de edición. Ejemplo: M.P. SAUCO: «La modalidad en los tratadistas españoles de canto llano», en A. Serrano *et al., Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII.* Sociedad de Musicología: Madrid, 1980.

3.6.8. Serán evitadas correcciones y adiciones en el original que perturben la lectura indubitada del texto o colocación de las figuras, presentando aquél con limpieza.

3.6.9. Los permisos para publicar imágenes ilustrativas del texto se presumen concedidos al autor del mismo, el cual asumirá todas las responsabilidades civiles exigidas a *NASSARRE* en caso de que aquéllos no resulten ciertos.

3.6.10. Las ilustraciones, montadas sobre folios numerados y siguientes al último de texto, sean fotografías, diapositivas, grabados, etc., irán numeradas cada una con el rótulo de «Figura número...»; dicho número (correlativo) procederá al respectivo epígrafe en la lista de éstos (serie e] del párrafo 3.6.6.), siendo el mismo que viene citado en el oportuno lugar del texto (Vid. párrafo 3.6.4.).

3.6.11. Se recomienda el uso de adecuado papel para los dibujos ilustrativos, así como tintas de fuerte intensidad. Es importante recordar que cualquier signo (letra/s, número/s, etc) que forma parte o se halla integrado en un dibujo ha de ser de tamaño que pueda sufrir una posible reducción de la figura (si procede) sin pérdida de su legibilidad.

3.6.12. Sobre las pruebas de imprenta (remitidas al autor) no se admiten otras alteraciones que las advertencias de *errata*, para su corrección.

4. *Transcripción de documentos manuscritos.*

4.1. *Criterio fundamental.* Mantener lo más rigurosamente posible la ortografía del documento original.

4.2. *Normas elementales.* En la documentación manuscrita se constata la falta de normas fijas de escritura, por lo que para una lectura más comprensible de los documentos, se indican unas normas elementales para la transcripción de documentos. Son las siguientes:

4.2.1. Deberán respetarse:

a) las ç;
b) las incorrecciones ortográficas por omisión o inclusión de letras;
c) uso indebido de letras, *b* por *v* o *p*, etc.;
d) las contracciones de palabras: *desto, daquell,* etc. Se corregirán con apóstrofo en nombres propios: d'Estela...

4.2.2. Deberán corregirse:

a) resolviéndolas, las abreviaturas y siglas, sin señalar las letras suplidas.

4.2.3. Se usará ortografía moderna:

a) en acentuaciones solamente cuando su falta pueda producir confusión;
b) modificando la puntuación cuando sea necesario para facilitar la lectura e inteligencia del texto;
c) usando los signos de interrogación y admiración, si el sentido del texto lo exige;
d) en la separación de palabras;
e) en el uso de mayúsculas y minúsculas;
f) usando minúscula para los títulos, dignidades, y atributos: rey, santo, arcediano, etc.

4.2.4. Se usará:

a) *u* y *v* según ortografía moderna y su valor fonético;
b) *y* y *j* con valor de vocal, se sustituyen por *i;* en latín se pondrá *i* o *I* por *j* o *J;*
c) *rr* y *ss,* iniciales, se simplificarán; letras dobles en medio de palabras, se respetarán;
d) *recto* y *verso* se señala con *r.* y *v.,* respectivamente.

Publicaciones Musicales de la Institución «Fernando el Católico» (Excma. Diputación de Zaragoza)

ESTUDIOS

ACTAS del I Congreso Nacional de Musicología. 17 x 24 cm., 382 págs. y 14 ilustraciones. 2.000 pta.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: *La música en Zargoza en los siglos XVI y XVII.* Vol. I: *Organistas, Organeros y Órganos.* 16 x 21 cm., 284 págs. 850 pta. Vol. II: *Polifonistas y Ministriles.* 16 x 21 cm., 386 págs., 30 ilustraciones. 1.000 pta.

CALAHORRA, Pedro; LACASTA, Jesús y ZALDÍVAR, Álvaro: *Iconografía Musical del Románico Aragonés.* 17 x 24 cm., 164 págs., con ilustraciones. 3.250 pta.

CARRERAS LÓPEZ, J.J.: *La Música en las Catedrales en el siglo XVIII.* F. J. García (1730-1809). 282 págs. 1.000 pta.

ORGELBAU, Felsberg: *El órgano de Longares.* Zaragoza/España-1699. Una restauración histórica. Texto traducido al alemán y al francés. 21 x 29 cm., 114 págs. de texto y 154 fot., más 5 figuras. 1.500 pta.

