

Experiencias en la elaboración de un catálogo iconográfico musical de Navarra

TOMAS ALONSO Y GARCIA DEL PULGAR

PREAMBULO

Al abordar la cultura espiritual y material de un grupo humano, no pueden delimitarse ciertas prioridades en el momento de examinar éstas. Sin embargo, es significativo que se conozcan pueblos sin vivienda, sin el más ligero rastro de indumentaria, pero no sin música¹.

Tal afirmación, en ningún modo gratuita, confiere al estudio de la música, bajo el prisma de su sentido popular, una gran importancia que, por otra parte, es completamente asumida por los estudiosos de todo lo relacionado con el Folklore.

En igual plano de equivalencias, se sitúa el análisis de los instrumentos musicales, ya que constituye uno de los capítulos fundamentales sobre el cual podemos apoyarnos para comprender con mayor exactitud toda la órbita musical en la que está inmerso el grupo étnico estudiado.

Extrapolando conceptos, y circunscribiéndonos a nuestro marco geográfico, es decir, el País Vasco, podemos efectuar un rápido bosquejo histórico acerca del tema que nos ocupa, el cual ha sido objeto en numerosas ocasiones de la atención de prestigiosos y reconocidos folkloristas, algunos de los cuales se han ocupado asimismo de nuestra organografía tradicional.

En efecto, es notoria la existencia de valiosos intentos por ofrecer muestras de conjunto, en cuanto a instrumentos se refiere, con cierta intención exhaustiva, destacándose en tal apartado la gran aportación del Padre José Antonio de Donostia, cuya área de actividad se nos muestra fundamental en un tema de estudio como el propuesto en las presentes Jornadas de Folklore².

1. HABERLANDT, Michael, «Etnografía». 2.ª ed. (Traducción y notas ampliatorias de D. Telesforo de Aranzadi). Barcelona, 1929, p. 145.

2. DONOSTIA, P. José Antonio de, «Historia de las Danzas de Guipúzcoa, de sus melodías antiguas y sus versos. Instrumentos musicales del Pueblo Vasco». Zarauz, sin año, p. 57 y ss.

Una línea muy afín es la manifestada por Juan Antonio Urbeltz, quien tras ofrecer una visión de gran valor sobre nuestras danzas, comenta que «un estudio de este tipo quedaría incompleto si prescindiésemos de anotar algunas cuestiones generales sobre instrumentos de música». Véase URBELTZ, Juan Antonio, «Dantzak». Bilbao, 1978, p. 233 y ss.

Posteriormente, el panorama bibliográfico se ha visto enriquecido con diversas monografías dedicadas en su mayoría a aquellos instrumentos que todavía gozan de plena vigencia entre nosotros y solamente a ellos, examinando sectores muy puntuales, técnicos o melódicos, si bien en la actualidad se ha ido ampliando la visión de las mismas, llegando incluso a abordar cuestiones de Etnolingüística y a establecer esquemas comparativos, por otra parte necesarios para situar el instrumento analizado³.

Asimismo, el campo discográfico no se ha quedado al margen de tal actividad, destacando algunos ejemplos aislados más o menos recientes, o incluso colecciones de música tradicional vasca⁴.

Sin embargo, junto a las líneas de investigación y difusión ya citadas, a todas luces imprescindibles, deben posicionarse otras vías de estudio, como son la documental e iconográfica, que nos permitan abrir cauces complementarios o que sirvan de punto de partida para el estudio de instrumentos ya desaparecidos de la actualidad de nuestro Folklore.

Aun cuando se soslayasen los problemas de interpretación de datos e identificación, las directrices propuestas tendrían una innegable razón de ser, en base a las pautas históricas de entorno y desarrollo del instrumento musical no contempladas generalmente en las monografías aludidas⁵.

Esta circunstancia, necesaria en aquellos instrumentos que todavía perviven, se nos manifiesta fundamental en los desaparecidos.

Sin perder de vista lo expuesto hasta el momento, es en estas últimas consideraciones donde radica la intencionalidad y posterior desarrollo de la actividad enunciada, origen de la presente comunicación.

