

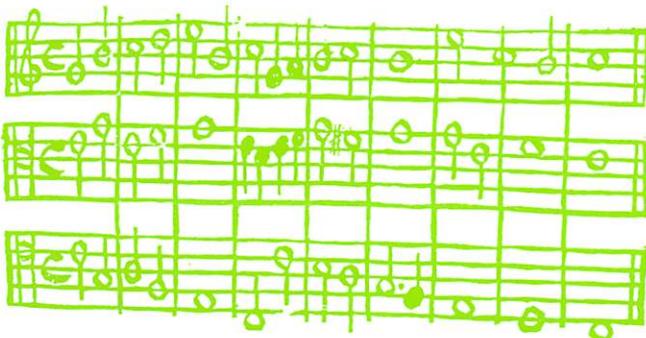
NASSARRE

REVISTA ARAGONESA

DE

MUSICOLOGIA

V, 2



Los instrumentos musicales del Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya: entre el símbolo y la realidad

ROSARIO ÁLVAREZ

En el campo de la iconografía musical, el s. XV se caracteriza por ser el más rico en fuentes para el estudio de los instrumentos musicales, porque los artistas del momento sintieron por ellos un interés mucho mayor que el de sus antecesores. Todas las artes plásticas rivalizan en mostrarnos abundantes ejemplos de su práctica y de su variedad, bien en escenas de tipo religioso o simbólico, bien en escenas que ilustran la vida cotidiana de las diversas clases sociales. El papel de la música en todas ellas es importante, como lo era en la vida real que trataban de reflejar.

Además, en esta centuria se percibe un anhelo de representar el mundo con gran objetividad, lo que se traduce en un naturalismo técnico en las artes, que favorece la representación más o menos fiel de todos los elementos constitutivos de los instrumentos musicales, que en muchos casos son perfectas reproducciones, así como sus peculiares modos de ejecución. No obstante, esto no puede ser tomado como un principio general para todas las imágenes instrumentales, pues, como dice Elena Ferrari-Barassi¹, a veces los artistas tratan de evocar la música o la idea de un instrumento de una forma puramente intelectual o imaginativa, lo que conlleva «una carga ética que va unida a un *habitus mentis* determinado». Y, por otra parte, no hay que olvidar que la naturalidad técnica no respondía a una ideología naturalista, porque lo imitativo estaba al servicio de un sentimiento espiritual del mundo, que condujo al uso de sistemas de símbolos y de

1. FERRARI-BARASSI, Elena: «La peinture dans l'Italie du nord pendant la Renaissance: problèmes d'investigation organologique» en *Imago Musicae IV*, 1987, Bärenreiter-Verlag Basel, Kassel, London, Duke University Press Durham, North Carolina, pág. 256.

historias². De ahí que los artistas empleen, otras veces, determinados clichés o *topoi* iconográficos instrumentales, que no reflejan en absoluto el mundo musical circundante.

Por todo ello, se le impone al investigador, antes de analizar el instrumento, la tarea de dilucidar la actitud que ha adoptado el artista en cada caso, para así evitar posibles errores en la identificación de los instrumentos musicales y sus combinaciones.

En este marco de riqueza organológica plástica, en el que las artes espaciales parecen querer apropiarse del sonido por medio de la visualización de cantores, partituras e instrumentos, logrando en varios casos auténticos cuadros sonoros, el Apocalipsis de los Duques de Saboya se nos presenta como una obra excepcional, en el que la música se convierte en protagonista de muchas de sus miniaturas. Y tal es así que, a pesar de que existen muchísimas obras de arte, en las que grupos más o menos numerosos de instrumentos hacen acto de presencia, evidenciando las preferencias, los conocimientos o el uso de *topoi* iconográficos por parte de sus autores, pocas producciones de esta centuria reúnen tal cantidad y variedad de instrumentos como el códice saboyano, objeto de este estudio. Sólo lo podemos parangonar al techo de la capilla de la casa Dalmases en Barcelona, a la puerta de los Leones de la Catedral de Toledo, a la «Glorificación de la Virgen» de Gérard de Saint-Jean (c. 1490) del Museo Boymans-van-Beuningen de Rotterdam o a las vidrieras de la capilla Beauchamp en la iglesia de St. Mary de Warwick (1440), entre algún que otro ejemplo. En todas estas obras se pone de manifiesto un afán, comparable al de los poetas coetáneos, por mostrar el mayor número de instrumentos musicales diversos, sin ningún criterio de selección de tipo musical y sólo para magnificar las alabanzas que sus intérpretes dirigen a los personajes divinos que presiden la composición y evocar su gloria. Pero es precisamente en estas creaciones de amplio repertorio instrumental donde el artista, además de plasmar el instrumentario básico, que en esa centuria podía ser calificado de internacional, tiene ocasión de incluir aquellos instrumentos, cuyo ámbito de expansión estaba circunscrito a una región determinada o era en ella donde se cultivaba de forma preferente. Y no es casualidad que muchas veces, en el caso de artistas viajeros, éstos prefieran plasmar instrumentos de su país de origen o del lugar donde se habían formado, bien

2. DURÁN SANPERE, Agustín y AINAUD DE LASARTE, Juan: «Escultura gótica» en *Ars Hispaniae*, vol. VIII, ed. Plus Ultra, Madrid, 1956, pág. 303.

porque tuvieran plantillas de los mismos o bien porque los conocieran mejor, que los del país o ámbito regional en el que trabajaban, de lo que la puerta toledana y el Apocalipsis saboyano son buenos ejemplos.

Por otra parte, al haber sido miniado este códice en dos etapas diferentes del s. XV, sus miniaturas revelan no sólo los gustos y conocimientos de sus autores en lo referente a instrumentos, sino también el paso del instrumentario medieval al renacentista y, lo que es más importante, el diferente concepto que cada uno tenía del colorido instrumental, al ser hombres de épocas diversas.

Habría que señalar también que, además de ser un buen testimonio del rico panorama organológico entonces vigente en la Europa occidental, el Apocalipsis de los Duques de Saboya representa el último estadio en la interpretación que del término *cithara*, contenido en el texto apocalíptico, han efectuado los artistas a lo largo de toda la Edad Media. Se impone, pues, un análisis pormenorizado de todas estas cuestiones.

EL CÓDICE

El Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya se conserva en la biblioteca del monasterio de El Escorial (vit.1) desde el tiempo de Felipe II. Fue mandado iluminar por el duque de Saboya Amadeo VIII, un gran apasionado de las artes por ser descendiente de Jean de Berry, a quien trató de imitar en el fomento de todo tipo de empresas artísticas e incluso científicas. Digno sucesor de su abuelo, aglutinó en torno a sí a una pléyade de arquitectos, pintores y escultores, que dieron gran esplendor a su corte, en la que no podía faltar la música. Ordenó la construcción de un gran órgano para su capilla de Chambéry y mantuvo una *schola* de cantores que tuvo una gran fama en su época. Pero, quizás, de todas las actividades alentadas por el duque la que más importancia tuvo fue la miniatura, ya que agrupó en torno al castillo-palacio de Thonon a una serie de iluminadores, decoradores y calígrafos, que crearon obras de tan gran valor y de tal calidad artística, que ha merecido el nombre de «escuela saboyana». De sus talleres salieron, además del Apocalipsis, el Breviario de Amadeo VIII y el Libro de Horas del duque Luis de Saboya, entre otras obras. De esta forma, el ducado de Saboya entraba en el mundo del arte, tarde pero con gran ímpetu.

Amadeo VIII, que habría de llegar a Papa con el nombre de Félix V, o mejor dicho a antipapa, ya que fue nombrado por el concilio espúreo de Basilea, fue también un gran estadista, militar y legislador, que condujo a su país a un gran esplendor político y militar, lo que no impidió que se hiciera ermitaño y se retirara a Ripaille, donde fundó una orden de caballeros bajo la advocación de S. Mauricio³. Movido por sus preocupaciones religiosas, mandó confeccionar este códice apocalíptico en una época de intensa depresión y enorme pesimismo sobre la que pesaba la aún inacabada Guerra de los Cien Años.

Esta temática de las visiones joánicas, tan poco favorable a la representación, había producido, sin embargo, a lo largo de la Edad Media infinidad de obras de arte de gran valor y a veces grandiosas, como ningún otro tema bíblico lo había hecho. Olvidada en los tiempos de prosperidad y optimismo, resurgía cada vez que las epidemias, las crisis políticas, económicas y sociales azotaban a la humanidad⁴. No es de extrañar, pues, que el s. XV, bajo la carga de la injusticia y de la violencia, del infierno y del juicio, de la peste, la sequía, la guerra y el hambre, el diablo y las brujas⁵, haya propiciado obras muy destacadas dentro de esta temática. Y de este modo, junto al manuscrito saboyano, aparecen las vidrieras de la Catedral de York (1405), los grabados en madera de la Biblia de Colonia (1479), la Biblia xilográfica de Nuremberg (1483), el rosetón de la Saint-Chapelle de París (1495), los frescos de Signorelli en Orvieto (1499), además de muchas obras impresas que alcanzaron una amplia y rápida difusión en aquel tiempo⁶; pero, sobre todo, destacan los grabados en madera de Durero (1495), de tanta trascendencia para el tratamiento posterior del tema, especialmente en el ámbito luterano. El códice saboyano constituye, por tanto, un eslabón más en la larga cadena de realizaciones apocalípticas que ha inspirado desde el s. V a los artistas de todos los tiempos.

En el Apocalipsis de los Duques de Saboya intervinieron tres manos: los pintores Jean Bapteur y Péronet Lamy en una primera

3. ANDRÉS, Gregorio de: «El Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya» en *Reales Sitios*, n.º 68, 2.º trimestre, 1981, pág. 22.

4. RÉAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien*, vol. II, n.º 2, Presses Universitaires de France, París, 1957, pág. 724.

5. HUIZINGA, Johan: *El otoño de la Edad Media*, Revista de Occidente, Madrid, 1973, pág. 400.

6. BALTRUSAITIS, Jurgis: *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*, Armand Colin, París, 1960, págs. 270-274.

etapa, que va de 1428 a 1435, y el miniaturista Jean Colombe, en un segundo período, que comprende desde 1485 a 1490. Curiosamente, a pesar de la importancia y belleza de este manuscrito, no se conocían sus autores ni su procedencia hasta finales del siglo pasado y principios de nuestro siglo. Cuando el bibliotecario escurialense Fernández Montaña le dedica un estudio en 1875 ignoraba por completo todas estas cuestiones⁷. Más tarde, fue el conde Paul Durrieu⁸, quien como bibliófilo y experto en miniatura cayó en la cuenta de que el códice provenía de la casa de Saboya, porque en sus miniaturas y orlas aparecía la cruz de esta dinastía (blanca sobre fondo rojo), así como la palabra FERT, que constituía su divisa. Preciso también los años de su ejecución, que situó entre 1425 y 1450, sin contar con algún apoyo documental, y, por último, dedujo con toda lógica por qué caminos el manuscrito apocalíptico saboyano llegó al monasterio de El Escorial.