SAN VICENTE, Ángel: *Tiento sobre la Música en el espacio tipográfico de Zaragoza anterior al siglo XX.* 28,5 x 20 cm., 84 págs. con numerosos grab., más dos cuadernillos facsímiles. 2.000 pta.

FACSÍMILES

ANTIPHONALE HISPANIAE VETUS (ss. X-XI). *Biblioteca de la Universidad de Zaragoza.* Estudios de Ángel Canellas, Ismael Fernández de la Cuesta y Dom M. Randel. 37,5 x 29 cm., 16 láminas más 28 págs. de texto. 3.000 pta.

ANTIPHONARIUM DE TEMPORE, Illustrissimi Domini Alfonsi Gregorii Archiep. Caesaraugustani iussu editum. – Caesaraugustae, Ex Typographía Paschalis Perez.– M.D.XC. VI. 616 págs. 6.000 pta.

ANTIPHONARIUM DE SANCTIS. Illustrissimi Domini Alfonsi Gregorii Archiep. Caesaraugustani iussu editum. – Caesaraugustae, Ex Typographia Paschalis Perez.– M.D.XC. IIX. 530 págs. 6.000 pta.

HYMNARIUM OSCENSE (s. XI). Vol. I. Facsímil, 22,5 x 13 cm., 118 págs. Vol. II. Estudios de Antonio Durán Gudiol, Ramón Moragas y Juan Villarreal. 22,5 x 13 cm., 146 págs., con ilustraciones musicales. 5.000 pta.

NASSARRE, Fr. Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna.* I. Estudio preliminar de Lothar Siemens. Edición facsímil. 20 x 31 cm., 512 págs. con ilustraciones. 2.000 pta. Vol. II. Edición facsímil. 508 págs. con ilustraciones. 2.000 pta.

NASSARRE, Fr. Pablo: *Fragmentos Músicos.* Vol. I. Edición facsímil de la obra editada en Madrid en 1700. Introducción de Álvaro Zaldívar. 15 x 20,5 cm., 304 págs. 1.500 pta.

SANZ, Gaspar: *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española.* Prólogo de Luis García Abrines. Tercera edición, 29 x 21 cm., 50 págs. y 86 de reproducciones en facsímil. 1.500 pta

BARBETTO, Iulio Caesaro: *Il tertio libro de intavolatura de livto.* Edición facsímil. Introducción de Jorge Fresno. 20 x 29,5 cm., 100 págs. 1.000 pta.

AGUILERA DE HEREDIA, Sebastián: *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae. Octo Modis, Sev Tonis....* 54,5 x 40,5 cm., 414 págs. de ellas 398 de música. 40.000 pta.

DOCUMENTACIÓN

ACTOS COMUNES DE LOS JURADOS DE ZARAGOZA (1440-1496). Recopilación y transcripción de Javier Cisneros Coarasa. Vol. I, 23,5 x 16,5 cm., 100 págs. 650 pta.

LIBROS DE ACUERDOS Y RESOLUCIONES DEL CABILDO DE LA COLEGIATA DE DAROCA (Zaragoza) 1529-1852. Recopilación y transcripción: María del Carmen Catalán Algás, María Isabel Pascual Cebrián, María Jesús Ruber Capilla. 23,5 x 16,5 cm., 232 págs. 1.750 pta.

DOCUMENTACIÓN MUSICOLÓGICA ARAGONESA. *Actos del Cabildo de la Iglesia Colegial de Borja (Zaragoza). 1546-1900.* Recopilación, transcripción e índices por Emilio Jiménez Aznar. 23,5 x 16,5 cm. 440 págs. 4.000 pta.

MÚSICA PRÁCTICA

BRUNA, Pablo (1611-1679): *Obras Completas para Órgano*. 2ª ed. Estudio y transcripción de Carlo Stella. 33 x 24 cm., 304 págs. 5.000 pta.

MELCHOR ROBLEDO. *Ópera Polyphonica*. I. Misas - Pasiones - Motetes. 31,5 x 23 cm., 194 págs. 1.000 pta. II. Oficio Coral - Composiciones en castellano. Presentación y transcripción de Pedro Calahorra. 31,5 x 23 cm., 247 págs. 2.000 pta.

MINGOTE, Ángel: *Cancionero Musical de la Provincia de Zaragoza*. Prólogo de Antonio Beltrán Martínez. Tercera edición. 19 x 26 cm., 64 págs. de texto y 350 págs. de música. 3.000 pta.