CATALOGACION

Como consecuencia de lo indicado en el preámbulo, se creó un grupo de trabajo, becado por Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, compuesto por Isabel Aincía, responsable de la clasificación y archivo del material; Angel Napal, encargado del área fotográfica; y el autor de esta comunicación, director del equipo, con el objetivo de efectuar una recopilación y posterior catalogación iconográfica de instrumentos musicales de Navarra.

La metodología seguida se basa en el estudio individualizado de cada Merindad, como fórmula de trabajo más idónea, desglosada en valles o comarcas.

3. Además de los nombres citados, cabe destacar entre otros a Violet Alford, P. Hilario Olazarán de Estella, Gonzalo Manso de Zúñiga, Hnos. Lacunza, Isidro Ansorena, José Mariano Barrenetxea, Juan María Beltrán, el colectivo Iruñeko Gaiteroak, etc.

4. «Herrikoi Musika Sorta», o más recientemente la labor emprendida por «Iker-Folk».

5. Es obvio que la archivística puede aportar y aporta datos utilísimos de primera mano a este respecto, revelando una potencialidad documental que está por descubrir en la mayoría de los casos.

En tal sentido se nos manifiesta ANGLES, Mons. Higio de, «Historia de la música medieval en Navarra». Pamplona, 1970; también existen algunos datos documentales e iconográficos en la obra citada del P. José Antonio de Donostia; pequeños esbozos iconográficos en OLAZARÁN DE ESTELLA, P. Hilario, «Txistu. Método de flauta vasca». Bilbao, 1932; y «tratado de txistu y gaita». Pamplona, 1968; etc.

Posteriormente, mediante el concurso de catálogos, artículos y revistas especializadas en arte, se lleva a cabo un examen de núcleos artísticos y conjuntos monumentales, tanto continente como contenido.

Con todos los datos extraídos, una vez vistas las características que concurren en cada enclave respecto a su posible relación con la finalidad de nuestro estudio, se procede a la programación de viajes a las zonas de trabajo de cada merindad donde, una vez allí, se efectúa la recogida fotográfica de aquellos aspectos iconográficos vinculados al tema musical.

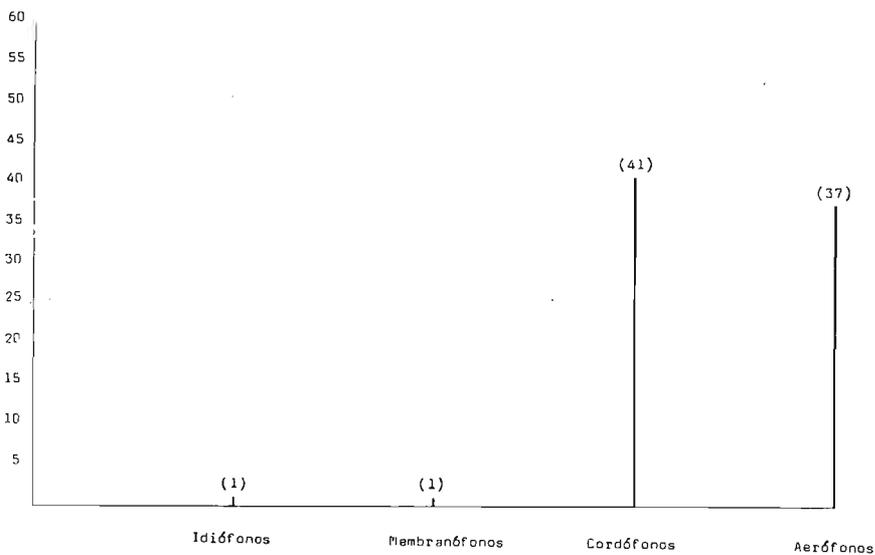
El material fotográfico obtenido se clasifica respecto a su Merindad, valle o comarca, enclave urbano o pueblo y por último, su enclave monumental, con una breve exposición o bosquejo del mismo.

Por lo que atañe a las representaciones donde figuren instrumentos musicales, se indica su ubicación específica, para pasar a una posterior identificación de los mismos sin entrar por lo general, en prospecciones comparativas, ya que esto será consecuencia de futuros trabajos que tiene planteados nuestro equipo⁶.

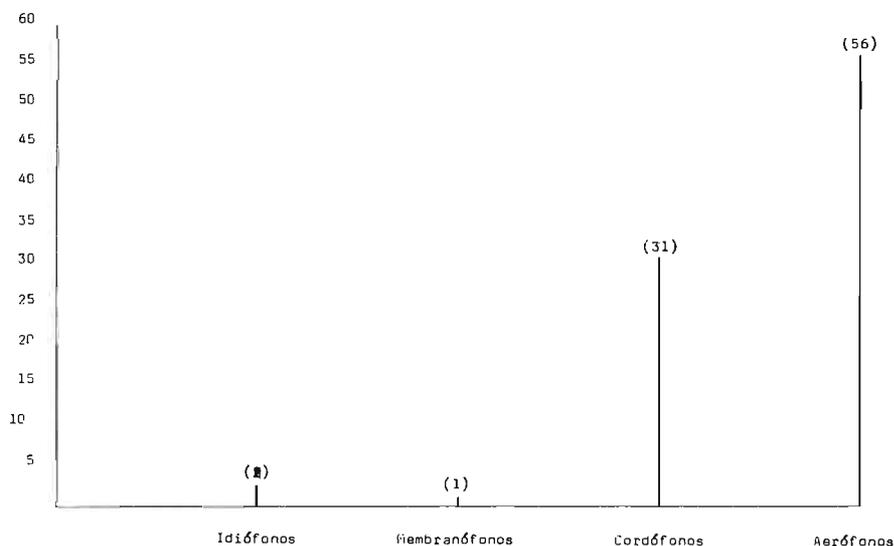
A tenor de la praxis reseñada, se llevan catalogadas hasta el momento la Merindad de Tudela y la mitad de la de Estella, esta última debido a la gran densidad de localidades.

En una primera valoración de urgencia, muy esquemática como puede suponerse, la cuantificación de instrumentos hallados sería la siguiente:

DIAGRAMA DE BARRAS - Merindad de Tudela



6. Aun a pesar de la parquedad que se da en este tipo de estudios, por cuanto a nuestro entorno geográfico se refiere, existen algunos de carácter muy puntual como el de FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara, «Iconografía musical de la Catedral de Pamplona». Pamplona, 1985.



Efectuada esta aproximación, de la que pueden extraerse unas primeras consecuencias porcentuales condicionadas, debe tenerse muy presente algo que de por sí se obvia con frecuencia: los períodos artísticos marcan directrices y modelos de interpretación totalmente dispares.

En efecto, ello se traduce en una serie de aspectos estéticos y formales, respecto a temáticas, de los que lógicamente se ven afectadas las iconografías registradas, ya que mientras unas ofrecen una clara impronta popular, otras presentan un carácter más restrictivo, si se quiere, aún a pesar de tener sus orígenes en la organografía tradicional.

El capítulo destinado a las identificaciones, como síntesis fundamental del proceso seguido, es evidentemente uno de los más arduos, ya que los diversos problemas suscitados en este tema responde a una serie de factores, entre los que cabe destacar aquéllos derivados de lo ya indicado respecto a los distintos movimientos artísticos y sus consecuencias estéticas; la propia personalidad y genio creativo del artista, al igual que su capacidad técnica, que inciden decisivamente en el esquema formal del instrumento representado, o la decisiva influencia del espacio propuesto; el estado en que se encuentra el patrimonio artístico de Navarra, fundamentalmente el eclesiástico; lo cual, y sin que ello pueda servir de denuncia pues no misión de los estudios iconográficos realizados y por realizar ni de sus responsables, se nos presenta en algunos momentos en un lamentable estado de conservación o como víctimas de la explotación; etc.

Sin embargo, no sólo han existido dificultades de esta índole, ya que adjudicar nombres con exactitud, sobre todo a los instrumentos de unos determinados períodos, requiere prudencia y bastante tacto, máxime cuando en multitud de ocasiones únicamente podemos llegar a lo genérico, tal como

alude Adolfo Salazar: «nuestro tiempo es una época de análisis en la que queremos que cada cosa lleve su nombre minuciosamente especificado»⁷.

Hasta aquí la casuística producida en nuestra catalogación iconográfica que, sin pretender ser exhaustiva, abarca la práctica totalidad de lo existente en esta materia dentro de las zonas señaladas, siendo puramente descriptiva, según se colige de lo anotado con anterioridad, como corresponde a un primer esdío en la investigación.

No obstante, carecería de significado alguno tal recopilación instrumental si a continuación, una vez examinadas todas las Merindades de Navarra, no desarrolláramos una ulterior fase estadística y comparativa que situara en su justa medida todo el «corpus» de lo estudiado.

EJEMPLOS ICONOGRAFICOS

Ya que la elaboración de un catálogo iconográfico musical se fundamenta sobremanera en la aportación gráfica, conviene examinar una serie de ejemplos, consustanciales a la organografía tradicional, que giran en torno a un determinado tipo de instrumento y que, a nivel particular, poseen un indudable interés para nuestro Folklore. Dicho instrumento es la cornamusa⁸.

EJEMPLO N.º 1 - MERINDAD DE TUDELA

Procede del Monasterio de Santa María La Real de la Oliva y se ubica en el 4.º canecillo de la fachada principal (Lám. 1).

El odre de este instrumento, situado bajo el brazo izquierdo del tañedor, adopta el característico formato de saco y presenta un desconchamiento circular en su cuello que presumiblemente sería de algún componente de la cornamusa.

Por otro lado, no debemos perder de vista ciertos indicativos complementarios como el rostro del tañedor, la ausencia de marcas en el mismo y la presencia de éstas en su hombro, o la propia perspectiva de las erosiones, que pueden arrojar alguna luz a la hora de establecer una definitiva concepción organográfica.

En otro orden de cosas, la embocadura o unión del puntro con el odre está labrado en forma de cabeza humana, circunstancia muy común en la iconografía medieval que recuerda a cornamusas representadas en las Cantigas de Santa María y que podemos hacer extensibles en aquellas otras con cabezas de animales⁹.

7. SALAZAR, Adolfo, «La música en la sociedad europea». Madrid, 1983. Vol. I, p. 374. Análogas dificultades argumenta Fernández-Ladreda, quien cita a Salazar para éste y otros casos.

8. Llegados a este punto, es preciso recordar que se trata de una mera descripción del estado actual del instrumento en cuestión, según comentábamos al hablar del proceso de catalogación.

9. URBELTZ, Juan Antonio, «Notas sobre el xirolarru en el País Vasco». Cuadernos de Folklore. Eusko Ikaskuntza, 1983, p. 213.

Incluso ya en las mismas Cantigas hay ejemplo de ello.



Lámina 1. LA OLIVA. Monasterio de Santa María La Real. Fachada Principal. (Cliché: A. Napal).

Otra particularidad de este instrumento radica en la peculiar forma del puntero melódico, donde reposa la mano izquierda del músico, sobre el que se vislumbran tres zonas netamente diferenciadas asumidas en la pieza comentada: la primera, constituida por el cuello del puntero, parece ser cilíndrica y trasciende hasta un punto de transición, oculto por la mano, donde continúa el cuerpo central con forma de paralelepípedo, figurando en su extremo inferior, exponente de la última zona a reseñar, una prolongación que abarca en anchura algo más de la mitad del anterior cuerpo citado, por lo que existe parte de él sin cubrir, terminando en un corte transversal.

Por ahora, hemos hecho alusión al brazo y mano izquierdos con sus respectivos asentamientos; sin embargo, la mano derecha se encuentra apoyada en una extraña protuberancia esférica, lo que permite tener una visión casi completa del puntero. Tal circunstancia, a todas luces intencional, demuestra que el personaje no tañe sino que sólo muestra la cornamusa¹⁰.

EJEMPLO N.º 2 - MERINDAD DE ESTELLA

En la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Lerín, concretamente en la sillería rococó, obra de Diego de Camporredondo¹¹, ubicada en el coro¹², se encuentra el siguiente ejemplo (Lám. 2).

La cornamusa, de una magnífica factura, denota un buen conocimiento organográfico por parte del artista, quien a su vez remarca el carácter popular de su obra a través del indumento que exhibe el personaje.

Se destaca el odre que, como en el ejemplo anterior también se sitúa bajo el brazo izquierdo, posee un marcado cuello¹³, en cuyo extremo figura una de las embocaduras, doblemente fileteada.

El puntero melódico, de cierta longitud, se desarrolla en forma cónica, mostrando unos cuantos orificios de digitación más otros dos laterales, y continúa con un anillo ornamental del que parte un marcado pabellón.

Es de lamentar la pérdida del portaviento, aun cuando no sucede lo mismo con su correspondiente embocadura, decorada con idéntico estilo al ya descrito en su caso.

El perfil organográfico del instrumento concluye con la exposición de un roncón independiente, tendido sobre el hombro izquierdo, donde se aprecian dos orificios, anillo ornamental y pabellón, además de un cordón decorativo.

10. Algunas cuestiones más son tratadas en ALONSO, T.; NAPAL, A. Y AINCÍA, I., «Iconografía musical de Navarra - Merindad de Tudela»; de próxima aparición en Cuadernos de Folklore. Eusko Ikaskuntza.

11. Arquitecto y escultor, era vecino de Calahorra, aunque parece ser que también lo fue de Tarazona, como indican SAGASETA, Aurelio y TABERNA, Luis, «Organos de Navarra». Pamplona, 1985, p. 204.

12. GARCÍA GAÍNZA, M.C.; HEREDIA MORENO, M.C.; RIVAS CARMONA, J.; ORBE SIVATTE, M., «Catálogo Monumental de Navarra». Merindad de Estella-II. Pamplona, 1983, p. 249.

13. Es admirable el tratamiento artístico, que se esfuerza en imitar y reproducir la rugosidad de la piel.

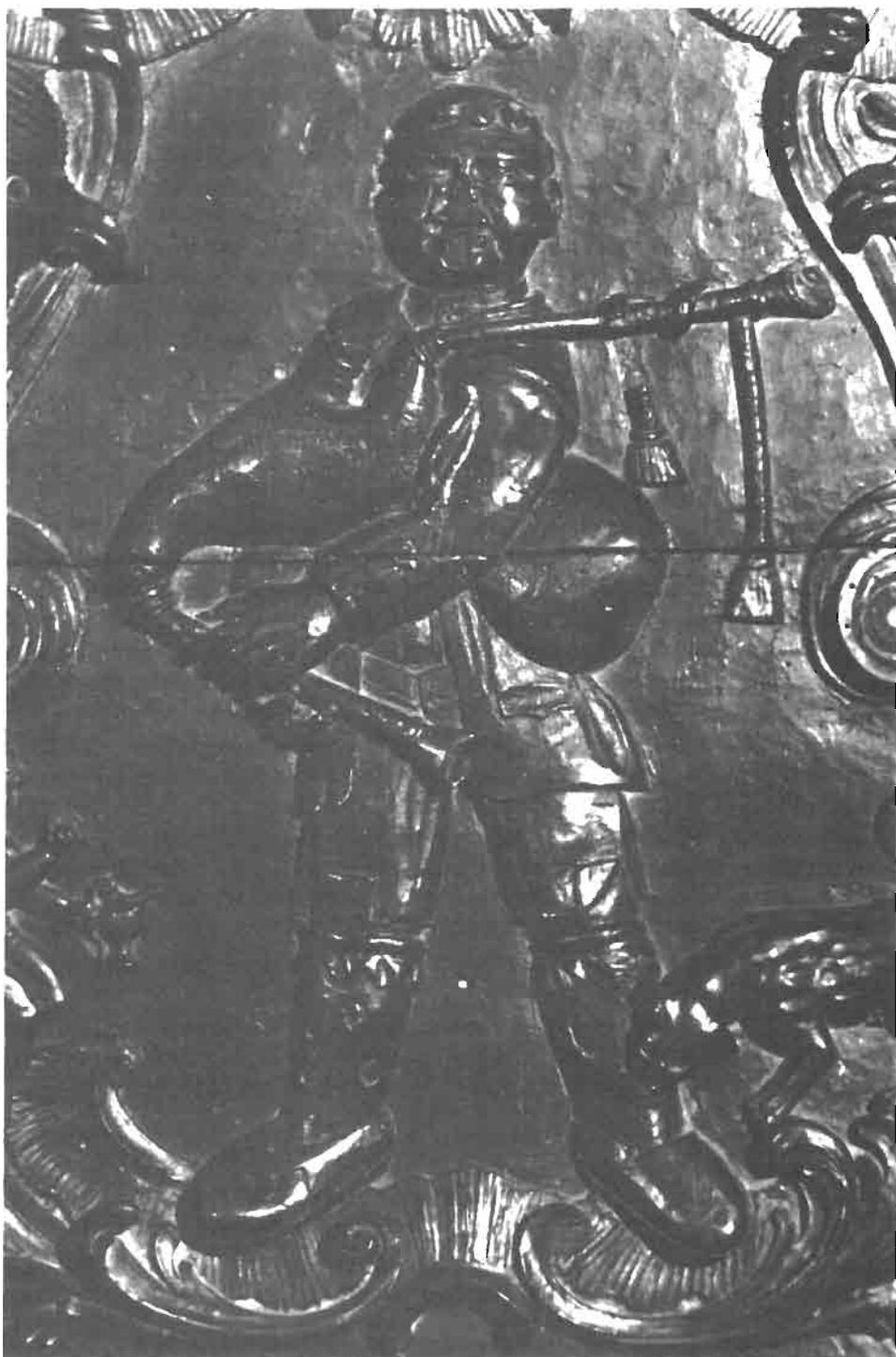


Lámina 2. LERIN. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Sillería. (Cliché: A. Napal).

Tal vez, los citados orificios del roncón pudieran estar relacionados con posibles alteraciones de la nota pedal, si bien dicho extremo no es demostrable.

Otro punto a contemplar radica en la posición y postura de las manos y dedos, junto a la expresión que denota el rostro del músico¹⁴, que manifiesta una inequívoca actitud de estar tañendo.

El carácter tan popular de la indumentaria en este presumible pastor, es otro elemento que debe analizarse también.

Viste una prenda larga a modo de chaleco, sin cuello ni mangas por el que se entrevé la camisa, destacándose en ella el dibujo del puño; calzón corto, abierto a los costados; medias agujereadas con ligas y calzado plano de distinto tratamiento¹⁵.

EJEMPLO N.º 3 - MERINDAD DE OLITE

Esta nueva iconografía (Lám. 3), se localiza en el dintel de la portada principal de la iglesia de Santa María de Olite¹⁶, y en ella se dan una serie de aspectos, tanto a nivel organográfico como mitológico, que conviene señalar.

El odre de la cornamusa, que aquí aparece bajo el brazo derecho del singular personaje¹⁷, goza de un tratamiento escultórico muy peculiar, que suscita la idea de un forro, a base de escaques y puntos, con el cual se recubre la piel¹⁸.

El cuello del odre se dobla para dar paso a un corto puntero melódico que se oculta entre las manos de esta arpía, tal es dicho personaje, aun cuando sea visible, al menos parcialmente, el pabellón de la pieza aludida.

Un último elemento, el portaviento, se introduce en la boca del mítico hombre-animal quien, con hinchados carrillos, denota la utilización del instrumento, lo cual queda corroborado por la posición de su mano derecha.

Por otra parte, no existen indicios sobre la presencia de un roncón independiente. De esta manera, la cornamusa reseñada pertenecería al mismo grupo que la procedente del Anuncio a los Pastores de la iglesia de San Pedro de esta misma localidad, actualmente en el Museo de Navarra¹⁹.

14. Adviértase los carrillos hinchados, a pesar de las erosiones existentes en la cara.

15. Pudiera tratarse de abarcas, pero no existen elementos definitivos que indican tal posibilidad.

16. Tanto el ejemplo n.º 3 como el 4, son fruto de pequeños trabajos preliminares realizados por los miembros del equipo ya citado anteriormente.

17. Por tanto, erróneamente colocado.

18. Según Sebastián de Covarrubias en su «Diccionario de la Lengua Española», publicado en 1611, la «gayta» o cornamusa «vale alegre, y lo es este instrumento en su armonía, y también por la cubierta del odre, que de ordinario es de quadrillas y escaques de diversos colores».