Con posterioridad, ya en este siglo, los investigadores italianos Alessandro Vesme y Francesco Carta encuentran en los archivos de Turín las cuentas de tesorería de la casa ducal de Saboya y en ellas una serie de pagos, fechados entre 1428 y 1490, relativos a la iluminación de un códice sobre el Apocalipsis de San Juan. Lo relacionan inmediatamente con el códice escurialense y, a pesar de no haberlo podido contemplar, publican su hipótesis en la revista *L'Arte*.

A la luz de estos hallazgos, César Pemán⁹ realiza un análisis del manuscrito, confrontando las opiniones de Durrieu con las de Vesme y Carta y llegando así a una serie de conclusiones definitivas, que han servido de base a posteriores estudios. Entre ellos se puede destacar el amplio trabajo de Clement Gardet¹⁰, especialista en la pintura de la casa saboyana, que estudia con detenimiento las miniaturas y sus autores para determinar estilos e intervenciones.

Debido a la riqueza de sus iluminaciones y orlas, a la importancia que el tema apocalíptico ha tenido en los manuscritos

7. FERNÁNDEZ MONTAÑA, José: «El Apocalipsis de S. Juan» en *Museo Español de Antigüedades*, vol. IV, Madrid, 1875.

8. DURRIEU, Paul: «Manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures... à la Biblioteca Nacional et à la Bibliothèque de l'Escorial» en *Bibliothèque de l'École des Chartres*, vol. LIV, 1893.

9. PEMÁN, César: «Las miniaturas del Apocalipsis de Saboya de El Escorial y sus autores» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursionismo*, Madrid, 1926.

10. GARDET, Clement: *L'Apocalypse figurée des ducs de Savoie*, Annecy, 1969.

hispanos y a la influencia que la miniatura francesa ha ejercido en el arte de la iluminación de Cataluña y del Levante, la Editora Internacional de Libros Antiguos, Edilan, S.A., consideró necesario confeccionar una edición facsímil del códice saboyano, que vio la luz en 1980 con el n.º 3 de la serie B, dedicada a códices artísticos. Y es de esta forma como hemos podido acceder al estudio de sus magníficas miniaturas. La edición va precedida de una documentada introducción a cargo de Carmen Santiago Agut, quien asimismo comenta la composición y el estilo de cada página miniada, de la que se ofrece, además, una traducción textual.

El Apocalipsis de los Duques de Saboya consta de 49 folios, que contienen 97 miniaturas, todas ellas rodeadas por una orla y flanqueadas siempre por la figura de San Juan Evangelista como espectador del cuadro. Hay también orlas de página y a veces orlas de caja, que envuelven el texto bajo la ilustración. Son todas ellas auténticas obras de arte por el detallado trabajo que encierran, así como por la enorme fantasía y variedad que despliegan.

En la primera etapa de realización del códice tan sólo se hicieron los veinticinco primeros folios y las orlas de todo el manuscrito. Éstas se deben a Péronet Lamy, pintor académico que quizás procediera de algún taller borgoñón y que murió en 1453. En cambio, las miniaturas desde el folio 1 hasta el 24 r. fueron hechas, como ya dijimos, por Jean Bapteur, el cual figuraba en la casa saboyana como un «maestro», bajo cuyas órdenes trabajaban varios artistas, pues no hay que olvidar que además de miniaturista era un gran pintor. Realizó obras de valor en gran formato, que se conservan en castillos y palacios, y sobre todo la decoración de la residencia ducal de Thonon. Bapteur era natural de Friburgo, y posiblemente su formación la adquirió en los talleres del duque de Berry, que dirigían los hermanos Malouel, llamados Limbourg. Tras la muerte de este duque pasó al servicio de la casa de Saboya en 1427, desde donde viajó a Italia en tres ocasiones. No se sabe por qué razón Bapteur le confió a Lamy la factura de las miniaturas a partir del folio 24v., pero lo cierto es que este iluminador pinta las historias de los folios 24v., 25r. y 25v. A partir de aquí la obra queda interrumpida y el Apocalipsis no vuelve a figurar en las cuentas de tesorería de la casa de Saboya desde febrero de 1435¹¹.

11. *El Apocalipsis figurado de los duques de Saboya*, Vol. complementario de la edición facsímil del códice ms. Vitrina I de la Biblioteca de El Escorial. Estudio

Medio siglo más tarde y bajo el mandato de Carlos I, biznieto de Amadeo VIII, la obra se retoma hasta su finalización, encargándose entonces de dicha tarea Jean Colombe. Este pintor francés se asienta primero en Bourges y más tarde en París, en la corte de Luis XI y Carlota de Saboya, donde tuvo un papel destacado en la iluminación de códices. Cuando llega al ducado de Saboya es, pues, un hombre de una gran formación y experiencia, que había participado tanto en la iluminación del famoso «Muy rico libro de horas del duque de Berry», como en el «Libro de los doce peligros del infierno». Pero Jean Colombe, además de finalizar las miniaturas del Apocalipsis, tuvo que comenzar por retocar todos aquellos desperfectos que el paso de los cincuenta años había ocasionado en las pinturas de Bapteur y Lamy, según ha demostrado César Pemán, y sin desfigurar para nada el estilo de estos pintores. Así pues, Colombe, una vez rematada la labor de retoque, se ocupa de las miniaturas que faltaban, es decir, desde el folio 26r., hasta el 49r., último del códice. No obstante, los especialistas tienen problemas para identificar las manos que intervinieron en los folios 26r. al 30r., al no estar clara su autoría, sobre todo en lo referente a la figura de San Juan¹².

El códice se terminó de miniar en 1490, permaneciendo en Saboya sólo unos pocos años, ya que Margarita de Austria, que lo heredó de su segundo esposo Filiberto II de Saboya, se lo llevó consigo a los Países Bajos, al ser nombrada gobernadora de esas provincias. Tras la muerte de ésta en 1530, el códice es heredado por María de Hungría, sobrina y sucesora de Margarita en el gobierno de Flandes. A mediados de siglo el manuscrito llega a España, quizás por cesión de la propia reina María a su hermano Carlos I y es Felipe II quien lo deposita en el monasterio de El Escorial.

EL TEMA APOCALÍPTICO Y LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Ningún libro de la Biblia ha sido tan ilustrado y ha inspirado tantas obras de arte esculpidas, pintadas, grabadas, e incluso en tapices y en vidrieras, como el Apocalipsis de San Juan. Desde su

del códice y comentarios a las miniaturas por Carmen SANTIAGO AGUT, Edilan, Madrid, 1980, pág. 20.

12. *Ibidem*, págs. 20 y 21.

aparición figurada en los mosaicos de Roma y de Rávena en el s. V han sido innumerables sus representaciones plásticas. La importancia que ello ha tenido para el conocimiento del instrumentario medieval es enorme, ya que al ser un texto donde se habla de la música celestial y donde se citan los nombres de dos instrumentos, *cithara* y *tuba*, ha propiciado de forma notable la inclusión de sus imágenes a lo largo de su ilustración.

Hay que tener en cuenta que en la alta Edad Media los artistas occidentales, guiados por las pautas de Bizancio, que creó la mayor parte de la imaginería cristiana —no así la apocalíptica—, se limitaban a describir de forma plástica el contenido de un texto bíblico, sin añadir ningún tipo de comentario visual. De ahí que en esta primera etapa tengamos que buscar las fuentes iconográficas para el estudio organológico sólo en aquellos temas testamentarios donde se menciona la música y los instrumentos, como sucede con la historia de David y los Salmos. Lo estricto de esta forma de elaboración artística fue desapareciendo con el paso del tiempo, y los instrumentos musicales fueron incorporándose a multitud de escenas religiosas, donde su soporte textual no los incluían. Pero, aun así, el Apocalipsis siempre permaneció como uno de los temas favoritos de los artistas para desplegar sus conocimientos musicales y enriquecer la composición con objetos de líneas más variadas, bellas y sugestivas que las de las famosas *phiaelas aureas* de los perfumes, también citadas en el mismo pasaje del texto joánico.

En ese contexto, el Apocalipsis de los Duques de Saboya se nos presenta como el códice joánico más rico, en cuanto a variedad instrumental, de todos los elaborados en la Edad Media. En él podemos encontrar, además del amplio repertorio propio del siglo XV, representaciones de instrumentos simbólicos, fruto de la mentalidad del momento.

a) Interpretación plástica del término «tuba»

Evidentemente, al abordar su estudio musical hay que hacer una distinción muy clara entre las miniaturas realizadas por Jean Bapteur y las de Jean Colombe, porque difieren en su estilo, en la tipología instrumental y en el concepto tímbrico de sus conjuntos¹³. A su vez, tanto en las ilustraciones de Bapteur como en las de

13. Dejamos a un lado en este análisis los cuatro instrumentos dibujados por Péronet Lamy y tañidos por angelitos en las orlas de los folios 44 y 44v.: dos arpas y dos órganos portátiles, por ser esquemáticos y tópicos. Sólo tenemos que señalar que el arpa responde al tipo románico y no al gótico, propio de su tiempo.

Colombe es preciso hacer una división entre aquellas que corresponden a instrumentos simbólicos y las que introducen el instrumentario de la época. Y al hacerlo nos encontramos con el hecho curioso de que en ambos pintores los primeros son los relacionados con el término *tuba* y los segundos con el de *cithara*. ¿Por qué esta dicotomía? La razón de esta diferenciación estriba, según nuestro criterio, en que *tuba* era un término mucho más restringido que el de *cithara*, pues estaba reservado solamente, a juzgar por las fuentes plásticas, para los cuernos y las trompetas, que cumplían una función determinada, no musical, debido a sus características acústicas. Esta función, que era la de dar una señal o anunciar un acontecimiento, en este caso la resurrección de los muertos y la serie de cataclismos que habrían de sobrevenir a la humanidad, no había cambiado a lo largo de la Edad Media y, por tanto, respondía a un código de señales bien conocido por todos, que no era necesario modificar. En el siglo XV los cuernos los seguían utilizando los pastores y los vigías de las ciudades, uso este último en el que la trompeta le iba ganando terreno, además de estar muy extendidos en las artes cinegéticas; y, por otra parte, no hay que enumerar, por sumamente conocidas, las múltiples funciones heráldicas de las trompetas en las cortes y ciudades. Ahora bien, los cuernos y las trompetas utilizados por Bapteur y Colombe en sus miniaturas no son los modelos vigentes entonces, sino que responden a fórmulas iconográficas consagradas por la tradición pictórica de siglos, como veremos, diferenciándose, a su vez, los dos artistas en la forma de emplearlas.