ROBLEDO, Luis: *Juan Blas de Castro. Biografía y obra musical.* 31,5 x 23 cm., 266 págs. 2.650 pta.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Mª Salud: *José de Nebra Blasco. Vida y Obra.* 21 x 31 cm., 248 págs. 3.000 pta.

RUIMONTE, Pedro: *Parnaso Español de Madrigales y Villancicos a Quatro, Cinco y Seis.* Estudio y transcripción de Pedro Calahorra. 21 x 31 cm., 39 págs. de texto y 280 de música. 2.000 pta.

TECLA ARAGONESA. Vol. I: *Josep Nebra (1702-1768). Tocatas y Sonata para órgano o clave.* Transcripción y estudio de Román Escalas. 32 x 23 cm., 26 págs. 500 pta.

TECLA ARAGONESA.Vol. II: *La escuela de órgano de La Seo de Zaragoza en el siglo XVII. Andrés de Sola y Jerónimo Latorre. Versos para órgano.* Introducción y transcripción de Lothar Siemens Hernández. 32 x 23 cm., 36 págs. 500 pta.

TECLA ARAGONESA. Vol. III: *Josep Nebra (1702-1768). Obras inéditas para tecla.* Introducción y transcripción de María Salud Álvarez. 32 x 23 cm., 40 págs. 750 pta.

TECLA ARAGONESA. Vol. IV: *Ramón Ferreñac (1763-1832). Sonatas para órgano a cuatro manos.* Edición y estudio de José V. González Valle. 32 x 23 cm., 100 págs. 1.000 pta.

PIEZAS DE MÚSICA I: *Música para los Ministriles de El Pilar de Zaragoza (1671-1672).* Edición y estudio preliminar de Luis Antonio González Marín. 32 x 22 cm., 80 págs. 1.500 pta.

POLIFONÍA ARAGONESA (Tamaño: 23 x 30 cm.)

Vol. I: *Obras de los Maestros de las Capillas de Música de Zaragoza en los siglos XV, XVI y XVII.* Presentación y transcripción: Pedro Calahorra. 122 págs. 1.000 pta.

Vol. II: *Obras de los Maestros de la Capilla de Música de la Colegial de Daroca de los siglos XVII y XVIII.* Presentación y transcripción: Pedro Calahorra. 112 págs. 1.000 pta.

Vol. III: *Obras de la Capilla de Música de la Catedral de Albarracín (Teruel) de los siglos XVII y XVIII.* Estudio y transcripción: Jesús Mª. Muneta. 144 págs. 1.000 pta.

Vol. IV: *Seis Villancicos del Maestro de Capilla de El Pilar don Joseph Ruiz Samaniego (1661-1670).* Edición: Luis Antonio González Marín. 166 págs. 1.000 pta.

Vol. V: *Obras de los Maestros de la Capilla de Música de la Colegial de Borja (Zaragoza) en los siglos XVII-XIX.* Estudio y transcripción: Emilio Jiménez Aznar. 154 págs. 1.000 pta.

Vol. VI.: *La tradición polifónica del Canto del «Passio» en Aragón. Pasiones de los siglos XV, XVI y XVII de las Catedrales de Albarracín (Teruel), Gerona, Segorbe (Castellón) y Zaragoza.* Transcripción y estudio: José Vicente González Valle. 168 págs. 1.500 pta.

Vol. VII.: *El músico aragonés Diego de Pontac (1603-1654), maestro de Capilla de La Seo de Zaragoza.* Transcripción y estudio: Antonio Ezquerro Esteban. 152 págs. 1.500 pta.

Vol. VIII.: *Polifonía de la Corona de Aragón. Siglos XIV y XV.* Estudio y transcripción: Mª Carmen Gómez Muntané. 104 págs., 1.500 pta.

Vol. IX.: *Autores hispanos de los siglos XV-XVI de los ms. 2 y 5 de la catedral de Tarazona.* Estudio y transcripción: Pedro Calahorra Martínez. 196 págs., 1.500 pta.

NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología. (Tamaño: 17 x 24 cm.)
ESTUDIOS, BIBLIOGRAFÍA Y GRABACIONES MUSICALES, DOCUMENTOS, ABSTRACTS, NOTIFICACIONES.

Vol. I-1 y 2 (1985). 213 págs. ej. music. 800 pta.