Citado por NOVOA GONZÁLEZ, M.ª Carmen, «La gaita y la cornamusa en Galicia y Francia». La Coruña, 1980, p. 23; quien lo toma de SANTALICES PÉREZ, Faustino, «La gaita gallega tiene más de dos mil años de historia», en Faro de Vigo, número especial centenario. Vigo, 1953-54. La misma fuente utiliza MERE, Rafael, «Catálogo». Museo Internacional de la Gaita. Gijón, 1970, p. 41.

19. Son varios los autores que, por uno u otro motivo, se hacen eco de esta Anunciación. Véase, por ejemplo, URBELTZ, Juan Antonio, «Notas sobre el xirolarru en el País Vasco», pp.



Lámina 3. OLITE. Iglesia de Santa María. Portada Principal. (Cliché: A. Napal).

La figura de la arpía, mitad mujer y mitad rapaz, es otro elemento a contemplar en función de su propia naturaleza y simbología, además de su presunta vinculación al instrumento descrito²⁰.

EJEMPLO N.º 4 - MERINDAD DE PAMPLONA

Para concluir esta breve exposición de ejemplos iconográficos, estudiaremos a continuación una peculiar escena, que tiene lugar en la tabla correspondiente al Nacimiento, la cual forma parte del retablo de Santo Tomás o de Caparroso²¹ de la Catedral de Pamplona²², donde se nos muestra a la cornamusa en su verdadero contexto (Lám. 4).

En un marco montañoso, más o menos abrupto, tres pastores danzan en corro cerrado, asidos de las manos, mientras un cuarto tañe la gaita utricular o cornamusa²³. Todo ello, aderezado con la representación de un pequeño rebaño y un perro guardián tendido en el suelo.

Más arriba, en la boca de una gruta, un quinto pastor se calienta ante una hoguera.

La escena descrita posee unas connotaciones especialmente interesantes, no sólo por las directrices morfológicas del instrumento en sí, sino por la actividad desarrollada y la indumentaria de los personajes.

Una primera característica a reseñar en esta cornamusa, radica en que el odre no parece estar colocado bajo el brazo²⁴. En todo caso se apoyaría contra el pecho del músico²⁵.

Por otra parte, el tratamiento cromático de tal elemento indica categóricamente la ausencia de cualquier tipo de recubrimiento o funda.

El largo cuello del odre desemboca en un puntero melódico de sección cónica, sobre el que se asientan las manos del pastor, quien insufla con fuerza a través de un apenas perceptible soplete.

Por último, el roncón, tendido sobre el hombro derecho, transmite la impresión de estar segmentado, como es habitual en los instrumentos de tal naturaleza que todavía perviven, mostrando un pabellón final.

Con independencia de esta síntesis descriptiva, insistiremos de nuevo en el marcado acento de la escena aludida, en donde el instrumento de hondas raigambres pastoriles, la danza y la indumentaria, se aúnan para ofrecernos lo que posiblemente pudiera ser considerado como unainstantánea no muy lejana, en esencia, de nuestra Cultura Tradicional.

208-9 y fig. 15; FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara, op. cit., p. 19. El mismo tema bajo el punto de vista pictórico se contempla en LACARRA DUCAY, M.ª Carmen, «La pintura mural gótica en Navarra». Pamplona, 1974, pp. 274-5 y lámina 28. También como estudio de la indumentaria del siglo XIV en ARIZMENDI AMIEL, M.ª Elena de, «Vascos y Trajes». Vol. I. San Sebastián, 1976, p. 49 y fig. 25.

20. Dejamos a los especialistas el análisis del presente tema. No obstante, alguna luz sobre el mismo puede arrojar el estudio de MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, «El bestiario esculpido en Navarra». Pamplona, 1982, pp. 29-34.

21. Dicha obra data del 1504.

22. Véase nota 16.

23. Paradójicamente, Fernández-Ladreda no lo contempla en su trabajo.

24. En este caso, el derecho, lo cual es erróneo.

25. Si ello es así, estaríamos ante una disposición no desconocida.



Lámina 4. PAMPLONA. Catedral. Retablo de Santo Tomás o de Caparroso. (Cliché: A. Napal).