Y es interesante comprobar cómo el recurso de incluir clichés organológicos en sus ilustraciones lo utilizan precisamente con estos aerófonos que tenían un gran simbolismo, pues eran los únicos instrumentos que el arte de la alta Edad Media puso en manos de los ángeles heraldos, símbolos de la justicia. Además, existe un paralelismo entre las siete *tubae* apocalípticas, que anuncian los signos precursores de la caída de Babilonia y los siete *shofar* que los sacerdotes judíos hicieron sonar para derribar las murallas de Jericó¹⁴. También hay que resaltar que el sonido de la *tuba* estaba relacionado con la naturaleza de Dios, según varios textos del Antiguo y Nuevo Testamento estudiados por Hammerstein¹⁵, incluso en el propio Apocalipsis (1, 10) la voz de Dios se compara al timbre de la *tuba*. Y, por último, cabría señalar que los

14. RÉAU, Louis, *op. cit.*, pág. 701.

15. HAMMERSTEIN, Reinhold: *Die Musik der Engel*, Francke Verlag Bern und München, 1962, págs. 205 y ss.

Padres de la Iglesia asimilaron la *tuba* a las voces de los ángeles, tradición que recoge Casiodoro en su exégesis del salmo XLVI al decir que «la voz de la *tuba* representa las palabras de los ángeles, cuyo enorme ruido llenaba el aire y lo estremecía»¹⁶.

A la vista de toda esta carga simbólica, no nos debe extrañar que ambos pintores escogieran aquellos tipos de aerófonos transmitidos por la tradición figurativa para representar las *tubae* y que no dieran rienda suelta a su propia imaginación, mostrando el concepto que ellos tenían de un aerófono de señales. Su libertad interpretativa se manifiesta, en cambio, en otros aspectos.

Jean Bapteur traduce el término *tuba* (Apocalipsis 8,2-3; 9,1-13; 10,7 y 11,15) por elegantes y alargados cuernos de madera, que presentan bellos grabados de trecho en trecho y una embocadura ligeramente ensanchada. Las nueve miniaturas en las que los plasma, donde casi siempre introduce grupos de ángeles-heraldos haciéndolos sonar o sosteniéndolos simplemente y sólo una vez un único personaje, que era lo usual en otros códices, le da pie a dibujar variaciones formales y a veces caprichosas: fol. 10v. (lám. V 1), fol. 11v. (lám. VII), fol. 12, fol. 12v., fol. 13 (lám. V 2), fol. 13v., fol. 14., fol. 14v. y fol. 19 (lám. VI 1). Hay cuernos semejantes al *lituus* romano (lám. VII), otros recurvados en forma de S (lám. VII), dibujo que adoptará un tipo de corneta renacentista y barroca, y alguno como el del fol. 19 (lám. VI 1) con un pabellón exageradamente doblado hacia adentro. Aunque la forma de sostenerlos es la común en estos aerófonos, hay ocasiones en las que Bapteur ha reproducido la típica manera de tocar la trompeta de colisa, con la mano derecha del instrumentista pegada a la embocadura y la izquierda sosteniendo el instrumento alejado del cuerpo (láms. VI 1 y VII).

Estos cuernos provienen de una larga tradición pictórica, como hemos explicado. Por ejemplo, en los mosaicos de San Miguel en Affricisco de Rávena del s. VI (Museo Estatal de Berlín) se ven en manos de los siete ángeles que rodean la Majestad de Cristo y también en el Salterio de Utrecht (s. IX). Sus representaciones serán múltiples en toda la Edad Media, adoptando formas más o menos largas y más o menos gruesas en todas la familias de códices apocalípticos. En obras cercanas a la realización de Bapteur podemos citar las imágenes de la resurrección de los

16. TARR, Edward: *La Trompette, Son histoire de l'Antiquité à nos jours* Ed. Payot Lausanne, Berna, 1977, pág. 25.

mueritos de un Libro de Horas de François de Guise (s. XIV, escuela francesa) del Museo Condé en Chantilly (ms. 64, fol. 168v.) y la del *Liber floridus* de escuela flamenca del s. XV, también en el Museo de Chantilly (ms. 724 ex 1596, fol. 14).

Por su parte, Jean Colombe al pintar la resurrección de la carne en el folio 44v. (lám. X) y posterior juicio por Cristo, que aparece sentado en su trono, recurre a un número de aerófonos exagerado: dos cuernos y doce trompetas, para expresar el ruido ensordecedor y terrible provocado por los heraldos del Todopoderoso, que habrá de sacar a los muertos de sus tumbas. En este pasaje escatológico el sonido se convierte en el protagonista de la composición. De esta forma, Colombe lleva aquí a sus últimas consecuencias la idea medieval de «hacer ruido» para conmocionar al oyente en circunstancias determinadas, como en la guerra. Esta magia sonora se conseguía por medio del estrépito de todos los instrumentos al unísono, lo que en palabras de Johannes de Janua se llamaba el *classicum*¹⁷. Y lo curioso es que en este trozo del texto apocalíptico (20, 11-15) no se incluye el vocablo *tuba*, pero no cabe duda de que está implícito en la presencia de los ángeles-heraldos. Recordemos en este punto las palabras de la secuencia de difuntos que dice: «... Quando Judex est venturus/Cuncta stricte discussurus/Tuba mirum spargens sonum/Per sepulcra regionum/ Coget omnes ante thronum...»

De esta forma, tanto en la versión apocalíptica del Juicio Final como en la de San Mateo sobre el mismo tema, que fue la más difundida durante el medioevo se representan estos aerófonos, bien curvados a modo de cuernos alargados y estilizados, o bien en la forma recta de la trompeta, ligeramente cónica y sin pabellón. No obstante, en muchas figuraciones se pueden apreciar auténticos modelos de trompetas medievales, con pabellón acampanado, sobre todo en las ilustraciones de los Apocalipsis ingleses y en las pinturas italianas del Trecento y Quattrocento.

Colombe une en su pintura las dos tradiciones, la del cuerno y la de la trompeta cónica, y las enriquece con la multiplicación de tubos sonoros, que es en lo que estriba su originalidad. Realiza así con un haz de sonido una composición perfectamente simétrica. Flanqueando el trono de Cristo sitúa dos gruesos cuernos ornados con líneas helicoidales, que quizás imiten las estrías de un cuerno de gamuza¹⁸. Son gruesos y largos para expresar la potencia y

17. *Ibidem.*

18. En aquel momento, del cuerno de este animal se hacía un curioso tipo de

gravidad del sonido emitido. Junto a ellos, que están sopladados por dos ángeles, se ven otros cuatro ángeles, dos a cada lado, que hacen sonar tres trompetas rectas cada uno de tamaños desiguales. Son cónicas, con pabellones no diferenciados y con pequeñas líneas paralelas como adorno, distribuidas de tres en tres, al igual que en tantas pinturas medievales. Una imagen similar y coetánea de esta ilustración es la que ofrece el folio 47v. de un Libro de Horas francés, que se conserva en la Biblioteca Inguimbertine de Carpentras (ms. 81). Que Colombe tomó tal modelo de trompeta de la tradición iconográfica, ya que aparece en muchos códices medievales desde muy temprano —en un evangelario irlandés de St. Gall del s. VIII, en el Apocalipsis de Tréveris del s. IX y en muchos Beatos hispanos—, y no de la vida cortesana que lo rodeaba, lo demuestra el hecho de que las trompetas que dibuja en sus otras miniaturas son diferentes y sí que retratan instrumentos de su época.

En cuanto al hecho de multiplicar los tubos también Colombe sigue una tradición, puesto que en algunas pinturas medievales, como en la miniatura de la cantiga 360 de Alfonso X el Sabio del códice b I 2 de la biblioteca de El Escorial (s. XIII) y en un relicario francés del s. XIV del Museo Metropolitano de New York (en la Cloisters Collection) podemos ver trompetas duplicadas, aunque no triplicadas, tañidas por un solo ejecutante. No cabe duda de que, aunque no sea un hecho real, sí que resulta ingeniosa la fórmula empleada por Colombe para amplificar el sonido sin tener que aumentar el número de intérpretes, lo que en una miniatura puede resultar muy útil.

b) Interpretación plástica del término «cithara»

Si pasamos ahora a la traducción que del término *cithara* realizan en el códice ambos miniaturistas, veremos que el concepto cambia por completo. Para ambos *cithara* tiene un significado auténticamente musical, de instrumento capaz de hacer música, por lo que acuden al repertorio organológico entonces conocido. El vocablo aparece siempre ligado a los veinticuatro ancianos, símbolos de los veinticuatro libros del Antiguo Testamento, que rodean el trono de Dios con sus

flauta, denominada en los países germánicos *gemshorn*, y que cita Virdung en su *Musica getutsch* (1511) y Agricola en su *Musica instrumentalis deudtsch* (1528). Aunque los cuernos que pinta Colombe nada tienen que ver con el *gemshorn*, es posible que sus típicas rugosidades hayan inspirado su peculiar ornamentación.

vestiduras blancas y coronas de oro sobre sus cabezas. En las manos llevan *citharae* y copas de perfume, descripción joánica que si los pintores la hubieran seguido literalmente la ejecución musical hubiera sido imposible, como es lógico.

Ahora bien, aunque el vocablo *cithara* sólo se menciona en el capítulo 5, 8 de la parte del libro apocalíptico que le correspondió ilustrar a Jean Bapteur, relativo a la visión del Cordero, que es la descrita en el fol. 6 (lám. II), éste lo extiende por analogía a las tres teofanías anteriores, comprendidas en los folios 4 (lám. III), 5 (lám. I) y 5v. (lám. IV). Como pintor de gran oficio, Bapteur sabe imprimirle a sus personajes una gran expresividad y dinamismo. Los muestra en diferentes posturas y actitudes, siendo asombrosa la diversidad de peinados y rostros que les confiere, a lo que se suma una variada tipología de coronas. Pues bien, esta misma diversidad la introduce en el campo instrumental. Cada anciano tiene en sus manos un instrumento diferente y, aunque el repertorio es ya bastante amplio, aún se diversifica más al tener ocasión de introducirlo en cuatro iluminaciones, presentando así algunas variantes.

En los folios 4 y 5v., los ancianos están tañendo los instrumentos por lo que muchos quedan ocultos o no están pintados, al presentar Bapteur varias figuras de espaldas. Sólo se percibe algún clavijero, parte de algún tubo, es decir, indicios de una tipología instrumental. En cambio, en los folios 5 y 6 se pueden observar perfectamente, porque en el primero están situados delante de la mandorla que envuelve al Señor mientras los ancianos se postran, y en el segundo los ofrendan al Cordero exhibiéndolos. En esta última ilustración alterna Bapteur ancianos con instrumentos y ancianos con redomas, lo que parece más lógico que la descripción del texto.