ÍNDICE: *El órgano «de una ala» del Arzobispo don Alonso de Aragón (s. XV-XVI).* Pedro Calahorra. - *Música polifónica en la catedral de Albarracín durante los siglos XVI y XVII.* Jesús M. Muneta. - *El jesuita Vicente Requeno y Vives (Calatorao, 1743 - Tívoli, 1811).* Ceferino Peralta. - *Mariano Cosuenda (1737-1801), organista de la Catedral de Tarazona (Zaragoza).* Dionisio Preciado. - *Impromptu para una Historia de la Música en la Universidad de Zaragoza.* Ángel San Vicente. - *La investigación sobre la música aragonesa: realizaciones y perspectivas.* Álvaro Zaldívar. - *Datos sobre el piano en el libro de Antonio Lozano «La Música Popular».* Ana Pilar Zaldívar.

Vol. II-1 (1986). 221 págs. ej. music. 900 pta.

ÍNDICE: *«Suban las vozes al Cielo». Villancico polifónico de Miguel Ambiela, parodia del homónimo de su maestro Pablo Bruna.* Pedro Calahorra. - *Recepción de la música de J.S. Bach.* José Vicente González Valle. - *La Música Sacra en la época del padre Soler. Referencia a los maestros de capilla de Albarracín.* Jesús María Muneta. - *Heinrich Schenker a través de Félix Salzer, como una posible alternativa de comprensión y progreso, o la necesidad de un nuevo planteamiento.* Pedro Purroy Chicot. - *La obra del organero Guillaume de Lupe en Navarra. Hipótesis y realidad. Aurelio Sagaseta Ariztegui y Juan Cruz Labeaga Mendiola.* - *«ESCUELA MÚSICA» de fray Pablo Nasarre y la música de las esferas.* Álvaro Zaldívar Gracia.

Vol. II-2 (1986). 328 págs. ej. music. 1.000 pta.

ÍNDICE: *Sebastián Canuto Berea Ximeno y la Sociedad Musical Coruñesa.* Xoan M. Carreira. - *Entre el modo y el tono: Estudio armónico-descriptivo de motetes de Juan de Castro y Mallagaray y de Juan Antonio García (s. XVII-XVIII).* José Luis de la Fuente. - *El bajón Español y los tres ejemplares de la Catedral de Jaca.* Beryl Kenyon de Pascual. - *Fundamentos estéticos de la semiología musical del hombre y del cosmos.* Francisco José León Tello. - *Introducción a la metodología analítica contemporárea.* Jorge Luis Rozemblun. - *Para una retrospección del dance aragonés.* Ángel San Vicente. - *El músico aragonés Agustín de Sesé (-1654). Su testamento. Y otros músicos Sesé de la Catedral de Pamplona.* Claudio Zudaire Huarte.

Vol. III-1 (1987). 311 págs. ej. music. 1.000 pta.

ÍNDICE: *Las canciones con texto en francés de Andrés Gaos.* Julio Andrade Malde. - *La temática de las composiciones de Melchor Robledo.* Pedro Calahorra. - *«El Manierisme a Catalunya a través dels Madrigals de Pere Alberch (1560-1561) i Joan Brudieu (1585)».* Joseph M. Gregori. - *La Teoría de Tomás de Santa María comparada con la práctica de algunos de sus contemporáneos.* Macario Santiago Kastner. - *El Rey Sabio y su obra personal en la confección de las «Cantigas».* José M.ª Llorens Cisteró. - *Music by Francisco Guerrero in Guatemala. Robert J. Snow.* - *Aportaciones sobre la discrepancia moral entre Bermudo y Santa María. El sexto modo cantado siempre con bemol.* Álvaro Zaldívar Gracia.

Vol. III-2 (1987). 224 págs. ej. music. 1.300 pta.

ÍNDICE: *La Música de tecla de Joseph de Nebra. Romà Escalas.* - *IBN BÂŶA: Músico, teórico y filósofo de Zaragoza, en la segunda mitad del siglo XI y primer tercio del siglo XII.* Reynaldo Fernández Manzano. - *Organería en Borja. I. El órgano de la Iglesia Colegial (1506-1574).* Emilio Jiménez Aznar. - *Obras de Indalecio Soriano Fuertes (1788-1851) en los archivos musicales de las catedrales de Murcia y de Orihuela (Alicante).* José Luis López García. - *Voces e instrumentos en la música española del siglo XVIII.* María Antonia Virgili Blanquet. - *Estudio comparativo entre unas variaciones de Beethoven y otras anónimas del Archivo Musical de Albarracín.* Ana Pilar Zaldívar.

Vol. IV-1 y 2 (1988). 328 págs. ej. music. 2.200 pta.