De esta forma, podemos contemplar en el folio 4 (lám. III) y de izquierda a derecha un triángulo, una flautilla con tamboril, una flauta de Pan, un rabel, una chirimía, otra chirimía, una trompeta con las varas dobladas sobre sí mismas, una bombardita, un laúd corto o mandora, una vihuela de arco?, unos címbalos?, una chifonía, un órgano portátil, una vihuela de arco, un dicordio percutido, un salterio, un laúd y un arpa. Naturalmente, no se ocupó de dibujar los seis instrumentos de los ancianos que están en el primer plano de espaldas.

En el folio 5 (lám. I), que es el que más instrumentos contiene, es admirable como ha desplegado en un corto espacio un total de

veintiún instrumentos con sus correspondientes arcos, baquetas, palillos o llaves de afinar, según los casos. Por ello, tuvo posiblemente problemas para situar los tres restantes y los omitió. Se pueden ver de izquierda a derecha un triángulo, una flauta doble, una chirimía, una bombardita, una cornamusa, un par de pequeños timbales o nácaras con sus baquetas, un tambor también con su correspondiente baqueta, una trompeta doblada, una cítara percutida o dulcema con sus macillos, un salterio y un arpa (entre ambos una llave de afinar), una flauta doble, un dicordio golpeado con sus percutores, unos címbalos, una chifonía, un laúd, un órgano portátil, una mandora, una vihuela de arco con éste, un rabel también con su arco y una flauta de Pan.

Siguiendo el orden del códice, Bapteur pinta en el folio 5v. (lám. IV) un triángulo, un par de palillos de entrechoque?, una flauta doble, un rabel, un órgano portátil, una flautilla acompañada de su tamboril, una trompeta doblada, una chirimía, otra chirimía, una bombardita?, una flauta?, una guimbarda?, una vihuela de arco? (sólo se aprecia el arco), un salterio gótico?, un dicordio percutido, un laúd, un arpa, una flauta de Pan, una dulcema y unos címbalos. Casi todos los ancianos de esta ilustración están tañendo los instrumentos, sólo unos pocos dejan de hacerlo. Son aquellos que con los instrumentos sobre las rodillas adoran al Cordero o comentan su visión.

Por último, los instrumentos del folio 6 (lám. II), ofrendados al Señor por doce ancianos de rodillas son: triángulo, dulcema, chirimía, bombardita, cornamusa, trompeta doblada, arpa, vihuela de arco, «medio canon» o «media ala», laúd, mandora y dicordio percutido. Los doce personajes restantes, por el contrario, presentan a Dios sus redomas.

Como se puede observar, en estas cuatro miniaturas están representadas las cuatro categorías instrumentales, que abarcan un amplio campo sonoro:

Cordófonos	arpa salterio gótico medio canon o media ala cítara percutida o dulcema dicordio percutido chifonía laúd laúd corto o mandora vihuela de arco rabel
------------	--

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DEL APOCALIPSIS...

Aerófonos	flauta de una sola mano flauta doble de tubos yuxtapuestos y desiguales flauta doble de tubos divergentes e iguales flauta de Pan chirimía bombarda cornamusa trompeta doblada órgano portátil
Membranófonos	tambor tamboril par de pequeños timbales o nácaras
Idiófonos	címbalos triángulo palillos? guimbarda?

Solamente echamos en falta en este vasto panorama a los cordófonos de teclado, que por los años en que Bapteur ilumina el códice empezaban a aparecer en el arte, aunque la mayoría de sus imágenes corresponden a la segunda mitad de esta centuria. Quizás ello indique la escasa difusión que tenían en aquel momento.

Resulta realmente asombroso la cantidad de detalles con que Bapteur nos presenta aquí a los instrumentos, manifestando sus conocimientos en esta materia y demostrando que la música no es secundaria en estas composiciones, sino un elemento primordial. Es verdad que comete algunos descuidos y omisiones, pero no se le pueden imputar si consideramos los condicionamientos propios de ese medio pictórico. Sin embargo, no cabe duda que el arte de la miniatura, tan minucioso, lejos de refrenar su poderosa imaginación la ha estimulado.

Aunque casi todos los instrumentos representados por Bapteur son bien conocidos, creemos necesario hacer ciertas precisiones sobre algunos.

El arpa es del tipo gótico, si bien no alcanza la estilización de las plasmadas por los pintores flamencos, especialmente por Memling.

Su clavijero es muy curvado y carece de codo. Se aprecian en ella las clavijas y las trabillas angulosas de fijar las cuerdas a la tabla de armonía, aunque el número de éstas es muy inferior al real.

El salterio gótico o en forma de ala entera, que no habría de sobrevivir a esta centuria, muestra sus puentes corridos en los extremos de la tabla y sus clavijas en las costillas de la caja. En cuanto a los rosetones, Bapteur nos ofrece dos variedades: con uno central en el fol. 4 (lám. III), y con tres en el folio 5 (lám. I). En cambio, son cuatro los orificios tornavoces de la modalidad partida, «media ala» o «micanon»: uno grande central y tres pequeños en las esquinas (lám. II). Esta forma sí que habrá de tener un gran porvenir, tanto en su técnica punteada que dará lugar a las *arpanettas* de los siglos XVII y XVIII, como en sus descendientes los instrumentos de teclado de cuerdas pinzadas.

La cítara de cuerdas percutidas con macillos ligeramente curvos, que no descuida pintar Bapteur (junto al instrumento en el fol. 5 y encima de él en el fol. 5v.), adopta una forma alargada y estrecha, provista de unas cortas patas, que no es la más usual en esta tipología. Normalmente la caja es más ancha, siempre con pocas cuerdas, como en «La Gloria» de la «Mesa de los pecados mortales» de El Bosco (Museo del Prado); a veces trapezoidal como en «La Coronación de la Virgen» del maestro flamenco de la leyenda de Sta. Lucía (National Gallery de Washington, año 1480) o en una miniatura flamenca que ilustra el salmo XVIII del Libro de Horas de Isabel la Católica (British Library de Londres, add. 18851, fol. 164); y otras veces muestra un ensanchamiento peculiar, convexo o trapezoidal, en uno de los lados más largos de la caja, tal y como se ve en la ilustración de «La Alegoría de la Música» en un manuscrito de fines del s. XV de «Les échecs amoureux» (Bibl. Nacional de París) o en otra iluminación con «La Virgen y el Niño» de un Libro de Horas flamenco de la misma centuria (Bibl. del Palacio Real de Madrid, ms. 1008). Sin embargo, existen algunas imágenes de la dulcema en esta época similares a la pintada por Bapteur. Se trata de la ya citada pintura de «La Coronación de la Virgen» de Gérard de Saint-Jean y de una miniatura italiana de 1490 (British Library de Londres, add. 34294, fol. 37), donde incluso se observan las pequeñas patas. En todas las imágenes mencionadas se aprecian los dos cortos puentes en los extremos de la alargada caja y los rosetones, que en las miniaturas del Apocalipsis saboyano es sólo uno. A la vista de los ejemplos que hemos citado, nos damos cuenta de que esta modalidad de la cítara percutida se cultivaba primordialmente en

el norte y centro de Europa, y era menos practicada en los países meridionales. Quizás la imagen italiana haya sido realizada por algún artista flamenco o germano, o bien haya recibido influencias de aquellas zonas. Recordemos que los italianos de los siglos XV y XVI denominaban a esta cítara «salterio tedesco», con lo que indicaban su procedencia¹⁹.

El monocordio, o dicordio en este caso, de caja rectangular muy alargada está dibujado con todo cuidado y minuciosidad, incluyendo elementos de los que carecen otras imágenes suyas coetáneas. Cada una de las dos cuerdas, que van fijadas a los pequeños costados de la caja, está separada de la tabla de armonía por un alto puente, que tiene una curiosa forma de clavo con punta plana, cuya cabeza va pegada a la caja. Estos puentes están situados a un lado y a otro de la tabla, dividiéndola en tercios. Las cuerdas quedan, por tanto, a diferente altura y mientras una asciende la otra desciende. Con ello se facilitaba su peculiar modo de ejecución, consistente en percutir las cuerdas ligeramente con dos baquetas, un poco más estrechas que las de un tambor. Se puede comprobar que son baquetas y no arcos al ver las diferencias evidentes entre ambos tipos de utensilios en el folio 5 (lám. I). Este singular modo de ejecución lo vemos en otras imágenes coetáneas, y alternaba con la modalidad frotada, que era la que se cultivaba normalmente en los Países Bajos y germánicos, así como en el norte de Francia. Debido a la importancia de este instrumento y a su infrecuente técnica de ejecución, creemos necesario dedicarle un artículo monográfico.

Es precisamente en las mismas regiones europeas por las que la práctica del monocordio se había extendido de forma preferente, donde aún sigue en vigencia en esta centuria el uso de la chifonía, que desde el siglo anterior había decaído en los países meridionales, al menos su presencia en el arte, lo que conllevaba, presumiblemente, su escasa o nula participación en la música cortesana. En España sólo la vemos en el siglo XV en dos miniaturas y en las ya mencionadas arquivoltas de la puerta de los Leones de la Catedral toledana, obra del escultor Egas Cuemans, natural de Bruselas. La presencia en la obra de este artista debemos atribuirla a los conocimientos que tenía del instrumentario de su país de origen más que a los usos de su país de adopción, pues no hay que olvidar que también incluye un monocordio y un pequeño clavicordio,

19. SACHS, Curt: *Historia Universal de los Instrumentos musicales*, ed. Centurión, Buenos Aires, 1947, pág. 279.

característico de aquella zona en ese momento. En cambio, en las pinturas flamencas, francesas y alemanas suele verse la chifonía con cierta frecuencia, en el modelo de caja entallada y con el teclado sobre la tabla de armonía. Pensemos, por ejemplo, en la famosa pintura de El Bosco «El Jardín de las Delicias» del Museo del Prado o en la mencionada de Gérard de Saint-Jean. Bapteur nos ofrece aquí un modelo más arcaico, con el tecladillo situado en la estrecha caja que hace de mango.

En el laúd y en el laúd corto o mandora precisa el tipo de sujeción de las cuerdas, que se anudan a la varilla-cordal en el primero y a la parte inferior de la caja en el segundo.

La vihuela de arco es la común en aquel siglo, con caja entallada, clavijero plano y circular y cordal trapezoidal. Es similar a las que pinta Memling. Sin embargo, el pequeño rabel con clavijero doblado en ángulo está más cercano al rabé morisco medieval, antecesor suyo, que a los modelos del s. XV, que suelen tener la caja más ancha y el clavijero curvado. Los arcos de ambos cordófonos frotados son curvos, con la punta afilada y el talón rematado en un corto mango. Las crines van sujetas a una nuez fija, que en el caso de la vihuela es más larga. ¡Hasta aquí llegan las admirables precisiones de Bapteur!

De los aerófonos queremos fijarnos tan sólo en algunos aspectos relevantes. Los dos tipos de dobles flautas que emplea, tanto el de tubos yuxtapuestos y desiguales con única embocadura, como el de tubos divergentes, ligeramente cónicos, de igual longitud y embocaduras independientes, eran usuales en los conjuntos del momento. Las dos modalidades se pueden ver en la puerta de los leones de la Catedral de Toledo y en las esculturas de la capilla de la casa Dalmases de Barcelona.

En las chirimías y bombardas no se olvida Bapteur de dibujar sus dobles lengüetas, encerradas en las *pirouettes* cónicas, tipo de embocadura característico del final de la Edad Media y del Renacimiento, que vino a sustituir al popular disco de los aerófonos de lengüeta medievales. También detalla en las bombardas el cilindro protector o *fontanelle* de la llave con sus agujeritos. En ellas nos muestra, además, los dos tipos de pabellón: el acampanado (fols. 5 y 6, láms. I y II) y el cilíndrico (fol. 4, lám. III). Este último estaba muy extendido en Italia, como puede apreciarse en muchas pinturas de ese país y en varias españolas de estilo italo-gótico. Sirva de ejemplo la de la iglesia de San Francisco al Prato en Pistoia, atribuida a un discípulo de Giotto.

Ante tanta minuciosidad nos extraña que Bapteur no dibujara el tubo bordón de la cornamusa, que tanto en el fol. 5 como en el fol. 6 consiste en un incipiente conducto de dimensiones muy reducidas, semejante al de insuflación. Por el contrario, el pequeño órgano de ocho hileras de tubos muestra su tecladillo y su fuelle.

A los parches de piel de las nácaras, cuyos receptáculos van cubiertos por redes, los dotó de cuerdas bordones, elemento propio de los tambores, como él mismo lo señala en el tambor de medianas proporciones del fol. 5, no así en el tamboril de los folios 4 y 5v. Sin embargo, aunque dicho aditamento no era tan frecuente en este tipo de membranófono de sonidos determinados, existen algunas imágenes bajomedievales suyas que lo exhiben, constituyendo ejemplos de un uso menos generalizado, que Bapteur recoge. Así lo muestra la talla de una misericordia de la sillería del coro de la Catedral de Worcester (c. 1397), una miniatura del misal de Nicolás Lythington de 1383 (Abadía de Westminster) y el fol. 105v. de un Libro de Horas del Piamonte (2.^a mitad del s. XV, British Library de Londres, add. 27697).

De los idiófonos destacamos que los címbalos tienen mangos puntiagudos y se entrechocan con movimientos verticales y que el triángulo carece de los anillos metálicos tintineantes, elementos tan característicos suyos hasta fines del s. XVIII²⁰.

En cuanto a los idiófonos dudosos hay que señalar que el objeto que porta el segundo anciano por la izquierda en el fol. 5v. (lám. IV) posiblemente sea un par de palillos o castañetas planas de madera, tal y como los exhibe un ángel en las arquivoltas de la puerta de los Leones de la Catedral toledana, tantas veces citada. Por otra parte, la postura de las manos del anciano decimosexto de ese mismo folio quizás indique la manipulación de una guimbarda.

A la vista de todo lo anterior, se puede afirmar que el instrumentario plasmado por Bapteur, aparte de incluir todos aquellos instrumentos de difusión internacional, muestra ciertas características que lo vinculan con el representado en obras flamencas, sin que falte alguna pincelada italiana, fruto de sus viajes por aquel país. Este bagaje musical posiblemente lo adquiriera en la corte del duque de Berry donde se formó junto a los hermanos Limbourg, pintores de tanto prestigio, que procedían

20. MARCEL-DUBOIS, Claudie: «Le triangle et ses représentations comme signe social et culturel» en *Imago Musicae IV*, op. cit., pág. 124.

del norte. Repertorios similares a los de Bapteur los encontramos en la puerta toledana citada, cuyo autor era flamenco, como hemos visto, y en la casa Dalmases de Barcelona, de la que, hasta ahora, no se ha podido precisar su autoría hispana.

Este amplio repertorio instrumental de Jean Bapteur contrasta con el ofrecido por Jean Colombe en sus miniaturas. Este pudo copiar instrumentos de aquél, puesto que incluso tuvo que retocar algunas de sus ilustraciones deterioradas, pero no lo hizo, sino que introdujo su personal modo de enfocar la música celestial y sus grupos instrumentales. Ese hecho es muy significativo, ya que expresa la creatividad de cada artista en la materialización visual de la música.

En la parte de texto que se le confió miniar a Colombe, el término *cithara* aparece en dos ocasiones: en el capítulo 14,2 y en el 15,2, pero, al igual que Bapteur, Colombe lo hace extensivo al comentario plástico del capítulo 19,6-8. En el folio 31 (lám. IX), que describe visualmente el capítulo 15,2, sigue la costumbre medieval, tan extendida durante los siglos IX al XII, de homogeneizar la traducción del vocablo *cithara*, colocando en manos de los personajes coronados, que representan a los vencedores de la Bestia, seis laúdes y una mandora, ligera variación esta que se permite. Esa imagen apacible e idílica, reservada a la «música baja» según el pincel de Colombe, contrasta con la terrible de la resurrección de los muertos del folio 44v. (lám. X), ya analizada.

No encontramos en Colombe la minuciosidad y el detalle que habíamos visto en los instrumentos de Bapteur. Él los dibuja de forma descuidada y simple, sin mostrar todos sus elementos, ni diferenciar por el color los aerófonos de madera de los de metal. Pero lo que sí resulta interesante en su obra son los grupos instrumentales que configura en los folios 27 (lám. XI) y 39v. (lám. XII).

En el primero, y en una composición diversa a la elegida por Bapteur para sus teofanías, ya que está abierta por delante, presenta a los veinticuatro ancianos en torno a la mandorla, pero sólo catorce están ahora sentados, conformando conjuntos de siete instrumentistas cada uno, mientras los diez restantes permanecen de pie delante del Cordero.

En el grupo de la izquierda se ve un arpa de tipo renacentista, un rabel, dos trompetas rectas con banderolas que exhiben los colores de la casa ducal de Saboya y tres chirimías, tal vez de diferentes tesituras. Es probable que una sea tenor, aunque la

perspectiva mal conseguida por Colombe no nos permita apreciarlo. A la derecha coloca unos címbalos con mangos similares a los de Bapteur, una chirimía tenor, un triángulo sin anillos resonantes, un rabel, una trompeta doblada con estandarte, presumiblemente de colisa por la postura de las manos del intérprete²¹, y un par de nácaras.

Pero esta miniatura nos ofrece además la particularidad de incluir la música vocal, representada por dos conjuntos de ángeles cantores, situados en las esquinas superiores a ambos lados de la mandorla, llevando en sus manos un libro de coro y una partícula respectivamente.

En el folio 39v. (lám. XII) catorce ancianos coronados se dividen, a su vez, en dos formaciones instrumentales del siguiente modo: a la izquierda un tambor de dimensiones regulares, sin los tensores en forma de V que Bapteur dibujara en el suyo del folio 5 (lám. I), pero con la cinta que se utilizaba para sujetarlo con la mano izquierda, y que partía del interior de la caja, tal y como lo presenta magistralmente Agostino di Duccio en un relieve de la iglesia de San Francisco de Rimini (año 1454). A continuación aparece un laúd, dos trompetas rectas con banderolas, una corneta curva, una bombardarda y una chirimía soprano. En la agrupación derecha hay una corneta curva, una chirimía soprano, otra tenor, un triángulo, un rabel, una trompeta doblada, quizás también de colisa, y una campanilla percutida por un martillo, al igual que en los carillones medievales.

Colombe, pues, también incluye en sus miniaturas las cuatro categorías instrumentales:

Cordófonos	<ul style="list-style-type: none"> arpa laúd mandora rabel
Aerófonos	<ul style="list-style-type: none"> chirimías soprano y tenor bombarda tenor corneta curva trompeta recta trompeta doblada y de colisa

21. BAINES, Anthony: *Brass Instruments. Their History and Development*, Faber and Faber, London, 1978, págs. 95-97, figs. 14 y 15.

Membranófonos	[tambor par de pequeños timbales o nácaras
Idiófonos	[triángulo campana címbalos

Ahora bien, lo que destaca en ambas miniaturas teofánicas (láms. XI y XII) es la confrontación de coros instrumentales de estructura similar, tanto en su combinación tímbrica como en tesituras. No se trata aquí ya de las simples fanfarrias medievales, en las que los instrumentos se multiplican para reforzar la sonoridad, sino de un conjunto capaz de realizar las tres o cuatro voces de una composición polifónica²². En él cada instrumento desempeña una función determinada: las trompetas, la recta y la de colisa (denominada en España trompeta bastarda), serían las encargadas de ejecutar la parte del bajo, más sencilla, o quizás un bordón en el caso de la trompeta recta, que como sabemos tenía menos posibilidades de juego melódico; la bombardas y la chirimía tenor la parte central, tenor o alto; y las chirimías sopranos y las cornetas la voz aguda. A ellos se sumarían uno o dos cordófonos, bien pulsados como el arpa y el laúd, o bien frotados como el rabel, posiblemente reforzando las partes graves, a juzgar por su ubicación. Todo ello iría puntuado por el ritmo suave y profundo del tambor o más agudo y repiqueteante de las nácaras, la campana, el triángulo o los címbalos.

Percibimos en Colombe un sentido tonal, que traslada al plano espacial por medio de la elaboración de un círculo sonoro, en el que los instrumentos agudos están situados en el frente, sobre lo que él interpreta como la tierra, y a medida que el círculo se va acercando a la mandorla con Cristo, zona celestial, la tesitura de los instrumentos va descendiendo hacia el grave. ¿Existe realmente aquí una intención policoral, de enfrentar, contrastar o hacer dialogar a los dos conjuntos en el sentido que tendrá varias décadas más tarde, camino del Barroco? o ¿simplemente se trataría de dos grupos que operarían de forma independiente?

22. FERRARI-BARASSI, Elena: *op. cit.*, pág. 257 habla de estas cuestiones al analizar algunas pinturas italianas de la misma época, aunque referido a un grupo de trompetas, chirimías y flauta y tamboril.

Aunque no lo podemos afirmar con certeza, lo que sí nos parece evidente es que la duplicidad de agrupaciones no es debida a una exigencia de simetría en la composición, pues los conjuntos no son exactamente iguales y tanto en timbre como en tesituras su composición responde a la realidad circundante.