ÍNDICE: *Melchor Robledo y su época.* Ángel Canellas López. - *El mecenazgo de la nobleza en la música del siglo XVI.* María A. Ester-Sala. - *La música renacentista para instrumentos solistas y el gusto musical español.* John Griffiths. - *El himnario de M. Ripoll de Palma de Mallorca.* Román Escalas Llimona. - *La música de los moriscos del reino de Granada; la cara oculta del Renacimiento español.* Reynaldo Fernández Manzano. - *Referencias clásicas en la música festiva de la Corte de los duques de Calabria.* Consuelo López López y José González Negrete. - *La estilística manierista en el «Liber Primus» (1561) de los madrigales de Pere Alberch.* Josep M. Gregori. - *El «Tenorista», un antecesor del falsetista del siglo XVI.* Josep M. Gregori. - *El mecenazgo musical de la iglesia en la provincia de Jaén durante el siglo XVI.* Pedro Jiménez Cavallé. - *La importación de instrumentos de viento de Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVI.* Beryl Kenyon de

Pascual. - *La baixa dansa al Regne de Catalunya i Aragó el segle XV.* Carles Mas i García. - *Kyries tenebrarum in Sisteenth-Century Spain.* Janes Morlet Hardie. - *La familia «Del Castillo». Aportación a la biografía de Bernardo Clavijo del Castillo.* Rafael Mota Murillo. - *Pedro Ordóñez, cantor español de la Capilla Pontificia, no murió en 1550.* Mariano Pérez Gutiérrez. - *Los motetes de Francisco de Peñalosa (ca. 1470-1528).* Dionisio Preciado. - *El humanismo musical español.* Miguel Querol Gavaldá. - *Damián Forment, escultor y músico.* Amalia Roales-Nieto. - *Sobre la capilla real de Felipe II.* Luis Robledo. - *Los textos de Ausia's March en la polifonía catalana del Renacimiento.* María-Ángeles Subirats y Bayego. - *La música alta en España.* Jacinto Torres Mulas. - *La capilla musical de Felipe II en 1562.* María Antonia Virgili Blanquet. - *Reflexiones en torno a la modalidad polifónica en la música española, ca. 1550; la aportación del cancionero de Uppsala.* Álvaro Zaldívar Gracia.

Vol. V-1 (1989). 345 págs. ej. music. 2.200 pta.

ÍNDICE: *Restauración del órgano de Sádaba (Silvestre Thomas, 1768, Zaragoza).* Daniel Birouste y Bertrand Lazerme. - *Breve nota sobre el festero y la festería.* Antonio Gallego. - *Instrumentos musicales del Folklore del Altiplano Andino.* Jaime González Lóbez. - *Notas para el estudio de la organería en España en el siglo XIX.* Alfonso de Vicente Delgado. - *La revista Música en la Barcelona de 1938.* María A. Ester-Sala. - *Sociometría de alturas en Dr. K. Sextett de K. Stockhausen.* José Luis de la Fuente Charfole. - *Maestros aragoneses del órgano.* Jesús Gonzalo López. - *De la música sin compasear o de facistol (aquí llamada atril).* Emilio Jiménez Aznar.

Vol. V-2 (1989). 225 págs. ej. music. 2.200 pta.

ÍNDICE: *Guillaume de Lupe, organero (s. XVI). Vida y obra.* Ascensión Aguirre. - *Los instrumentos musicales del Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya: entre el símbolo y la realidad.* Rosario Álvarez. - *Origen y evolución del arpa de dos órdenes.* Cristina Bordas. - *Aportación al conocimiento de la terminología musical española en el siglo XVII: El Madrigal considerado como composición para instrumentos.* Luis A. González Marín. - *Música de la capilla de la Colegiata de Santa María la Mayor de los Corporales de Daroca (s. XVII-XIX).* - *La música de la capilla de la Colegial de Daroca.* Pere Ros. - *Daroca, ciudad sonora y armoniosa.* Pedro Calahorra. - *Sobre la letanía de Antonio de Cabezón.* Luis Robledo.

Vol. VI-1. 260 págs. ej. music. 2.500 pta.

ÍNDICE: *La «Cántiga» de Curros Enríquez/Chané. La génesis de una canción popular.* Xoan M. Carreira. - *Organería en Borja. III. El órgano de la iglesia Colegial (1574-1712).* Emilio Jiménez Aznar. *Juglares y Ministriles en la procesión del Corpus de Daroca en los siglos XV y XVI.* Lucía Pérez. - *Supervivencia de formas de danza antigua en las músicas del dance aragonés.* Angel Vergara Miravete. - *Diego Ortiz y su época. Recercadas, tientos y fantasías.* Jesús Gonzalo López. - *Dos nuevos órganos del maestro Bartolomé Sánchez.* Luis Antonio González Marín.

Vol. VI-2. 240 págs. ej. music. 2.500 pta.

ÍNDICE: *El ayrezillo de proporción menor en la Facultad Orgánica de Francisco Correa de Arauxo.* Andrés Cea Galán. - *Aportación documental al estudio de la música en la Catedral de Valladolid desde 1580 hasta 1597.* Mª Antonia Díez Pérez. - *Salvador Azara, un compositor aragonés introductor de las nuevas corrientes musicales europeas en la España del primer tercio del siglo XX.* Antonio Ezquerro Esteban. - *Nuevas aportaciones a la iconografía musical en el románico del «viejo Aragón».* Jesús Joaquín Lacasta Serrano. - *El villancico en la teoría literaria y musical del siglo XVIII.* Montserrat Sánchez. - *Un singular Facistol para la música de canto de órgano.* Pedro Calahorra.

Vol. VII-1. 248 págs. ej. music. 2.500 pta.

ÍNDICE; *«A de la casa. Duo de Pablo Bruna». Obra inédita de «el Ciego de Daroca».* Pedro Calahorra. - *Organería en Borja. III. El órgano de la iglesia Colegial (1712-1980).* Emilio Jiménez Aznar. - *La música en el cine de Buñuel.* Rafael Gabás Arcos. *Parodia y policoralismo en la «Missa de Batalla» de Juan Cererols.* Graham Strahle. - *Edición facsímil de la colección de magníficats (Zaragoza, 1618) de Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627).* Sección de Música Antigua. Institución Fernando el Católico. - *Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV. I.* Miguel Angel Pallarés.

Vol. VII-2. 244 págs. ej. music. 2.500 pta.

ÍNDICE: *El órgano histórico de la Iglesia de la Colegiata de Santa María de Zenarruza, Marquina (Vizcaya).* José María Arrizabalaga.- *Agustín Iranzo, un aragonés en el Alicante del siglo XVIII.* Juan Flores Fuentes.- *Literatura médica española sobre musicoterapia en el siglo XVIII.* Pilar León Sanz.- *A propósito de* Música para los ministriles de El Pilar de Zaragoza (1671-1672). *Noticias y reflexiones sobre la Capilla de Música de El Pilar en el siglo XVII.* Luis Antonio González Marín.- *Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV. II.* Miguel Ángel Pallarés.

Vol. VIII-1. 315 págs. ej. music. 2.750 pta.

ÍNDICE: *La universalidad de un lenguaje, confrontación de dos obras: «Debla» y «Preludio para Madrid 92» de Cristóbal Halffter».* Agustín Charles Soler.- *Glosas al concepto «música» del quadrivium en la transmisión del saber.* José María Lloréns Cisteró.- *«De tous biens plaine»: Un tema favorito en el Cancionero de la Catedral de Segovia.* Carlos Martínez Gil.- *Estructura melódica de la Salmodia responsorial del rito hispano, ejemplificada en el antifonario de San Juan de la Peña.* Susana Zapke, M.A.- *El músico aragonés Diego de Pontac (1603-1654), Maestro de Capilla de La Seo de Zaragoza.* Antonio Ezquerro Esteban.- *Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV. III.* Miguel Ángel Pallarés Jiménez.

Vol. VIII-2. 308 págs. ej. music. 2.750 pta.

ÍNDICE: *Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I. Inventarios.* Pedro Calahorra.- *Las pasiones polifónicas del códice musical de Valladolid son de Juan de Anchieta, y las primeras completas conocidas en España.* Dionisio Preciado. - *La presencia de Rossini en la vida cotidiana en la Catalunya del ochocientos.* María Ester-Sala y Josep Mª Vilar. - *Retórica y música en los* planctus *del Códice de Las Huelgas: un aporte metodológico.* Gerardo V. Huseby.- *Los ángeles músicos de la capilla gótica de San Victorián.* Jesús Lacasta Serrano.- *«Instrucción de música sobre la guitarra española».* Jorge Fresno.- *Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV. IV.* Miguel Ángel Pallarés Jiménez.- *El expediente de pureza de sangre del organista aragonés Joaquín Beltrán.* J. Ignacio Palacios.