Colombe retrata grupos musicales del momento, característicos de la llamada «música alta», que no sólo acompañaban los desfiles, procesiones, fiestas y danzas al aire libre, sino que también intervenían en determinados tipos de música cortesana y religiosa²³. Existe una gran cantidad de imágenes donde se pueden ver estas formaciones, tanto en esta centuria como en la siguiente, en las que se incluían a veces algunos cordófonos, propios de la «música baja», lo que podría resultar una combinación sorprendente, como ya resaltara Emanuel Winternitz a propósito de una pintura flamenca²⁴. De esta forma, podemos citar la miniatura del fol. 184 v. del Libro de Horas de Isabel la Católica (British Museum de Londres, add. 18851) de estilo flamenco (c. 1490), en la que se incluyen, junto a la flauta y el tamboril, una trompeta recta, chirimías, una cornamusa, un órgano portátil, una corneta, un arpa y dos laúdes; y también otra miniatura de la novela de Alejandro (Biblioteca Nacional de París, ms. fr. 22547, fol. 245v.), que muestra un arpa, laúdes, trompeta recta y chirimías²⁵. En el siglo XVI los conjuntos conformados por aerófonos de este tipo son numerosos y siguen manteniendo la misma combinación. Sirvan de ejemplo la «Procesión de Ntra. Sra. del Sablon» de Denis van Alsloot del Museo del Prado, donde hay un dulcián, un trombón, dos bombardas, una chirimía y una corneta; y el conjunto de trombón, bombardas, corneta y bajo de viola, que acompaña una danza en el grabado de Jost Amman «El puente de Aulterer».

23. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. 3, art. Performing practice, ed. Stanley Sadie, London, 1984.

24. WINTERNITZ, Emanuel: *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, Yale University Press, New Haven and London, 1979, pág. 147.

25. Las imágenes en las que aparece el típico conjunto de «música alta», formado por una trompeta doblada y dos chirimías o bombardas, son muy numerosas en esta centuria. Muchas de ellas están recogidas por Edmund BOWLES, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, Veb. Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1977. Pero una imagen muy cercana a Colombe es la que se encuentra en una miniatura del «Muy rico Libro de Horas del duque de Berry», que este pintor tuvo que finalizar, al dejarlo inacabado los hermanos Limbourg en 1416 a la muerte del duque.

Aunque no podamos comprobar a través de estas imágenes si se cultivó a fines del s. XV la práctica bicoral en lo referente a grupos instrumentales, tal y como parece indicarnos Jean Colombe sobre todo en el folio 39 v. (lám. XII), sí que sabemos que se practicó el diálogo entre un coro vocal y un grupo de instrumentos, de lo que el folio 27 (lám. XI) es representativo. Otros ejemplos los encontramos en varias tablas de pintores flamencos, entre las que citamos la de la «Coronación de la Virgen» del maestro de la leyenda de Sta. Lucía estudiada por E. Winternitz²⁶. Un testimonio escrito de esta costumbre musical es el que se encuentra recogido en el diario de Cristóbal Colón, que fue copiado por el P. Bartolomé de las Casas en su 1.^a parte, cap. 78, de la H.^a de las Indias²⁷. Cuando se narra el recibimiento que los Reyes Católicos le hicieron al descubridor en Barcelona, tras su primer viaje, se dice que «los cantores de la Capilla Real interpretaban el *Te Deum laudamus* y los instrumentos más altos respondían, de tal manera que parecía que en aquel momento se establecía una comunicación con las alegrías celestes».

Si comparamos ahora las imágenes teofánicas de Bapteur y las de Colombe, en las que se describe la liturgia celestial, vemos cómo ambos pintores recurren a formas plásticas de expresión musical propias del tiempo que les tocó vivir, y en eso radica su único punto de unión. Bapteur, con la mentalidad acumulativa del hombre medieval, al pintar casi todos los instrumentos por él conocidos nos ofrece una alegoría de gran cromatismo sonoro, pero desprovista de todo sentido de la realidad en lo relativo a la práctica musical, quizás porque para él la riqueza y belleza de la música del cielo eran sinónimos de variedad y cantidad. En cambio, en Colombe encontramos un sentido musical más preciso, en el que están presentes las nuevas corrientes renacentistas sobre este campo, lo que se traduce en la elección de determinadas combinaciones tímbricas para configurar grupos de sonoridad complementaria. En ellos hay ya diferentes miembros de una misma familia, concepto que ahora va a implantarse, a causa del papel que van a jugar los instrumentos en la práctica polifónica. Por último, hay que señalar un predominio de los aerófonos sobre los cordófonos en las pinturas de Colombe, como reflejo de la vida musical circundante, en la que aquellos instrumentos adquieren

26. WINTERNITZ, E.: *op. cit.*, págs. 146 y 147, lám. 66.

27. Lo recuerda Lothar SIEMENS, a propósito del villancico de Diego Durón «Ya rompen sus velos» en el comentario a la edición discográfica de «*Meister des Barock*», Hispaniae Musica, Archiv Produktion, n.º 198453, 1967.

un gran auge, diversificándose en una gran variedad de timbres. Ello se evidencia tanto en la plástica como en los inventarios reales.

c) *El Apocalipsis Saboyano, último estadio en la interpretación plástica del término «cithara»*

A la vista de todo lo expuesto en el punto anterior, se puede comprobar cómo este códice representa la fase final de la evolución sufrida por la traducción plástica del vocablo *cithara*, llevada a cabo por los artistas en el transcurso del período medieval.

Este término que, como todos sabemos, en la antigüedad greco-latina designaba un cordófono concreto, se vació de contenido al desaparecer el instrumentario antiguo a causa de las prohibiciones de la Iglesia, tras la implantación del Cristianismo.

En la alta Edad Media se aplicaba ya a cordófonos emparentados en alguna medida con el instrumento greco-latino, pero poco a poco su significado fue variando y ampliándose hasta llegar a denominar cualquier tipo de cordófono. La evolución del significado del término se puede estudiar, como es obvio, a través de las composiciones teofánicas del Apocalipsis, puesto que, como ya hemos dicho, el texto lo explicita.

En las manifestaciones apocalípticas tempranas de los mosaicos romanos del s. V los instrumentos no se tienen en cuenta y los ancianos llevan en las manos únicamente sus coronas, como en «S. Paolo fuori le mure». Quizás es esta la causa de que la rama italiana antigua de manuscritos joánicos no incluya tampoco los instrumentos²⁸, sí lo hacen, por el contrario, la francesa y la española.

El manuscrito de Tréveris (1.^{er} cuarto del s. IX), perteneciente a la familia francesa exhibe unas cítaras cuadradas, que nada tienen que ver con la realidad, y sí mucho con el concepto simbólico que los Santos Padres le habían adjudicado al término en sus comentarios a los Salmos, explicando que los cuatro lados representaban los Evangelios y las diez cuerdas los diez mandamientos. Así se muestra en un dibujo de la carta a Dardano, atribuida a S. Jerónimo, de un manuscrito del s. IX²⁹, que reproducirá Virdung más tarde en su *Musica getutscht* de 1511. Es

28. HAMMERSTEIN, *op. cit.*, pág. 196.

29. SACHS, C., *op. cit.*, pág. 113; HAMMERSTEIN, R., *op. cit.*, pág. 197.

posible, pues, que el autor del manuscrito de Tréveris haya querido plasmar en manos de los ancianos instrumentos bíblicos de gran carga simbólica, cuyo realismo es bastante dudoso. Este ejemplo constituiría la primera fase en la interpretación plástica del vocablo. A partir de entonces el realismo de los instrumentos está fuera de toda duda, a pesar de que muchas imágenes los reducen a la pura abstracción, debido al estilo característico de sus autores.

Un paso adelante en esta evolución es el que muestran las series de códices apocalípticos de los siglos X y XI, en los que se presentan cordófonos reales bajo el principio de la homogeneidad. Todos los personajes portan el mismo tipo de cordófono, que varía según los países y regiones, y según las épocas. De esta forma, en los Beatos mozárabes dependientes del manuscrito de Magius del s. X (Pierpont Morgan Library, ms. 644) se muestran laúdes largos norteafricanos, como en el Beato de Valcavado (Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid, s. X), en el de la Seo de Urgel (Museo Diocesano, n.º 26, también del s. X), en el de Fernando I del s. XI (Biblioteca Nacional de Madrid, vit. 14-2) o en el de Silos de la misma centuria (British Library de Londres, add. 11695). Pero en los Beatos mozárabes de El Escorial del s. X (Biblioteca de este monasterio) y en el de Gerona de la misma centuria (Museo Diocesano, n.º 100) son las gigas los instrumentos elegidos, en el de Burgo de Osma del siglo XI (Archivo de la Catedral, ms. I) son las arpas, y en los de la Real Academia de la Historia, n.º 33, y Saint-Sever (Biblioteca Nacional de París, ms. lat. 8878) las fídulas ovas, que en aquel momento (s. XI) tenían una gran difusión.

Esta misma intención de homologar todos los instrumentos, confiriéndole al término un único significado, que variaba según los casos, la encontramos en los pórticos románicos, como el de Moissac y Aulnay, ambos del siglo XII, donde se muestran a los ancianos con gigas.

Sin embargo, ya en esta última centuria, comienza a diversificarse el sentido del vocablo en una misma composición, de tal manera que en el manuscrito de Oxford de 1100 (Bodleian Library, ms. 352) se ven tres cordófonos distintos: lira-rotta, fídula y arpa. En el pórtico de Olorón (s. XII) son gigas y fídulas en forma de 8, las que se plasman, mientras que en el famoso pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela la diversidad es ya muy grande, al igual que sucede con las pinturas de la capilla de la Gran Torre

del castillo de Karlstejn, cerca de Praga (año 1360), donde se incluye, incluso, un arpa-cítara típica de la zona.

De todas formas, esto no quiere decir que se abandone definitivamente el principio de homogeneidad, pues en siglos posteriores aún se sigue utilizando, como lo demuestra el manuscrito de Verona del s. XIII (Biblioteca Vaticana, ms. lat. 39), con laúdes de mástil largo, caja abombada y clavijero curvo, propios de este país, o la tapicería de Angers (s. XIV), en la que hace acto de presencia una serie de arpas románicas.

A principios del s. XIII se da un paso más en este proceso de liberalización, al incluir los artistas tímidamente algún aerófono, con lo cual el sentido de *cithara* se amplía aún más. Como ejemplo de esta tendencia podemos citar el pórtico del Paraíso de la Catedral de Orense, donde se esculpe una flauta doble, o el manuscrito inglés de Lambeth (fines del s. XIII), en el que, además de dos arpas, un salterio, una fídula, una chifonía y una lira-rotta, se presenta en manos de un anciano un elegante cuerno, aerófono que hasta ahora había sido destinado sólo a los ángeles anunciadores de las plagas.

La inclusión de aerófonos en estas composiciones ha acelerado el proceso hacia la total libertad en la interpretación del término, o si se quiere hacia la total indiferencia a su significado primitivo, como ocurre en el Apocalipsis de los Duques de Saboya. Quizás, esa libertad de que han gozado Bapteur y Colombe para la presentación de los instrumentos esté en relación con el destino del códice, que no era un monasterio, sino una rica corte ducal, en la que sus gobernantes estaban imbuidos del nuevo espíritu humanista.

d) Interpretación plástica de la alegría mundana

Además de las miniaturas estudiadas relativas a las teofanías, tanto Bapteur como Colombe introducen instrumentos musicales en otras dos iluminaciones, al margen del texto. Se trata de aquellos pasajes apocalípticos (11,9-10 y 14,8) que hablan de la alegría desenfrenada y pecaminosa de los réprobos, que van a recibir su castigo. Nos encontramos aquí de nuevo con la utilización de los instrumentos con un sentido simbólico, pero de matiz diferente al ya analizado en las *tubae* anunciadoras de las plagas. En efecto, la música en estas escenas forma parte de las diversiones reprobables de los habitantes de la tierra, y en consecuencia simbolizan el pecado. Pero ahora los pintores no

han recurrido a instrumentos obsoletos, pertenecientes a la tradición iconográfica, sino que para hacer comprensibles las ilustraciones han retratado determinados grupos de la sociedad de su tiempo, con todo lujo de detalles, entre los que están presentes los músicos.

Así, Colombe en el folio 28 (lám. VI 2), que describe con gran realismo la caída de Babilonia, representada por un castillo medieval desmoronándose y aplastando a una parte de sus moradores, dedica un espacio de su composición a explicarnos los motivos por los que es destruida, entre los que coloca el baile de una pareja al son de una flauta recta. El motivo musical aquí es mínimo y marginal, pero cobra mayor relieve en la miniatura de Bapteur del folio 18 (lám. VIII), debido no sólo a su temática sino al peso que la tradición ha ejercido sobre este artista, como veremos.

En esta ilustración se describe la alegría de los moradores de Sodoma y Egipto, símbolos de la humanidad caída, ante la muerte de los profetas. Indudablemente, Bapteur aquí, con el amor por el detalle que le caracteriza, ha querido retratar la vida en el interior de un castillo de su época, con la danza de los bufones, llenos de cascabeles en botonaduras, muñecas, cintura, rodillas y borde de los jubones. Es un alarde de minuciosidad y colorido. A la derecha de la imagen hay un grupo musical formado por el conjunto organológico de flauta y tamboril, al que se suma el timbre brillante de la trompeta doblada, posiblemente de colisa. Ambos ministriles van ricamente ataviados con vistosos trajes y tocados, en especial el trompetista, indicando así la superior categoría de este puesto en las cortes. La pintura de Bapteur es, pues, una descripción fiel de escenas festivas que él conocía muy bien.

Pero, asimismo, esta iluminación constituye un buen ejemplo de las vinculaciones que descubriera Léopold Delisle³⁰ entre el Apocalipsis saboyano y el manuscrito 688 de la Biblioteca Nacional de París (1366-67), íntimamente relacionado a su vez con el manuscrito anglo-normando 403 de la mencionada biblioteca (comienzos del s. XIII), que es el ejemplar más antiguo de la familia inglesa apocalíptica³¹. En efecto, Delisle observó que el texto del manuscrito saboyano, con el adjunto comentario de

30. DELISLE, Léopold, y MEYER, P.: *L'Apocalypse en français au XIII^e siècle*, París, 1901.

31. RICKERT, Margaret: *Painting in Britain the Middle Ages*, Penguin Books, London, 1954, págs. 121 y ss; KLEIN, Peter: *Apokalipse Ms. Douce 180*, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz/Austria, 1983, vol. II, pág. 169.

Berengaudus, estaba copiado literalmente del citado códice 688, que, según hemos visto, era de tradición inglesa, por lo que dedujo que el copista tuvo que tener a mano dicho códice del s. XIV³². Sin embargo, los paralelismos no terminan en el texto, sino que muchas de sus ilustraciones reflejan esa dependencia, como es el caso del folio 18 que comentamos. Se observa en ella cómo Bapteur ha tomado de aquella ilustración las líneas básicas: los cuerpos de los profetas tendidos en primer plano dentro del patio de un castillo con almenas, varios espectadores y los juglares que danzan, tañen o se mofan de los cadáveres. Pero las semejanzas acaban aquí, pues introduce innovaciones en cuanto a los observadores e instrumentistas, más acordes con el contexto artístico de su época, logrando así una composición llena de frescura. En su modelo, según Delisle, folio 17 del manuscrito 688 citado, se ve a un grupo de músicos con chirimía, vihuela de arco, címbalos y flauta y tamboril, que acompañan la danza de una juglaresa. Esta escena proviene seguramente del mencionado códice 403 anglo-normando y, aunque no hemos podido comprobarlo, sí que sabemos que otros códices ingleses del s. XIII, derivados del mismo prototipo que el 403, la incorporan, tales como el códice Perrins del Museo Paul Getty en Malibu, el manuscrito 10474 de la Biblioteca Nacional de París (fol. 19) y el Apocalipsis del convento de agustinos de la Biblioteca de Toulouse, ms. 815³³. En ellos, a pesar de la estabilidad iconográfica que caracteriza a las series anglo-normandas³⁴, hay pequeñas variantes en cuanto al número y tipo de instrumentos que se plasman.

De todo ello se deduce que, a pesar de las dependencias lógicas existentes entre iluminadores de códices, en especial entre los autores de las diversas familias apocalípticas, los artistas tenían un grado de libertad muy grande, que llevado al terreno musical se traducía en la representación de instrumentos y conjuntos musicales bien conocidos por ellos, alejándose así de lo que podía haber sido una copia servil, carente de iniciativas personales.

32. SANTIAGO AGUT, Carmen: Comentarios a la edición facsimil del Apocalipsis de Saboya, *op. cit.*, pág. 23.

33. KLEIN, P.: *op. cit.*, págs. 169 y láms. 80 y 81; MÂLE, Emile: *El Gótico. La Iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, ed. Encuentro, 1986, Madrid, págs. 355 y 382 nota 15.

34. BALTRUSAITIS, Jurgis: *op. cit.*, pág. 267.

CONCLUSIÓN

A la vista de todo lo expuesto, se puede considerar al códice saboyano como una obra fundamental en el contexto iconográfico del siglo XV, no sólo por su aspecto musical, que es muy interesante, sino también por el iconográfico, al mostrarnos modos diferentes de concepción pictórica relativos al campo musical.

Entre los aspectos musicales que habría que destacar está en primer lugar la riqueza y variedad de instrumentos musicales que contiene, con representación de casi todas las tipologías entonces existentes, donde incluso hacen acto de presencia instrumentos, técnicas de ejecución o elementos poco frecuentes. En segundo lugar, y no menos importante que el punto anterior, es la plasmación de prácticas musicales de la época, a caballo entre el mundo medieval y el renacentista, que denotan los cambios que se estaban efectuando en este terreno.

El análisis iconográfico, por otra parte, pone de relieve el pensamiento artístico de los pintores al tratar de ilustrar los términos musicales del Apocalipsis. La doble vía a la que recurren, es decir, el simbolismo y la realidad, presupone una selección de los textos y, sobre todo, de los términos musicales a ilustrar, denotando tanto concepciones del Medioevo como del Renacimiento. La elección de algunas fórmulas instrumentales para representar los instrumentos simbólicos o la utilización de *topoi* en determinadas escenas están vinculadas a la tradición iconográfica medieval, mientras que la libertad con la que traducen, otras veces, el término *cithara* está más acorde con las nuevas corrientes humanistas.

Debido a las especiales circunstancias que concurrieron en la iluminación del códice, éste se nos presenta, pues, como una obra única en el panorama artístico de la centuria para el estudio de los instrumentos musicales y su práctica.

LÁMINAS



Lámina I. Folio 5.



Lámina II. Folio 6.

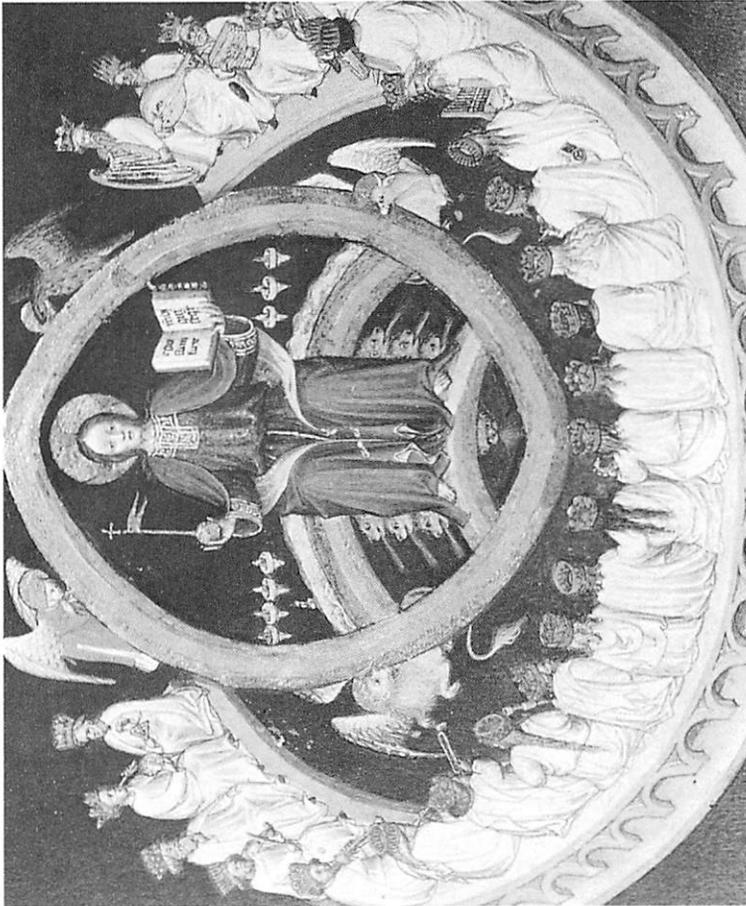


Lámina III. Folio 4.

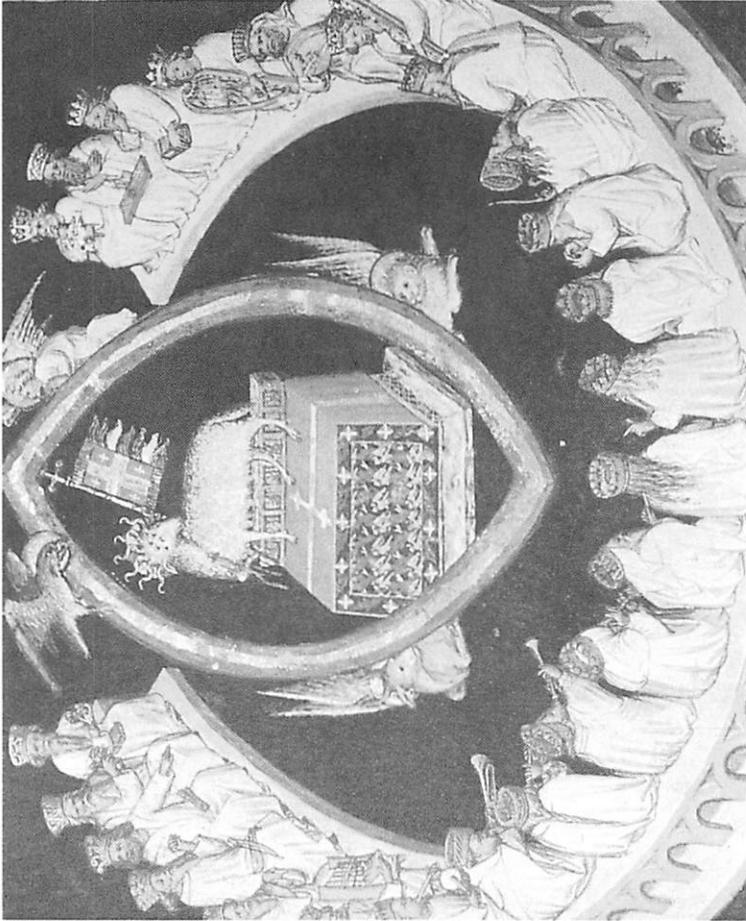


Lámina IV. Folio 5 v.



Lámina V. Folio 10 v.

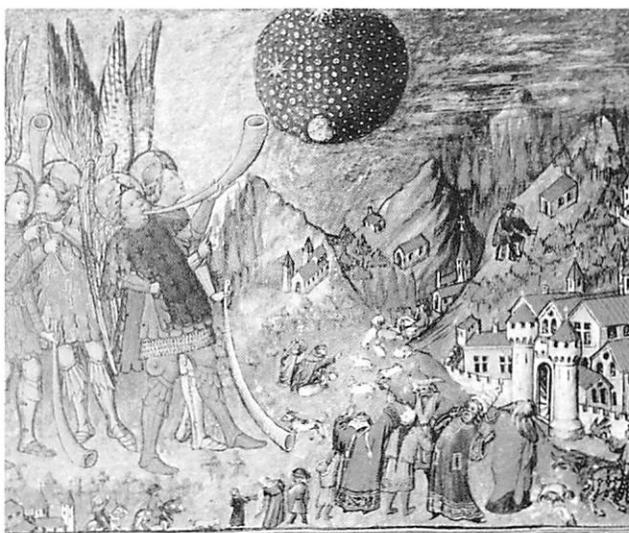


Lámina V. Folio 13.

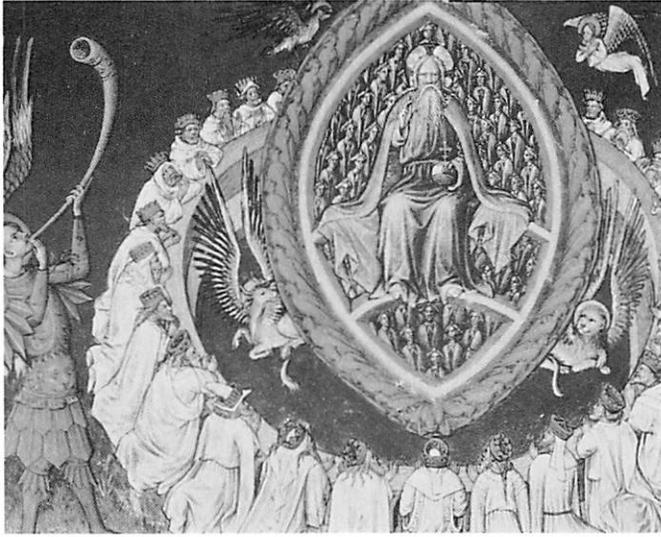


Lámina VI. Folio 19.



Lámina VI. Folio 28.

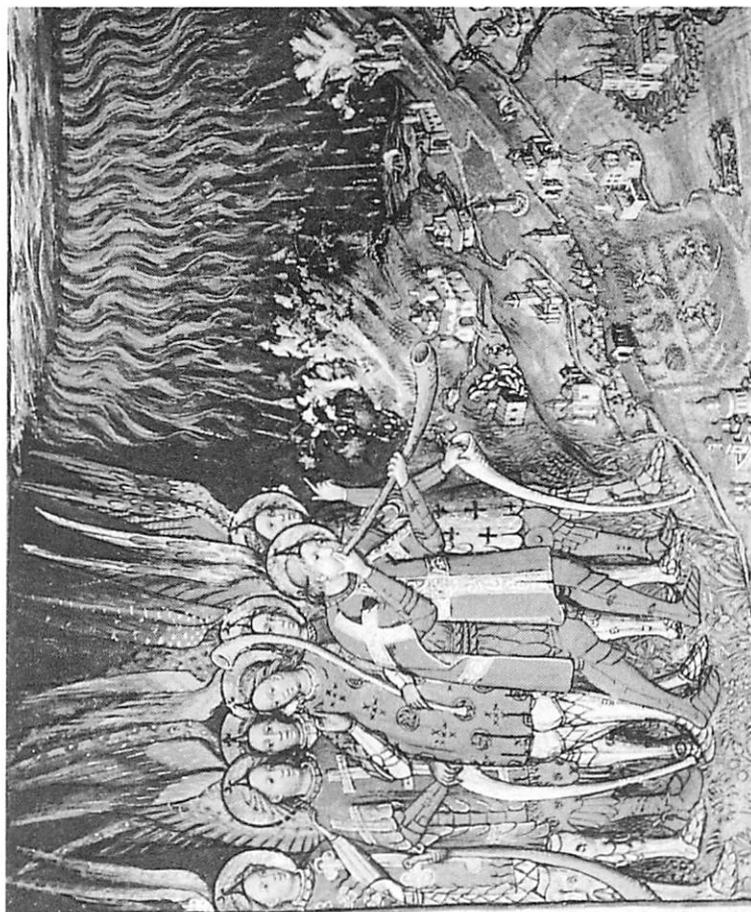


Lámina VII. Folio 11 v.

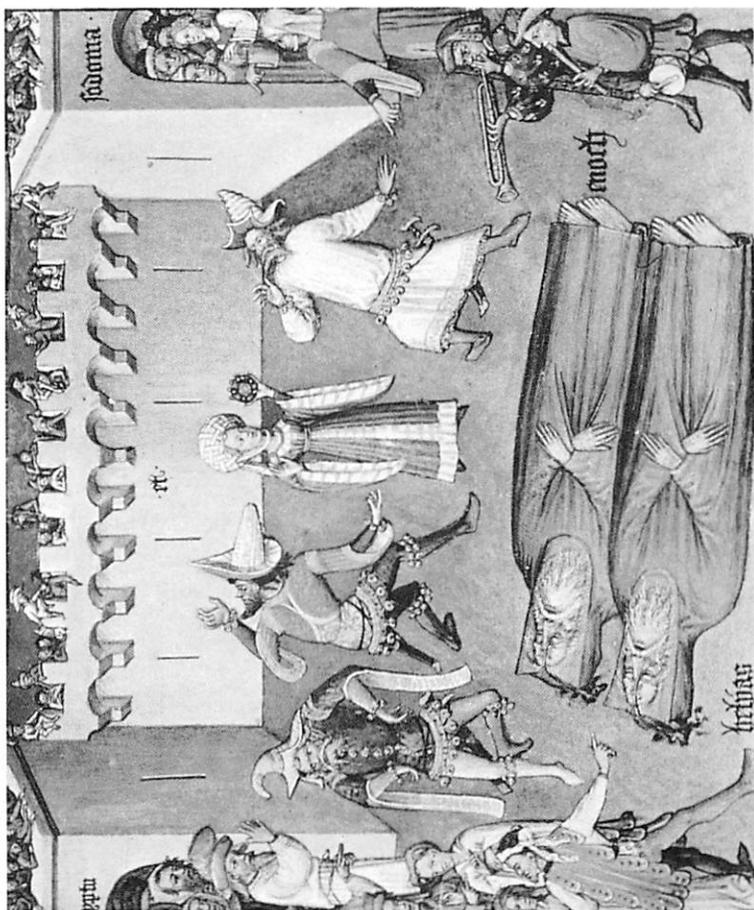


Lámina VIII. Folio 18.



Lámina IX. Folio 31.

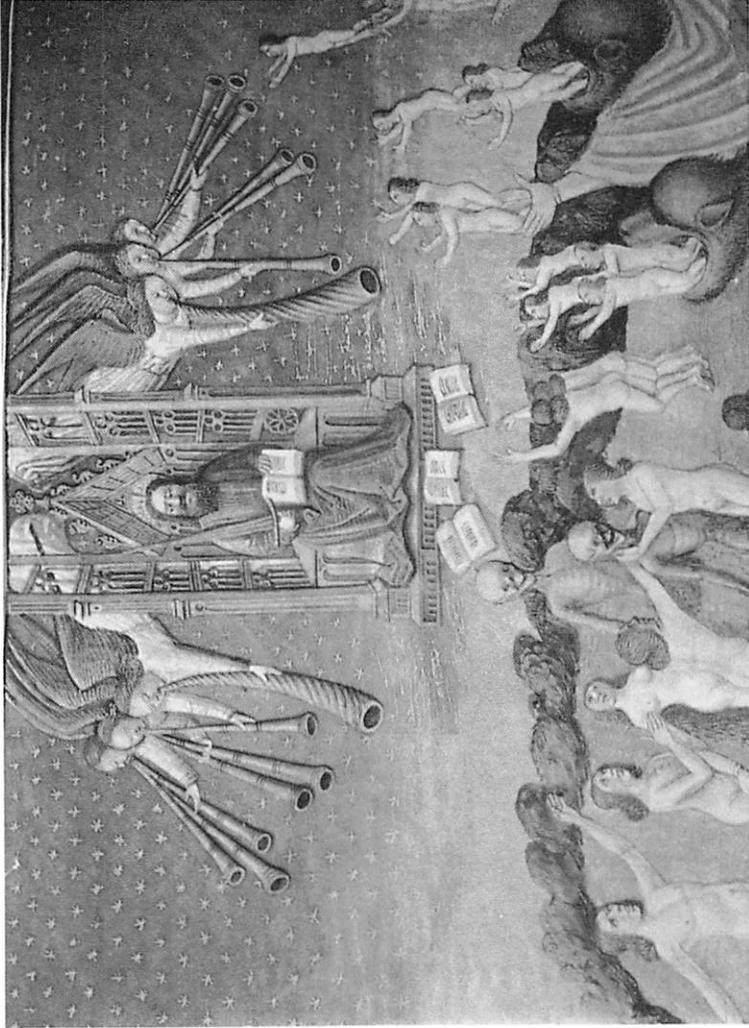


Lámina X. Folio 44 v.



Lámina XI. Folio 27.



Lámina XII. Folio 39 v.