Vol. IX-1. 356 págs. ej. music. 2.750 pta.

ÍNDICE: *El cabildo de Santiago ante dos alternativas: ¿músicos «italianizados» o músicos italianos?(1767-1770).* María Pilar Alén. - *El libro del órgano de Maese Jorge Flamenco: unas memorias de registros y misturas olvidadas en el archivo catedralicio de Sevilla.* Andrés Cea Galán. - *Teoría de la acción terapéutica de la música en la medicina del s. XVIII.* Pilar León Sanz. - *Fuentes popula-*

res en la música de «El sombrero de tres picos», de Manuel de Falla. Miguel Manzano Alonso. - *En torno a la música y las artes liberales.* Paloma Otaola. - *Hacia una recuperación de la Liturgia de la Orden del Santo Sepulcro.* Luis Prensa. - *Tañer a Pablo Bruna.* José Luis González Uriol. - *Un fragmento manuscrito de Juan Crisóstomo de Arriaga.* B. Kenyon de Pascual. - *Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV. V.* Miguel Ángel Pallarés Jiménez.

Vol. IX-2. 340 págs. ej. music. 2.750 pta.

ÍNDICE: *Fernando el Católico y el mecenazgo musical de la corte real aragonesa.* Tess Knighton. - *El nacimiento del mito musical de Nápoles en la época de Fernando el Católico.* - Dinko Fabris. *A musicologia portuguesa hoje: situação e perspectivas.* Manuel Carlos de Brito. - *La Musicología y el Patrimonio Musical en España.* Ismael Fernández de la Cuesta. - I. «La música en el entorno de la Casa real aragonesa en tiempos de Fernando el Católico». *Claviórganos de Mahoma Mofferriz en la Corte de los Reyes Católicos.* Pedro Calahorra Martínez. - *Entremeses y paraliturgias en La Seo zaragozana ante la presencia de los Reyes Católicos.* Pedro Calahorra Martínez. - *La decoración de las chirimías de la Corte,* una tradición histórica. Romà Escalas. - *Enricus Foxer, alias Enrique de París (1487/8).* Maricarmen Gómez Muntané. - *Marturià Prats i Mateu Çafont músics de la Capella de l'infant Enric (1445-1522), comte d'Empúries.* Josep Maria Gregori. - *La música en la casa del príncipe don Juan y en la de las infantas de Aragón y de Castilla.* - José Mª Llorens Cisteró. - II. Tema libre. *La Sociología y la Música.* Mª Pilar Alén Garabaito. - *La transición del siglo XVIII al XIX en la Catedral de Coria (Cáceres). Magisterio de Juan José Bueno.* Pilar Barrios Manzano. - *La música franciscana en Filipinas (ss. XVI-XIX).* Mª Concepción Echeverría Carril. - *Dos nuevas piezas españolas del s. XVII para conjunto instrumental.* Luis Antonio González Marín. - *El canto de las mujeres en el Templo durante el reinado de Alfonso XII. Reflexiones sobre el IV Congreso Nacional de Música Sacra.* María Trinidad Ibarz. - *Precisiones sobre la Jota en Aragón.* Miguel Manzano Alonso. - *Los órganos románticos* Magen *en España.* José Ignacio Palacios Sanz. - *Fuentes básicas para la recuperación de la Liturgia de la Orden del Santo Sepulcro.* Luis Prensa Villegas. - *Verdi y los poetas españoles del s. XIX.* Andrés Ruis Tarazona. - *Presentación de las actividades del centro de música barroca de Versailles.* Benedicte Mariolle.

Vol. X-1. 288 págs. ej. music. 2.750 pta.

ÍNDICE: *Sobre la identidad de Ludovico.* Egberto Bermúdez. - *Tomás Marco: Análisis del lenguaje musical empleado en las sinfonías 4 y 5.* Agustín Charles Soler. - *El Libro de la Coronación de Reyes del Escorial. (Homenaje a Robert Stevenson).* Ismael Fernández de la Cuesta. - *El teatro y lo teatral en los villancicos de Joseph Ruiz Samaniego (I).* Luis Antonio González Marín. - *La música de los romances tradicionales: metodología de análisis y reducción a tipos y estilos.* Miguel Manzano Alonso. - *Catálogo de las obras musicales de Bernardino Valle Chinestra conservadas en El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria.* Isidoro Santana Gil.

Vol. X-2. 216 págs. ej. music. 2.750 pta.

ÍNDICE: *La facture instrumentale espagnole aux expositions universelles parisiennes de 1855 a 1900.* Manuelle Delannoy - *La Pastorada de Terradillos de Templarios (Palencia).* Emilio Rey García - *La iconografía musical medieval en la villa de*

Cocentaina (Alicante). Miguel Ángel Picó Pascual - *En torno a la cronología del «Congaudeant catholici» (II)».* Daniel S. Vega Cernuda - *Tres documentos inéditos para el estudio de los órganos de la catedral de El Burgo de Osma (Soria).* José Ignacio Palacios.

Vol. XI,1-2. 608 págs. ej. music. 3.500 pta.

ÍNDICE: *En homenaje a Pedro Calahorra Martínez.* Álvaro Zaldívar Gracia - *Instrumentos musicales más comunes en Aragón, Navarra y Rioja.* Tomás Buesa Oliver, María Rosa Fort Cañellas - *Libre tonalidad: Antón García Abril, análisis de «Cadencias» y «Homenaje a Mompou».* Agustín Charles Soler - *Aproximación a la vida y obra de Mauricio M. Tabuenca (1899-1955)*.* Susana Garrido Gonzalo, Ignacio Garrido Herrero, Oscar Huerga Maeso - *Una versión a 5 voces del villancico* Señores, el qu'es nascido *del Cancionero de Uppsala.* Maricarmen Gómez - *Pedagogía y composición. Defensa del programa del Conservatorio de Barcelona.* Carles Guinovart - *Las miniaturas musicales del «VIDAL MAYOR». Un documento coetáneo de las Cantigas de Santa María.* Jesús J. Lacasta Serrano - *D'Alembert en España. Los «Elementos de Música especulativa» de Benito Bails.* Francisco José León Tello - *Estudio y transcripción de tres motetes de Cristóbal de Morales en el MM. 40 de la Biblioteca Municipal de Oporto.* Josep María Llorens - *Estudio en dinámica de la huella plantar de la bailarina.* Núria Massó - *Evolución de la modalidad desde el Gregoriano al siglo XVIII.* Jesús Mª Muneta - *Francisco Salinas y la Teoría modal en el siglo XVI.* Paloma Otaola - *De las* Trescientas *de Juan de Mena impresas en Zaragoza en 1489, más de cincuenta halladas en el Archivo Notarial de esta ciudad.* Miguel Ángel Pallarés - *La música en la revista* Vértice *(1937-1946).* Gemma Pérez Zalduondo - *Juan de Soto, organista-eslabón entre Francisco de Peraza II y Francisco Correa de Araujo, en la Catedral de Segovia (1631-1639).* Dionisio Preciad - *Noticia acerca del hallazgo de varios códices litúrgico-musicales de los siglos XIII-XIV en Aragón.* Luis Prensa Villegas - *Cantares, bailes y rondallas en algunos libros de viajeros por el reino de Aragón en los siglos XVIII y XIX.* Ángel San Vicente - *Una aproximación matemática a los sistemas de afinación musical.* Francisco Javier Sayas González - La Melopea desconocida *de M. Juncá.* Joana Crespí.

EN PREPARACIÓN

- *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae octo modis seu tonis compositum, quaternisque vocibus, quinis, senis, et octonis concinendum, Sebastiano Aguilera de Heredia... Caesaraugustae, anno M. DC. XVIII.* Parte I. Magníficats a 5. Transcripción y estudio por Luis A. González Marín.
- Pablo Nassarre. *FRAGMENTOS MÚSICOS. Vols. II y III. Estudio comparativo de sus ediciones y análisis doctrinal.* Preparación y estudio de Álvaro Zaldívar.
- DOCUMENTACIÓN MUSICOLÓGICA ARAGONESA. *Actos del Cabildo de la Catedral de Tarazona (Zaragoza). Siglos XVI-XIX.* Recopilación. Transcripción e índices por María del Carmen Catalán Algás, Isabel Pascual Cebrián y María Jesús Ruber Capilla.
- TECLA ARAGONESA. JUSEPE XIMÉNEZ (1610-1672). *Obra completa de órgano.* Transcripción y estudio de José L. González Uriol.
- Joseph Ruiz Samaniego: *Lamentaciones del profeta Jeremías.* Transcripción y estudio de Luis Antonio González Marín.

Información:
INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»
Sección de Publicaciones
(Excma. Diputación Provincial)
Plaza de España, 2.
50071 ZARAGOZA (España)
Tff.: 34 /(9) 76 - 28 88 78/79 • Fax. 28 88 69

INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»

EXCMA. DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA