

The background of the cover is a medieval manuscript illumination. It features a central white rectangular area containing text, surrounded by a decorative border. The border consists of Gothic arches containing various figures and symbols. At the top, there are two circular medallions with grotesque, grinning faces. Below these, there are several standing figures in medieval attire. On the left, a figure in a red tunic stands above a kneeling figure in a brown tunic. On the right, a figure in a grey tunic stands above a kneeling figure in a dark blue tunic. The background is filled with intricate blue and gold patterns, including floral motifs and architectural details.

Gerardo Rodríguez
Gisela Coronado Schwindt
(Directores)

***ABORDAJES SENSORIALES
DEL MUNDO MEDIEVAL***

GRUPO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS MEDIEVALES

FACULTAD DE HUMANIDADES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

2017

Abordajes Sensoriales del Mundo Medieval

Gerardo Rodríguez
Gisela Coronado Schwindt
(Directores)

Grupo de Investigación y Estudios Medievales

Facultad de Humanidades

Universidad Nacional de Mar del Plata

2017

Abordajes sensoriales del mundo medieval / Éric Palazzo ... [et al.];
compilado por Gisela Coronado Schwindt; Gerardo Fabián Rodríguez;
dirigido por Gerardo Fabián Rodríguez; Gisela Coronado Schwindt. - 1a ed.
- Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. Facultad de
Humanidades, GIEM, 2017, 227 páginas.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-781-3

1. Historia Medieval. I. Palazzo, Eric II. Coronado Schwindt, Gisela, comp.
III. Rodríguez, Gerardo Fabián, comp. IV. Rodríguez, Gerardo Fabián, dir.
V. Coronado Schwindt, Gisela, dir.

CDD 909.07

CC BY-NC-ND: Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives

Este libro fue evaluado por la **Dra. Rebeca Carretero Calvo** (Universidad de Zaragoza, España) y el **Dr. Hugo Basualdo Miranda** (Universidad Nacional de San Juan, Argentina)



Índice

PRÓLOGO: HISTORIA SENSORIAL: SU SIGNIFICADO E IMPORTANCIA Mark M. Smith	1
L'ACTIVATION SENSORIELLE DE L'ART DANS LA LITURGIE AU MOYEN AGE. ETAT DE LA QUESTION ET PERSPECTIVES Eric Palazzo	3
¿EN QUÉ FORMA PUEDE UNA HAGIOGRAFÍA TRANSMITIR SONIDOS? EL CASO DE LA <i>VITAS SANCTORUM PATRUM EMERETENSIVM</i> María Luján Díaz Duckwen	15
<i>AUDITOR SIUE LECTOR: L'ASCOLTO NELL'HISTORIA ECCLESIASTICA GENTIS ANGLORUM</i> DI BEDA IL VENERABILE Emanuele Piazza	31
LA CONSTRUCCIÓN DE UN MAPA SONORO CAROLINGIO Gerardo Rodríguez	44
LOS ÁNGELES EN LA <i>VITA WILFRITHI</i> DE EDDIUS STEPHANUS ¿UN PAISAJE SONORO ANGELICAL? Alberto Asla	52
LOS SONIDOS DEL PODER. LA FIGURA PÚBLICA DE LOS EMPERADORES BIZANTINOS EN EL PAISAJE SONORO DE LOS SIGLOS X-XI Laura Carbó	61
LA INTENCIONALIDAD SONORA EN ALGUNOS PASAJES DE LA <i>CHRONICA ADEFONSI IMPERATORIS</i> Cecilia Bahr	80
LOS SENTIDOS EN LA RECLUSIÓN VOLUNTARIA (SIGLOS XII-XV). UNA APROXIMACIÓN A VER SIN SER VISTO Gregoria Cavero Domínguez	90
TACTO Y ARADO: CREANDO LA COMUNIDAD SENSORIAL CAMPESINA Richard Newhauser	105
MARCAS DE SONORIDAD EN LA DOCUMENTACIÓN SINODAL Y CONCEJIL DEL REINO DE CASTILLA (SIGLOS XV-XVI) Gisela Coronado Schwindt	129
UNA VISIÓN DE LA MÚSICA A TRAVÉS DE ALGUNAS FUENTES PICTÓRICAS MEDIEVALES DE LA COMARCA DE CAMPO DE DAROCA (ZARAGOZA) Carmen M. Zavala Arnal	150

SONIDOS INUSUALES: EL PAISAJE SONORO EN ALGUNOS ACONTECIMIENTOS EXCEPCIONALES DEL VALLADOLID DEL QUINIENTOS	
Cristina Diego Pacheco	168
EL PAISAJE SONORO EN LOS AMBIENTES PICARESCOS DEL RENACIMIENTO	
Clara Bejarano Pellicer	188

PRÓLOGO: HISTORIA SENSORIAL: SU SIGNIFICADO E IMPORTANCIA

Mark M. **Smith**

*Universidad de Carolina del Sur,
Estados Unidos de Norteamérica*

La historia sensorial acentúa el papel de los sentidos —incluyendo tratamientos explícitos de la vista— en la conformación de las experiencias de la gente en el pasado y muestra cómo entendían su mundo y por qué. Hay que tener cuidado de no asumir que los sentidos son cierto tipo de dotación “natural” sino, más bien, que es debido intentar localizar su significado y función en contextos históricos específicos. La historia sensorial, en general, está menos inclinada a rechazar la vista en favor de los otros sentidos o de definirse a ella misma en oposición a otro campo o tema. En cambio, la historia sensorial se posiciona dentro de las coordenadas de múltiples campos. En su máxima expresión, la historia sensorial es explicativa, permitiéndoles a los historiadores dilucidar por referencia tanto los sentidos visuales como los no visuales, algo casi imposible de lograr si se entiende a la misma simple o exclusivamente como un fenómeno de alcance más reducido.

Los historiadores de los sentidos rara vez argumentan que el foco en el análisis de los sentidos cambie por completo las interpretaciones actuales sobre lo que ya sabemos acerca del lugar y tiempo estudiado. En cambio, tienden a afirmar que la atención al pasado sensorial nos permite una apreciación más profunda de la textura, significado y experiencia humana de ese pasado y que esto en sí mismo es lo que a veces nos ayuda a reinterpretar de formas modestas pero importantes lo que ya conocemos. En general, la historia sensorial se trata, en buena medida, de texturizar, profundizar y complicar cuestiones que ya nos son familiares pero que, no obstante, requieren una comprensión e interrogación más profunda. Entonces, esta ayuda a cumplir uno de los mandatos principales de la investigación histórica: expandir el entendimiento de la experiencia humana.

Por lo tanto, la historia sensorial es tanto un campo como un hábito y ofrece a los historiadores de todos los períodos y lugares un modo de pensar el pasado, y una manera de conectarse con la riqueza de la evidencia sensorial

presente en gran cantidad de textos, la cual se hace visible solamente una vez que, irónicamente, es buscada.

L'ACTIVATION SENSORIELLE DE L'ART DANS LA LITURGIE AU MOYEN AGE. ETAT DE LA QUESTION ET PERSPECTIVES

Eric Palazzo

Université de Poitiers, Francia

En 2006 et 2008, j'ai publié deux contributions en anglais destinées à faire le point sur les recherches récentes sur les relations entre art et liturgie au Moyen Age ainsi que sur le thème de la performance dans le rituel et l'implication des images et de l'art en général dans l'action liturgique. Dans la présente contribution, je vais m'attacher à pointer les principaux acquis de la recherche dans ces domaines en considérant les publications parues depuis une dizaine d'années (voir la bibliographie jointe à la fin de cet article). Après quelques données générales sur l'évolution récente des notions de «liturgie» et de «rituel» appliquées à l'étude du Moyen Age occidental, je passerai en revue un certain nombre de questions relatives à l'activation sensorielle de l'art dans la liturgie au Moyen Age et de ses enjeux pour les restitutions actuelles.

Dans la décennie passée, la première caractéristique des recherches sur les relations entre art et liturgie au Moyen Age montre le dépassement de l'approche strictement historique du sujet. De telle sorte que tous les chercheurs —ou presque— considèrent nécessaire de dépasser l'approche historique des relations entre art et liturgie, bien que celle-ci demeure un passage obligé pour toute étude sérieuse sur le sujet. On peut ainsi affirmer que, dans le domaine des relations entre art et liturgie au Moyen Age, il s'est agi d'enrichir l'approche strictement historique au profit d'une approche nouvelle du matériau artistique à proprement parler et qui a permis en même temps, la réintégration pleine et entière de la théologie dans ces recherches. Avant de détailler sommairement ces deux points, rappelons que les tendances de la recherche dans ce domaine se sont largement «mondialisées» sous l'effet probable et comme conséquence de la globalisation de la recherche rendue possible grâce aux nouvelles technologies de l'information

et à la circulation facilitée des idées et des concepts. Malgré cela, il ne faut pas conclure à l'uniformisation de la pensée car, dans certains pays, les tendances historiographiques particulières sont encore très fortes. La conception même de la définition de la liturgie au Moyen Age a connu quelques modifications ces dernières années. De façon générale, on peut dire que l'on est passé d'une conception historico-anthropologique de la liturgie, influencée par l'approche théorique de certains auteurs, à une conception qui, sans rejeter les aspects à la fois historique et anthropologique, a remis la théologie au coeur de la compréhension des rituels de l'Eglise médiévale. Les deux publications collectives dirigées par les collègues danois et parues en 2004 et 2007 constituent à mes yeux les meilleurs exemples de cet équilibre atteint entre l'approche historico-anthropologique du rituel de l'Eglise et la volonté affirmée d'une réouverture de ces recherches en direction de la théologie. Dans ces publications, rien n'est laissé de côté pour permettre une compréhension approfondie de la liturgie médiévale, dans ses dimensions historiques, anthropologiques et surtout théologiques. Ceci est notamment rendu possible grâce à une parfaite connaissance des sources de la liturgie et de sa théologie. L'approche renouvelée de certains types de sources de la liturgie médiévale, comme par exemple les commentaires sur la liturgie – autrement dit l'exégèse – a aussi permis d'inclure des sujets jusque là absents de la compréhension de la liturgie médiévale, telle que celui de la danse dans les rituels de l'Eglise.

Dans le domaine de la théologie chrétienne du Moyen Age, des publications récentes ont permis de considérer autrement son approche et sa compréhension dans une perspective historique. De telle sorte que l'on peut je crois affirmer que les médiévistes ont récemment, de façon progressive, laissé de côté l'approche dogmatique et doctrinale de la théologie chrétienne au profit d'un retour à une conception de ce domaine pleinement ancrée dans sa «réalité» historique. Ces publications ont renoué avec la tendance de certains auteurs majeurs du XXe siècle dans le domaine de la théologie historique, tels que dom Jean Leclercq et son livre pionnier (*L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Age*, Paris, 1957), ou bien, plus récemment, plusieurs publications de l'historien médiéviste Alain Boureau (*L'événement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Age*, Paris, 2004), tous deux héritiers des grandes figures de l'érudition dominicaine du siècle passé,

Yves-Marie Congar et Marie-Dominique Chenu, auxquels on pourrait ajouter Etienne Gilson. Dans leur publication respective, portant pour l'un sur la liturgie chez les Pères de l'Eglise, et, pour l'autre, sur l'exégèse monastique et l'herméneutique, François Cassingéna-Trévédy et Gilbert Dahan ont mis en évidence le rôle central tenu par la notion d'expérience dans l'approche de la théologie chrétienne dans l'Antiquité et au Moyen Age, et se situant au coeur de la pratique de la liturgie et de l'exégèse biblique dont on sait l'impact sur les rituels de l'Eglise. Autrement dit, pour ces auteurs, la pratique de la liturgie, de même que l'exégèse théologique, relèvent avant toute chose de l'expérience humaine du divin qui permet d'opérer une sorte de va-et-vient permanent entre les textes et la vie. De telle sorte que la liturgie comme l'exégèse théologique apparaissent comme des expériences vécues par l'homme lui permettant de revivre et ainsi d'actualiser l'histoire fondatrice des événements bibliques. La conséquence de cette notion d'expérience vécue à travers la liturgie et l'exégèse théologique amène l'homme à faire une «lecture existentielle» de l'Ecriture Sainte de manière à s'y trouver impliqué sur un plan personnel. L'un des effets majeurs de cette conception de la liturgie et de sa théologie basée sur la notion d'expérience est la reconsidération de la dimension matérielle du rituel destinée à être activée par l'expérience sensorielle de l'homme dans la réalisation de la liturgie. La compréhension de l'expérience sensorielle de la liturgie et de sa théologie à travers l'art constitue la tendance, d'une grande nouveauté méthodologique et épistémologique, la plus riche et novatrice des recherches sur l'art et la liturgie au Moyen Age dans la dernière décennie. A cela, il faut ajouter les implications de cette expérience sensorielle majeure que constitue la liturgie dans la définition de la beauté et de l'esthétique dans le christianisme antique et médiéval fondamentalement basée, elle aussi, sur la notion d'expérience. Ajoutons enfin que cette approche nouvelle de l'art et de la liturgie au Moyen Age fondée sur une vision approfondie de l'expérience de la matérialité artistique trouve des échos dans des recherches menées par des spécialistes d'autres périodes que le Moyen Age.

L'activation sensorielle dans la liturgie médiévale passe par celle de la matérialité de l'art et, en retour, l'activation des objets et des images rend possible l'activation sensorielle des célébrants et des différents acteurs du rituel pour permettre d'atteindre l'effet sacramentel. Au final, il s'agit bien de questions liées

à l'incarnation du Christ dans la liturgie et ses différentes modalités de présence réelle comme du retour à l'harmonie des origines, avant la chute originelle. De même, l'orchestration sensorielle de la liturgie au Moyen Age permet l'activation du corps du Christ et de tous ses sens.

C'est bien de cela dont il s'agit dans ce que l'on a coutume d'appeler, à tort, les drames liturgiques du Moyen Age. Ces rituels sont apparus dans l'Occident médiéval dans les milieux monastiques dans la seconde moitié du Xe siècle. Ils connaîtront d'importants développements dans la période comprise entre les XIe et XIIe siècle. Longtemps considérés à tort comme les prémisses du théâtre moderne, ces drames liturgiques constituent des parties centrales de la liturgie et de sa théologie. Ils consistent à jouer par les moines certains des principaux événements de la vie du Christ afin de rendre «réellement» présent le Christ et ses événements dans le cours même de la liturgie sacramentelle. Dans le déroulement de ces drames liturgiques tel qu'on peut le connaître dans les descriptions qui en sont faites dans les textes, on est frappés par l'importance accordée à ce que l'on peut appeler l'orchestration de la liturgie à partir de l'activation sensorielle. Il s'agit bel et bien de vivre pleinement l'expérience de la vie du Christ dans le cours du déroulement du rituel. Ce processus d'expérience pleine et entière de la présence du Christ à partir de la mise en scène proposée dans le drame liturgie est principalement fondée sur l'activation sensorielle des acteurs comme des objets liturgiques utilisés dans le cadre de ces rituels ainsi que l'espace —généralement l'église— où ils se déroulent. L'orchestration liturgique, de nature sensorielle, mise en oeuvre dans le déroulement des drames liturgiques permet de vivre l'expérience du Christ et de sa présence réelle dans l'église en complément et par anticipation à l'action eucharistique et sa finalité sacramentelle. Ces mises en scène concernant les drames liturgiques constituent autant d'exemples d'exégèse liturgique prenant place au sein même du déroulement des rituels et par l'intermédiaire de l'activation sensorielle des célébrants, des objets utilisés dans le rituel ainsi que de l'espace de l'église formant le cadre à la fois spatial et temporel de cette orchestration liturgique à partir de la mise en action du corps de l'Homme comme de son esprit, c'est-à-dire, de l'action des sens corporels comme des sens spirituels.

A partir de là et sur la base de tout ce que je viens d'exposer de façon succincte sur les enjeux de la prise en compte, dans notre perception et notre

compréhension de l'orchestration sensorielle de la liturgie au Moyen Age, on peut s'interroger sur notre capacité à percevoir de façon pleine et entière l'expérience liturgique, de nature sensorielle, vécue réellement par les hommes du Moyen Age. Voyons de manière précise ce à quoi nous avons affaire et les principaux enjeux épistémologiques auxquels nous devons faire face pour traiter correctement notre sujet. Dans notre travail d'historiens de l'art du Moyen Age, nous avons accepté de franchir une étape fondamentale dans l'évolution de la nature même de notre travail. Il s'agit de passer de l'approche strictement historique et culturel du matériau étudié, passant par l'étude du style, de la forme, de l'iconographie, du contexte historique, social et politique, pour tenter de saisir au mieux l'expérience «réelle» vécue dans le déroulement des rituels liturgiques. Pour ce faire, ainsi que je l'ai expliqué au début de mon exposé, il a fallu procéder à des modifications à la fois méthodologiques et épistémologiques pour permettre un angle de vue sur l'orchestration de la liturgie médiévale à partir de ce que l'on peut saisir de l'activation sensorielle dans le rituel et sa finalité théologique et sacramentelle à la fois. Ce travail est difficile, complexe et nécessite une très grande attention et concentration sur les enjeux épistémologiques, sur la méthode à mettre en oeuvre pour atteindre l'objectif fixé. La rigueur nécessaire pour réaliser ce travail permet, si l'on estime avoir réussi à franchir quelques étapes de déconstruction culturelle et méthodologique, jusqu'à un certain point d'appréhender la «réalité» de l'orchestration de la liturgie médiévale dans son cadre spatial qu'est l'église et l'interaction sensorielle entre tous les éléments qui font le rituel. Tout ceci sans pour autant laisser de côté la compréhension du contexte à la fois politique, historique et social auquel nous avons affaire dans les différents cas étudiés.

Notre travail doit-il alors s'arrêter à ce stade de la restitution intellectuelle de la réalité de l'expérience liturgique vécue au Moyen Age ou bien, au contraire, doit-on aussi tenter de mettre en oeuvre des moyens qui pourraient permettre de faire revivre «réellement» l'orchestration sensorielle de la liturgie médiévale? Cette question est bien me semble-t-il, au coeur de notre réflexion afin de dépasser le travail rénové de l'historien de l'art sur la liturgie chrétienne du Moyen Age pour permettre la réalisation d'expériences destinés à «faire revivre» la liturgie médiévale dans sa dimension pleinement performative. Pour ce faire, il ne s'agit pas uniquement de proposer des approches renouvelées de notre méthodologie de recherche, de nature intellectuelle. On peut également s'appuyer

sur ce que les moyens technologiques du XXI^e siècle nous offrent pour tenter l'expérience de la réactivation «réelle» de l'orchestration liturgique du Moyen Age. Dans ce cadre, on peut s'interroger sur l'intérêt et la légitimité de tenter de revivre l'expérience réelle dans la liturgie médiévale à partir de ce que permettent les moyens technologiques modernes. Autrement dit, on peut légitimement se demander si les moyens modernes permettant la réalisation de performances liturgiques médiévales constituent en soi un objectif épistémologique pour le médiéviste ou bien s'il s'agit seulement de les considérer comme des moyens permettant de produire des réalisations modernes destinées à satisfaire notre curiosité plutôt que pour apporter une contribution «scientifique» à nos recherches? Je n'ai pour ma part pas de réponses toutes faites à cette question. Je suis cependant plutôt sceptique quant à la nécessité de recourir à ces formes de restitution modernes de l'expérience liturgique médiévale pour saisir leur signification historique au sens large ou bien leur fondement théologique aux yeux des hommes du Moyen Age. Il me semble en effet que le changement d'approche méthodologique de notre matériau en tant qu'historien de l'art du Moyen Age et historien de la liturgie que j'ai décrit précédemment dans cette conférence est de nature à modifier notre regard sur la réalité de l'expérience liturgique vécue au Moyen Age à partir de l'art et de son activation sensorielle.

A partir de là, je ne suis pas certain ni convaincu de la nécessité de procéder à des reconstitutions d'expériences liturgiques médiévales pour mieux comprendre et saisir le sens que ces célébrations devaient avoir pour les hommes du Moyen Age et l'importance qu'ils accordaient à la notion d'expérience vécue. De telle sorte qu'il me paraît illusoire de vouloir franchir une étape dans la tentative de revivre l'expérience liturgique médiévale à travers des reconstitutions modernes, basées sur le développement des moyens technologiques performants, dont l'intérêt me paraît fondamentalement résidé dans l'expérience artistique et liturgique contemporaine, sans plus. Je m'explique. Pour cela, je vais m'appuyer sur trois exemples de restitutions modernes de liturgies anciennes et le décor ou la mise en scène des objets liturgiques convoqués dans ce cadre. Le premier exemple est celui de l'expérience polychromique de la façade de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers. Edifice majeur de l'art roman, datant probablement de la fin du XI^e siècle, l'église Notre-Dame-la-Grande à Poitiers fait l'objet chaque été, depuis près de 20 ans, d'une

illumination d'un quart d'heure chaque soir, à la tombée de la nuit, afin de montrer à tous que l'église médiévale était un édifice entièrement peint à partir d'une polychromie très vive. L'intérêt, à Poitiers, de cette expérience de la polychromie sur la façade de l'église Notre-Dame-la-Grande réside tout d'abord sur le fait que les couleurs ont notamment été choisies à partir des traces de pigments conservés sur les sculptures de la façade. Ensuite, l'intérêt de cette expérience est de faire prendre conscience à nos contemporains, non spécialiste de l'art médiéval, de cette esthétique de la couleur si importante pour saisir l'effet visuel produit par ces façades d'églises au Moyen Age. A Poitiers, il ne s'agit en aucun cas de «sons et lumières» tels qu'on peut en voir ailleurs comme par exemple à la cathédrale d'Amiens. Autrement dit, la finalité pédagogique de cette expérience est bien liée à celle de l'interprétation scientifiquement fondée de l'expérience produite par la façade polychrome de Notre-Dame-la-Grande. L'artiste qui a réalisé ces illuminations —Skerzo— a néanmoins conçu plusieurs scénarii de la polychromie de la façade de l'église dont on se demande bien sur quelles bases, si ce n'est son propre ressenti «artistique».

Quoi qu'il en soit, la projection temporaire de la polychromie sur la façade de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers me paraît constituer un exemple intéressant d'expérience de la réalité médiévale d'une église et de son effet sensoriel aujourd'hui disparu sans pour autant prétendre à une forme d'expérience «scientifique» destinée à réactiver réellement le contexte médiéval disparu de cette église et l'effet visuel de la façade polychrome à jamais disparu lui aussi.

Le deuxième exemple que je souhaite exposer brièvement est celui des effets visuels et sonores produits aujourd'hui dans l'église Santa Maria Antiqua, sur le forum romain, réouverte au public après de nombreuses années de fermeture et après une restauration exemplaire. Les peintures et l'ensemble du dispositif liturgique du VIIIe siècle est maintenant parfaitement visible, du moins pour ce qu'il en reste. Pour nous, spécialistes de l'art médiéval et de la liturgie, la visite de Santa Maria Antiqua est aujourd'hui, pour ainsi dire un vrai bonheur. En revanche, j'avoue être plus réservé sur les effets visuels et sonores projetés sur les peintures et diffusés dans les différents espaces de l'église. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un «son et lumières» car la finalité pédagogique de ce dispositif technologique est évidente et tout à fait fondée selon moi. Mais cela ne risque-t-il pas malgré tout d'introduire une certaine confusion dans l'esprit du

visiteur qui, bien que guidé par les effets sonores et visuels afin de lui permettre de comprendre l'histoire du décor dans cette église, pourrait, même de manière inconsciente, penser à cet espace ecclésial et à sa liturgie en lien avec les effets modernes produits dans l'église afin de lui permettre de comprendre l'histoire des peintures ? Autrement dit, je me demande si la fonction pédagogique d'un dispositif sensoriel important rendu possible grâce aux moyens technologiques modernes ne risque pas, au final, de passer au second plan et de céder la place à une forme de mélange inconscient dans l'esprit du spectateur du XXIe siècle désireux de s'approcher le plus possible de l'expérience vécu dans cet espace par les hommes du Moyen Age?

S'approcher le plus possible de l'expérience vécue dans une église lors de célébrations liturgiques au Moyen Age constitue un objectif intéressant et louable mais au final, n'est-ce pas l'expérience liturgique elle-même qui, malgré ces différences avec les rituels médiévaux, au mieux nous permet de s'approcher le plus possible la réalité de l'expérience de l'orchestration liturgique de nature sensorielle vécue au Moyen Age? Je n'ignore pas en disant cela les modifications profondes introduites dans l'action liturgique, notamment depuis le concile Vatican II et rendant presque illusoire de tenter l'expérience liturgique médiévale à travers celle produite aujourd'hui dans les églises. Il existe cependant un certain nombre de cas qui pourraient échapper à ce risque. Lors d'un séjour récent à Jérusalem, j'ai eu la chance de vivre la liturgie pascale au Saint-Sépulcre. Sans avoir fait des vérifications sur la vérité de la liturgie que j'ai vécue sur place à ce moment-là, il me semble que dans ce lieu particulier, on peut à minima s'approcher de la réalité de l'expérience vécue de la liturgie médiévale en assistant aux rituels tels qu'ils sont pratiqués de nos jours. Bien sûr de nombreuses différences existent sans aucun doute entre l'expérience de la liturgie du Saint-Sépulcre au Moyen Age et celle que l'on peut y vivre aujourd'hui. Ne serait-ce que dans les possibilités que l'on a aujourd'hui d'être au plus près de l'action rituel elle-même, ce qui n'était sans doute pas le cas au Moyen Age. Néanmoins, il me paraît que l'expérience vécue de cette liturgie particulière doit permettre de nous faire ressentir ce qu'elle devait à minima être au Moyen Age. Avec le cas du Saint-Sépulcre nous ne nous trouvons pas devant une tentative de nature scientifique, artistique ou même touristique pour tenter de revivre l'expérience liturgique réelle des hommes du Moyen Age. Autrement dit, je suggère de prendre les

expériences modernes pour ce qu'elles sont : des réalisations artistiques sans d'autres prétentions que celles d'une expérience esthétique moderne, même fondées sur une base scientifique et historique solide, des moyens pédagogiques modernes et rien d'autres, ou bien encore des expériences liturgiques «réelles» d'aujourd'hui qui, pour l'historien avisé de ces sujets, peuvent lui permettre de ressentir un certain nombre de choses de la réalité liturgique médiévale tout en sachant qu'il ne la revivra jamais.

Revenons à présent à la possibilité pour nous, historiens de l'art du Moyen Age et spécialiste de la liturgie, de comprendre la façon dont, au Moyen Age, on a pensé l'orchestration sensorielle de la liturgie à partir de considérations réelles destinées à être mises en place dans le rituel et à partir d'aspects de nature plus théorique dont la finalité réside dans la mise en forme de la théologie de la liturgie. Pour ce faire, je vais tout d'abord m'intéresser à un texte que j'ai déjà présenté de façon partielle ailleurs mais sur lequel je suis heureux de pouvoir revenir aujourd'hui à partir d'interrogations différentes et dans une perspective nouvelle, axée sur le thème de l'orchestration sensorielle de la liturgie et de l'art à l'époque médiévale.

Ce texte est celui de l'extrait de la chronique dite de Mouzon datant de la première moitié du XIe siècle et faisant état des principaux faits réalisés par l'archevêque de Reims Adalbéron dans son diocèse dans la seconde moitié du Xe siècle, plus précisément entre 969 et 989, selon les dates de l'épiscopat d'Adalbéron. Parmi les hauts faits du prélat en faveur de son église, on trouve son action en faveur de la rénovation architecturale de la partie occidentale de la cathédrale Sainte-Marie en lien direct avec l'architecture de l'église Saint-Denis située, selon la topographie de la ville au Xe siècle, à l'extérieur des murs de la cité et dans l'axe de la cathédrale. Dans le massif occidental de la cathédrale, Adalbéron fit procéder à la destruction de l'écran monumental empêchant la communication visuelle, théorique, avec l'église Saint-Denis située juste en face d'elle, mais à l'extérieur de la ville et séparée du premier bâtiment par le mur d'enceinte. Voici le texte de la chronique de Mouzon expliquant les raisons de ces aménagements architecturaux nouveaux:

«Quid Sancti Dionysii ecclesiam quam vir Deo devotus (Adalbero) extra muros urbis pro foribus maioris ecclesiae sanctae Dei genitricis Mariae instituit, ut, ostio contra ostium posito, quando sacerdos ad sacra missarum sollemnia ad orientem versus adstaret, sacerdotem principalis ecclesiae

semper in intuitu haberet atque quidquid iste supplicans orando premitteret, ille subsequences premissa offerendo firmaret; quatinus isti de his quae pre oculis erant cresceret devotio et ille anteriora intendens et sanctificationibus securus adstans, angelum fortem et ad defendum paratissimum atque armatum haberet a tergo; cum vero ille populum salutans et occidentem respiciens: Dominus vobiscum diceret, istum altrinsecus positum sacerdotem cum omnibus circumstantibus divini nominis invocatione et virtute in precando benediceret».

(Que dire de l'église de saint Denis que et éminent serviteur de Dieu institua hors des murs de la ville devant les portes de la grande église dédiée à saint Marie mère de Dieu, afin, que l'entrée de l'une faisant face à l'entrée de l'autre, le célébrant tourné vers l'orient eut toujours devant les yeux au cours de la messe le prêtre officiant dans la cathédrale et que les prières offertes en prémisses par le premier fussent confirmées par l'offrande du second et aussi pour que le premier sentit croître sa dévotion au spectacle qu'il avait sous les yeux tandis que le second, tendu vers l'avant, put procéder en toute quiétude au sacrifice, sachant qu'il avait derrière lui un ange en armes tout prêt à le protéger ou encore que regardant vers le couchant pour saluer le peuple et dire: «le seigneur soit avec vous, le second dans sa prière, en invoquant le nom divin, put bénir le premier avec toute l'assistance».

Ce passage mélange les données relatives à l'architecture des deux églises sainte-marie et Saint-Denis et à la liturgie impliquée dans ces deux espaces. Il faut tout d'abord relever le souhait de considérer ces deux églises comme un seul et même édifice qui serait constitué à partir de deux pôles liturgiques distincts et en même temps complémentaires, comme on en connaît plusieurs exemples dans l'Antiquité et dans le haut Moyen Age. Le texte de la chronique de Mouzon souligne ensuite l'importance accordée au thème de la protection effective et spirituel d'un ange en arme —une allusion à la dédicace des massifs occidentaux carolingiens généralement dédiés à l'archange Michel considéré comme l'ange défenseur du célébrant dans le cadre de la liturgie— envers le célébrant qui procède à la consécration eucharistique sur l'autel majeur localisée dans le chœur de l'église, c'est-à-dire dans la partie orientale de l'édifice. A côté de ces deux points très importants pour la lecture interprétative de ce passage de la chronique de Mouzon, il me semble particulièrement intéressant de relever la forte connotation à la fois sensorielle et idéale de la mise en scène liturgique décrite dans ce passage qui, en tant que telle, ne correspond à aucune réalité concrète.

Autrement dit, la liturgie décrite dans le passage de la chronique de Mouzon constitue bel et bien une sorte de mise en scène idéale de l'expérience liturgique et ce, à des fins théologiques. A aucun moment, ni dans le dispositif architectural, ni dans la description faite de l'action liturgique, nous nous trouvons face à une situation «réelle» de la mise en scène du rituel. Au contraire de cela, le chroniqueur a à coeur de nous plonger dans la conception idéale, de nature sensorielle, de la liturgie afin de montrer que cette conception joue un rôle dans la finalité sacramentelle de la liturgie de la messe. A côté de cela, il s'agit bien pour le chroniqueur de montrer aussi le pouvoir unificateur de la liturgie appliquée à l'espace de la ville de Reims dont l'unité se réalise grâce à l'effet sacramentel de cette sorte de concélébration eucharistique exécutée par les deux prêtres officiants dans la cathédrale et dans l'église Saint-Denis. Cette conception idéale de la liturgie, avec sa dimension profondément sensorielle, implique un mouvement entre les deux pôles liturgiques de cette espèce d'église unique constituée par la cathédrale et l'église Saint-Denis. La description faite par le chroniqueur nous invite à une sorte de mouvement de va-et-vient entre les deux églises, entre les deux pôles liturgiques, permettant de conclure à l'importance accordée à la dynamique de la réalisation de la liturgie. Cette dynamique au sein de la liturgie, dont les deux acteurs principaux sont les deux prêtres qui officient, est fondamentalement basée sur l'activation sensorielle dont on saisit le rôle majeur dans l'orchestration de la liturgie. En effet, il est bien question dans le texte de l'activation du sens visuel afin de *voir* et surtout de *ressentir* les prières de l'offrande eucharistique dont la finalité sacramentelle vient s'enrichir d'une autre fonction: celle consistant à faire croître la dévotion des célébrants tandis que leur corps dans toute sa dimension sensorielle s'anime pour «assister au spectacle» de la liturgie. Cette première interaction sensorielle fondée sur l'activation du sens visuel des célébrants est suivie par celle du sens auditif puisque la fin du passage exprime l'idée selon laquelle les paroles prononcées par un célébrant se trouvent confirmées par celles dites par l'autre célébrant. De telle sorte que nous avons affaire dans ce cas à l'activation sensorielle du son, à partir des paroles sacramentelles prononcées par les deux célébrants, dans une sorte de mouvement interactif similaire à celui que nous avons observé au sujet de la vue.

A ce stade de notre analyse de ce texte, il est important de souligner le rôle prédominant accordé à l'activation sensorielle dans la réalisation pleine et entière

de la liturgie —même si celle-ci, dans ce cas, apparaît comme principalement idéale— afin de vivre l'expérience du rituel. On voit également à quel point l'orchestration sensorielle de la liturgie ne concerne pas seulement l'espace de l'église et les objets destinés à être activés sensoriellement dans le rituel pour atteindre l'effet sacramentel, mais aussi et même peut-être, principalement l'activation sensorielle du corps et de l'esprit des célébrants dont la concentration intérieure doit rendre possible la mise en oeuvre de l'orchestration du rituel car ils en sont un élément indispensables. Autrement dit, le prêtre est un élément constitutif majeur de l'activation sensorielle mise en oeuvre dans l'orchestration de la liturgie, au même titre que l'espace de l'église et ses interactions de nature sensorielle avec les conditions extérieurs (lumière...) et les objets destinés au culte dont on a déjà dit qu'ils devaient être activés par les sens dans le cours de la célébration, en plus du rôle fonctionnel qu'ils devaient remplir pour les différents acteurs de la liturgie. A propos du prêtre considéré comme un élément majeur du dispositif sensoriel de l'orchestration de la liturgie médiévale, on est tenté de rapprocher cette conception de ce que dit Hildegarde de Bingen au XIIe siècle au sujet du chrétien qui rien d'autre qu'un vase fragile plein de l'inspiration divine dans une lettre adressée à Elisabeth de Schönau: «Ego paupercula forma fictile vas, haec non a me, sed de serena luce dico : Homo est vas, quod Deus sibimetipsi aedificavit, et quod sua inspiratione imbuit, ita quod opera sua in illo perficeret» (je suis un misérable petit vase d'argile. Cela, je ne le dis pas de moi-même, mais grâce à la vraie lumière divine: l'homme est un vas que Dieu a créé pour lui-même et qu'il a rempli de son inspiration afin d'y accomplir ses oeuvres). Dans les deux cas de figures, il s'agit bien de considérer l'homme, dans sa globalité aussi bien corporelle et sensorielle que spirituelle, faisant écho au passage de la seconde épître à Timothée (II, Tim. 2, 20) comme un élément destiné à être activé par Dieu dans le cadre de l'orchestration de la liturgie. C'est de cela dont il s'agit je crois dans le texte de la chronique de Mouzon au sujet de la présentation idéale de la liturgie.

De tout cela, il me semble nécessaire d'insister sur le fait qu'au Moyen Age, on a conçu l'expérience de la liturgie non seulement à partir de son caractère concret et réel décrit dans les textes des rubriques, entre autres, mais aussi et surtout à partir d'une conception idéale dont l'impact est certain sur la façon de voir l'orchestration du rituel à partir de l'activation sensorielle.

¿EN QUÉ FORMA PUEDE UNA HAGIOGRAFÍA TRANSMITIR SONIDOS? EL CASO DE LA *VITAS SANCTORUM PATRUM EMERETENSIIUM*

María Luján Díaz Duckwen

Universidad Nacional del Sur, Argentina

La Historia de los Sentidos representa una nueva forma de observar la realidad que se ha venido realizando desde hace unas pocas décadas con la íntima colaboración de la Antropología de los Sentidos. Esta combinación de conceptos y enfoques antropológicos vertidos al aspecto sensitivo y absorbidos por la historia fue un esfuerzo de autores como Johan Huizinga, Lucien Febvre¹ y Alain Corbin,² entre otros, quienes se embarcaron de manera intuitiva en la tarea de reutilizarlos para conocer el pasado. Sin embargo, ha sido Constance Classen quien ha llevado a definir los términos antropológicos necesarios para comprender los sentidos y señalado el camino para inaugurar y dar validez a una historia de los sentidos.³

¹ Johan HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente 196, (primera edición en holandés 1919) y Lucien FEBVRE, *The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century, the Religion of Rabelais*. Cambridge, Massachusetts, Translated by Beatrice Gottlieb. 1982. Estos dos autores son considerados por Constance Classen precursores del giro sensorial. El primero escribió su obra teniendo en cuenta la sensibilidad en el período bajomedieval; el segundo describió el siglo XVI francés en base a la importancia de olores y sonidos. Constance CLASSEN, "The Senses", en Peter STEARN *Encyclopedia of European Social History*, Charles Scribner & Sons, 2001.

² Es uno de los historiadores que enfatizó mayormente los sentidos en su mirada hacia el pasado. Su libro más importante ha sido *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social, siglo XVIII y XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, en el que analiza la importancia del olor en la sociedad francesa del siglo XVIII. Sus estudios también han examinado la relación con la antropología sensorial en "A History and Anthropology of the Senses", en *Time, Desire, and Horror: Towards a History of the Senses*. Cambridge, U.K., Translated by Jean Birrell, 1995 y "Histoire et anthropologie sensorielle", *Anthropologie et Sociétés*, vol. 14, n° 2 (1990).

³ En numerosos textos se puede ver su interés comprometido hacia la historia de los sentidos, el último es *History of the Senses*, que dirige. Consta de seis volúmenes que exploran los sentidos en la Antigüedad (Toner), la Edad Media (Newhauser), el Renacimiento (Roodenburg), la Ilustración (Vila), el siglo XIX (Classen) y el siglo XX (Howes). Otras obras han sido *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*, Londres y Nueva York, Routledge, 1993; *The book of touch*, New York and London, Berg, 2005; *The deepest sense. A cultural History of Touch*, University of Illinois Press, 2012.

Según Pigem,⁴ el mundo siempre ha sonado, los paisajes tienen su propia sonoridad, y aunque asociamos paisaje a visión estamos obligados a captar aquellos sonidos que lo identifican. Un paisaje sonoro es aquel que recupera lo concreto pero también lo audible, siendo el hombre quien es capaz de situarse en el medio y formar parte de él escuchándolo atentamente así como participando activamente. Debemos aprender a escuchar al paisaje porque siempre ha sonado.⁵ Siguiendo estas premisas nos adentraremos en el mundo hagiográfico cristiano, donde los silencios, las palabras y los ruidos fueron los protagonistas de un paisaje sensorial que identificó a los hombres de la antigüedad tardía.

La exploración de la sonoridad es lo que nos ha llevado a proponer una fuente hagiográfica del siglo VII hispano como materia prima a trabajar. El interrogante que nos planteamos es de qué manera un escritor que sabemos anónimo, religioso, habitante del reino visigodo, plasmó aspectos auditivos en la *Vitas Sanctorum Patrum Emeretensium*. Nos vamos a concentrar en analizar algunas partes del capítulo cinco, puesto que es el “más importante y extenso”⁶. La construcción del ideal de santidad, propio de toda hagiografía, se realiza sobre un personaje esencial para la vida de la ciudad de Mérida: el obispo Masona. No cabe duda de que el autor, cuyo valor como historiador de los acontecimientos pasados se valida con su testimonio,⁷ rescató a este personaje, entre otros, por dos motivos: uno, por la relación que tuvo durante el desarrollo de su episcopado con el poder monárquico, y dos, porque paralelamente el reino vivió una transformación espiritual fundamental para la historia visigoda, que lo llevó desde la herejía arriana hasta el verdadero credo católico, y todo esto de la mano

⁴ Jordi PIGEM “Escuchar las voces del mundo”, *Observatori del Paisatge. Dossier “Paisajes sonoros”*, 2009. Disponible en: http://www.catpaisatge.net/dossiers/psonors/esp/docs/article_pigem.pdf (fecha de última consulta: 28/06/2012)

⁵ Alfredo ARACIL “Un poco de historia: Diseños sonoros en los jardines del Renacimiento y Barroco”, en *I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros*, Madrid, 2007. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/aracil/aracil_01.htm (fecha de última consulta: 28/06/2012).

⁶ Isabel VELAZQUEZ, “Introducción”, en *Vidas de los Santos Padres de Mérida*, introducción, traducción y notas de Isabel Velázquez, Madrid, Trotta, 2008, p. 23.

⁷ La idea de que funciona “La hagiografía como una fuente histórica en el medioevo” la dan muchos autores, como F.J. Fernández Conde al colocar ese nombre a una artículo en *Mundos Medievales: espacios, sociedad y poder: homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*, vol. 1, 2012, pp. 119-137. También lo hace Isabel Velázquez en varias obras y junto a la mención específica de que el autor de la *Vitas Sanctum Patrum Emeretensium* es un historiador véase *La literatura hagiográfica: Presupuestos básicos y aproximación a sus manifestaciones en la Hispania visigoda*, Segovia, Junta de León y Castilla, 2007, pp. 36 a 42.

de dos reyes que construyeron y engrandecieron a Hispania en esta época: Leovigildo y Recaredo. El propósito general de la obra fue lograr “una reivindicación de la época más gloriosa y eminente de Mérida, a través de los famosos obispos del siglo VI”⁸, y en este capítulo en particular, remarca el papel que tuvo Mérida en la metamorfosis religiosa del reino. El narrador construyó un relato en el cual consideramos que el aspecto sonoro funcionó en pos del interés político-religioso. Por ello revisaremos, de las imágenes sonoras del capítulo, las caracterizaciones de los personajes implicados: los obispos Masona y Sunna y el rey Leovigildo, y el debate teológico llevado adelante entre los dos obispos en la misma basílica de Santa Eulalia.

El paisaje sonoro de las hagiografías tardoantiguas permite estudiar cómo esos valores sensoriales representan el modelo sensorial construido dentro de una sociedad y a través del cual sus habitantes “interpretan” el mundo o traducen las percepciones y los conceptos sensoriales en una visión del mundo particular, que es lo que nos interesa. El paisaje sonoro que exploraremos es cultural, los sonidos, los ruidos y los silencios pertenecen a una construcción de la esfera cristiana.

La *uita* fue escrita a mediados del siglo VII, hacia los años 630 y 640, década en que se hacía necesario reubicar políticamente a Mérida, puesto que de ser cabeza de la provincia de Hispania desde época romana había decaído en su posición con la elección de la ciudad de Toledo como capital del reino de los visigodos. Las convenciones escriturarias de la hagiografía la hacían de características similares cada vez, sin embargo, la osadía del autor era que ella se mostrara como fruto de su propia sociedad y respondiera a objetivos claramente distinguibles para ella. La hagiografía es un mundo literario construido desde la sociedad eclesiástica que intentaba instruir en el aspecto religioso a la comunidad laica y a la vez lograr una identidad entre ambas. Al conformarse como género literario predominante, a partir del surgimiento de una nueva existencia social postrromana, tuvo la enorme posibilidad de adecuarse a los requerimientos culturales vigentes, o dicho con otras palabras, ser parte de un proyecto ideológico.⁹ Colaboraron activamente en esta cohesión comunitaria la aparición

⁸ Isabel VELÁZQUEZ, *Hagiografía y culto a los santos en las Hispania Visigoda: aproximación a sus manifestaciones literarias*, Mérida, Cuadernos Emeritenses 32, 2005, p. 181.

⁹ A este tema se refiere más ampliamente Santiago CASTELLANOS, “The Significance of Social Unanimity in a Visigothic hagiography: Keys to an ideological screen”, *Journal of Early Christian*

y el desarrollo del culto a las reliquias en diversos lugares, en este caso, la de la mártir santa Eulalia,¹⁰ de la mano de los obispos que fortalecieron la posibilidad de identificar ambos puntos a partir de la capitalización episcopal de la presencia, la difusión y el control de las reliquias.¹¹

La *Vida de los Santos Padres de Mérida* nos coloca frente a una de las problemáticas que el rey Leovigildo decidió afrontar: la de la unificación política y religiosa del reino. La plenitud del reino visigodo sucedió “tras una serie de brillantes campañas militares en todas las direcciones del solar ibérico y una amplia labor legislativa y de reforma administrativa de matiz centralista y autoritario”¹². El aspecto religioso en su vertiente arriana, que nos interesa puesto que es el lazo con el análisis que realizaremos, cumplió un papel trascendental en este proceso, a su través “buscó la fusión de los sentimientos visigóticos e hispanorromanos en un solo ente nacional integrador bajo el supremo patronato regio”¹³. Para llevarlo adelante arbitró varios medios, pero luego de un concilio de obispos arrianos en el año 580 se decidió facilitar la conversión al arrianismo y hacer una declaración doxológica que redujera las diferencias dogmáticas que había con el credo católico para que fuera aceptado. Algunas cuestiones que atender en este contexto son: la presencia de una jerarquía eclesiástica arriana que carecía de la tradición y la fortaleza que tenía la católica en Hispania; que aquella identificaba prácticamente a toda la población goda en tanto que la católica a la población hispanorromana, y que la relación entre iglesia arriana y monarquía goda era sumamente estrecha, y en este momento debía avenirse al objetivo de Leovigildo de construir una Iglesia estatal capaz de integrar a la población, fortalecer el poder real y presentarse como un todo frente a potencias vecinas.¹⁴ Todas estas decisiones políticas es posible verlas en la hagiografía desde el punto de vista emeritense.

Studies 11.3 (2003), pp. 15-36. Y Santiago CASTELLANOS, *La Hagiografía visigoda. Dominio social y proyección cultural*, Logroño, Fundación San Millán de la Cogolla, 2004.

¹⁰ Para ver la importancia de la relación entre lugar y reliquia consultar Ariel GUIANCE, “Hagiografía y culto de las reliquias en la Hispania romana y visigoda: testimonios y mensajes”, en Ariel GUIANCE y Pablo UBIERNA (eds.), *Sociedad y Memoria en la Edad Media. Estudios en homenaje de Nilda Guglielmi*, Buenos Aires, CONICET, 2005.

¹¹ Santiago CASTELLANOS, “Las reliquias de los santos y su papel social: Cohesión comunitaria y control episcopal en Hispania (siglos V-VII)”, *Polis*, 8 (1996), pp. 5-21.

¹² Luis A. GARCÍA MORENO, *Historia de España visigoda*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 86.

¹³ Luis A. GARCÍA MORENO, op. cit., p. 126.

¹⁴ Luis A. GARCÍA MORENO, op. cit., p. 126.

El primer personaje presentado es el protagonista fundamental del capítulo: Masona. Son remarcados sus dones de nacimiento, su pertenencia a una familia goda, su educación en la fe católica, entre otras. La cuestión auditiva emerge en relación a la oración. La palabra dispuesta en forma de plegaria funciona como agente transmisor entre lo celestial y lo terrenal y como un elemento imprescindible en su función episcopal y en el ejercicio de la caridad. Por un lado, con su accionar fue “gran intercesor en favor de su pueblo”¹⁵, y mucho más, puesto que “en tiempos de éste, el Señor, gracias a sus oraciones, alejó de la ciudad de Mérida y de toda la Lusitania el azote de las enfermedades y la carestía de alimentos y los expulsó...”¹⁶. La súplica recuerda a Dios la fidelidad de su siervo y se transforma en un diálogo continuo entre la humanidad y la divinidad. La oración surge de las necesidades del que suplica, y en este caso, tiene consecuencias en la realidad del pueblo de Dios, mejorando en todo su situación, subrayándose principalmente las necesidades primarias: alimento y salud.

El pueblo se hace eco de estas manifestaciones de caridad de Masona y un largo párrafo lo corrobora. En él las declaraciones de felicidad son abundantes y se desgaja que todos los sectores sociales, pero especialmente los pobres, vivían en abundancia de cosas buenas y que celebraban, se hallaban en gozo, tenían paz, florecía la caridad en todos los corazones, disfrutaban de una serena alegría y regocijo, por el mérito de tan gran obispo en la tierra.¹⁷ Agregaremos aquí que el pueblo aparece sistemáticamente ante cada evento importante vivido por el obispo, para apoyar sus logros con muestras de alborozo¹⁸ o bien entristecido por el destino que le toca afrontar con lamentos.¹⁹ Castellanos enfatiza que esta presencia popular es una muestra del proyecto que trasciende a la hagiografía y que constituye el uso de lo que se denomina “unanimitad”, un mecanismo utilizado por la ideología clásica que aparece en la emeritense para legitimar

¹⁵ *Vidas de...* op. cit., siempre haremos referencia al Cap. V, y dentro de él citaremos los puntos que correspondieran, en este caso II, 2.

¹⁶ *Vidas...* op. cit., II, 3.

¹⁷ *Vidas...* op. cit., II, 4-7.

¹⁸ *Vidas...* op. cit., XII, 6, aquí Masona ha salido triunfante de un complot que había sufrido contra su vida y la del gobernador, y el pueblo entona cantos de salmos, alabanzas, canta himnos, está alegre y hace alboroto a causa de la alegría que tiene.

¹⁹ *Vidas...* op. cit., VI, 5 momento en el cual Masona fue enviado al exilio y el pueblo se manifiesta “en un gran lamento, proclamaba con grandes gemidos y enormes gritos que se les privaba de la ayuda de tan gran pastor, clamando...”.

situaciones concretas, esconder gran parte de los debates, las paradojas, los enfrentamientos entre grupos, responder a las necesidades de la conversión.²⁰

Paralelamente, el uso efectivo de su palabra y su compromiso como líder con el bienestar de su comunidad se aseguraba mediante las órdenes que impartía y las obras que realizaba. En este caso, luego de avenir su designación como obispo, una preocupación a concretar fue la construcción edilicia, cuestión que canalizada tanto en la realización de “muchos monasterios” y “numerosas basílicas” como en la consagración de numerosas almas a Dios. Dentro de las funciones del episcopado tuvo gran importancia la actividad edilicia religiosa y civil, lo cual transformó las ciudades tardoantiguas configurando nuevos espacios para el culto y para la práctica cristiana, e hizo surgir piezas claves para los intereses colectivos.²¹ La construcción de un hospital canalizó buena parte de éstos últimos y en ambos casos se menciona la dotación de riquezas patrimoniales. A través de este edificio se equipó al lugar de sirvientes y médicos a los cuales mandó: “que se atendieran las necesidades de los peregrinos y enfermos,... llevaran en brazos al hospital a cualquiera que, siervo o libre, cristiano o judío, encontraran enfermo, y que allí mismo, también en esteras, en camas acondicionadas y limpias, tendieran al enfermo, preparándole alimentos delicados y saludables hasta que devolvieran, con la ayuda de Dios, la antigua salud al enfermo...” Y como le parecía poco “ordenó a los médicos que, con atenta solicitud, se preocuparan de recoger la mitad de todos los bienes del patrimonio de la iglesia traídos al palacio por todos los tesoreros, a fin de entregársela a los mismos enfermos”.

En este momento vemos fortalecida la figura de Masona, en un doble sentido: hacia arriba, porque Dios escucha sus ruegos y resuelve posibles problemas que podrían aquejar a Mérida; hacia abajo, porque el texto lo presenta como un personaje con plena capacidad organizativa y un gran liderazgo dentro de la comunidad. Justamente “una de las dimensiones más activas del ejercicio del episcopado” es la caridad,²² que, como hemos notado, la despliega con una

²⁰ Santiago CASTELLANOS, “The Significance...”, art. cit., pp. 387-419.

²¹ Purificación UBRIC RABANEDA, “El obispo y la actividad edilicia”, en Silvia ACERBI, Mar MARCOS y Juana TORRES (eds.), *El obispo en la Antigüedad Tardía. Homenaje a Ramón Teja*, Madrid, Trotta, 2016, pp. 289-300.

²² Santiago CASTELLANOS, “El obispo como líder ciudadano”, en Silvia ACERBI y otros, op. cit., p. 109.

actitud abierta y desprejuiciada; será un tiempo de bonanza que acompaña con tolerancia y una universalidad en su patrocinio precisamente en un momento convulso para la ciudad.²³ El oído de Masona, tal como Dios lo hace con él, se ajusta a los conceptos teóricos que el antropólogo David Le Bretón propone hoy, ya que fue el lazo social que se puso en marcha cuando oyó la voz humana del necesitado, del enfermo en estos casos. Y no quedaba en la simple escucha sino que recogió la palabra del otro, la comprendió y se puso en su lugar, absolutamente indispensable para activarse y resolver los problemas. En consecuencia, la escucha puesta en funcionamiento se transforma en un principio ordenador del mundo.²⁴ Y es Masona quien ordena la ciudad de Mérida.

El autor, solidarizado con estos acontecimientos pasados, se incorpora en el relato para continuar enumerando las buenas acciones del obispo, no haciendo silencio y mostrándolo cómo un personaje que respondía a los requerimientos de su grupo.

“Y opino que no hay que callar cuán espléndido era con los obsequios, puesto que era muy desinteresado con lo ajeno y muy pródigo de lo suyo... regalaba mucho y no cogía nada... donaba...regalaba... Todos eran colmados de favores por él... y no tanto con los hermanos y amigos como con los propios siervos de la iglesia...”²⁵.

La totalidad de la comunidad era el reservorio donde se acogían las dádivas, sin importar condición económica ni estrato social. Su compromiso con el valor de la palabra le permite citar una frase extraída de los Diálogos de Gregorio Magno, aludiendo al accionar del obispo: “prefería no guardar silencio contra la herejía, no fuese a parecer que, callando, consentía, sino que repudiando la locura de peste con todas sus fuerzas, clamó con el grito de la verdad”²⁶. La diferencia entre sonido y silencio, entre palabra y silencio, en este contexto hagiográfico es fundamental, porque la ausencia de la voz significaría la presencia y la hegemonía del error arriano. La Palabra del obispo Masona en el pasado y del autor en el presente emeritense, implican la Palabra y la Presencia de Dios más allá de todo tiempo, en el tiempo eterno. El silencio tendría más que ver con la indiferencia,

²³ J. Ignacio ALONSO CAMPOS, op. cit., p. 269, quien recalca que esto no será mantenido cuando toda la población y el estado se haya convertido al cristianismo.

²⁴ Todos estos conceptos en David LE BRETÓN, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, pp. 93-94.

²⁵ *Vidas...* op. cit., II, 4-11.

²⁶ *Vidas...* op. cit., IV, 6.

con el consentir, con una presencia que se fortalece a su través, y la Palabra con la defensa de la Verdad y con la lucha contra lo herético. La palabra “vuelve visible lo invisible” y aunque es fugacidad²⁷ puesto que dura el momento que se escucha y que suena, traspasa las mentes, acongoja o alegra al corazón, se eleva por encima de la mirada, penetra hondo en el alma humana y determina actitudes y comportamientos futuros.

Los dos personajes que siguen son representativos de la herejía arriana. Ellos muestran en carne propia la vivencia de la desviación como una posesión demoníaca: son el obispo Sunna y el rey Leovigildo. No cabe duda de que sus imágenes, de las cuales muchas combinan complementariamente lo visual y lo auditivo, refuerzan la altitud venerable de Masona denigrando al enemigo hasta la condición diabólica y ubicando a los actores de ambas ideologías religiosas en lugares totalmente contrapuestos. Esta es una de las características propias de esta hagiografía: la oposición arquetípica de los personajes, tal como “el ‘buen rey’ y el ‘mal rey’, el ‘buen obispo-santo’, el ‘mal obispo-hereje’, la ‘multitud’, las ‘malas’ y las ‘buenas’ aristocracias...”²⁸. En ninguno de ellos se marca una evolución en su personalidad sino que ella ya está definida.²⁹

Aparece primero la descripción del rey Leovigildo, que combina las imágenes audiovisuales. La maldad se hace visible de esta manera: “... el monstruoso dragón de la envidia, siempre celoso de las buenas obras, azuzado por punzantes agujones, como un veneno viperino, mordió el ánimo de este príncipe y la pócima venenosa penetró en sus entrañas”. Y el pensamiento que en su interior regía era “el consejo diabólico”³⁰. Probablemente movido por estas circunstancias, el rey consideró adecuado enviarle a Masona legados que lo halagaran, lo instaran, lo persuadieran, le dijeran argumentos maliciosos, para olvidar su religión, sin embargo el santo “se mantenía firme en su respuesta” y “resistía invicto en defensa de la justicia”³¹. La Palabra tiene múltiples formas de ser escuchada. Las estrategias del monarca para convencer al obispo sugieren que todas las vías de la persuasión y de la comunicación fueron utilizadas, lo cual

²⁷ LE BRETÓN, op. cit., p. 96.

²⁸ Santiago CASTELLANOS, “Obispos y santos. La construcción de la Historia”, en Martin AURELL y Ángeles GARCIA DE LA BORBOLLA (eds.), *La imagen del obispo hispano en la Edad Media*, Pamplona, Eunsa, 2004, p. 24.

²⁹ Lo afirma Isabel VELÁZQUEZ, *Vidas...* op. cit., p. 26

³⁰ *Vidas...* op. cit., IV, 2 y 3.

³¹ *Vidas...* op. cit., IV, 4 a 8.

evidencia la pretensión monárquica de convertir a todo el pueblo a la herejía. En contrapartida, la férrea voluntad, la firmeza en la respuesta otorgaba la victoria al contendiente y la convicción de estar en la verdadera doctrina.

La aparición del obispo arriano Sunna no deja dudas de la verdadera naturaleza de quiénes son herejes. El autor combina palabras que lo describen tanto por fuera como por dentro, tanto desde lo visual como desde lo auditivo.³² Desde este último aspecto se recalca que su lengua era “mendaz, de vocabulario obscuro”, y cuando llega a Mérida con toda la intención de ocupar la basílica de santa Eulalia, “usurpa, por orden real, algunas basílicas...” y sometido al accionar del demonio, “comenzó a lanzar violentas críticas contra el siervo de Dios y a escupir amenazas absolutamente inmundas con atronadoras palabras”³³. A todos los arrebatos de maldad que sus enemigos le enviaban, el autor promueve la polaridad: “... al tantas veces probado siervo de Dios, ni le quebró la amenaza del ladrón ni le debilitó la violenta cólera del funesto hombre, ni le doblegó la tempestad del loco depravado, sino que a semejanza de un fortísimo muro permaneció inamovible contra todas las tormentas, en defensa de la santa fe”³⁴. En estas imágenes aparece claro que el sonido es asociado directamente a la identidad subjetiva que la está emitiendo, logrando una verdadera comunión y exposición entre sonido y forma de ser del sujeto. Los principales protagonistas puestos en escena personifican a la secta arriana y al cristianismo ortodoxo, y su exposición externa afirma la convicción religiosa del interior de cada uno de estos hombres. Aquí el oído visibiliza el espíritu de la persona y su convicción religiosa en este caso. No obstante, la palabra ahora utilizada ha sufrido un giro trascendental: la transformación se encamina toda hacia la violencia, el rechazo, la obsecuencia, la oposición, la guerra, tanto en lo que dice como en la forma en que lo dice. Las palabras emitidas por Sunna están accionadas por verbos y adjetivos que evocan la violencia: son lanzadas, como los guerreros lanzan las armas en el frente de batalla; son escupidas y son inmundas, lo que rememora

³² Para dejar evidenciada su imagen: “un hombre, en fin, partidario del perverso dogma, un hombre funesto y de aspecto muy repugnante, de ceño fruncido, ojos atroces, mirada odiosa, de anda aterrador. Era de mente siniestra, de costumbres depravadas, de lengua mendaz, de vocabulario obscuro, por fuera engreído, por dentro vacío, externamente arrogante, interiormente insignificante, por fuera henchido, por dentro vacío de todo tipo de virtudes, deforme por ambas partes, carente de bondades, rico en maldades, culpable de delitos y candidato voluntario a la muerte perpetua.” IV, 2 y 3.

³³ *Vidas...* op. cit., V, 3 a 6.

³⁴ *Vidas...* op. cit., V, 6.

gestos de repulsión; llegan a una altitud de volumen atronador, sumiendo a todos los oídos en un ruido ensordecedor del cual, tal como ocurre con este sentido tan peculiar, es imposible huir y deshacerse de él. Sunna habla al santo con actitudes que asemejan las amenazas ocasionadas por un ladrón que quiere arrebatarse su bienpreciado, con verdadero enojo e ira tal cual un hombre funesto, y la bravata sigue como si fuese una tormenta que lo transforma en un loco depravado. El santo Masona opta por conducirse con tenacidad, y como si estuviese ya en el campo de Marte, no se doblega, no se quiebra, no teme, no se debilita, por el contrario, soporta oyéndolas.

La utilización de la retórica en la Antigüedad Tardía se convirtió en un recurso sumamente apreciado por los cristianos. La educación buscaba que desbordase de sabiduría, contenido verdadero y elocuencia. Sin embargo, a la manera de los sofistas, “la retórica pagana se sustentaba en la censura a la falacia de su contenido y a la voluptuosidad de su puesta en escena”³⁵. Y por estas mismas razones, se fueron reforzando los tópicos siguientes: el *uir sanctus* como un orador nato y el hereje como alguien capaz de desarrollar una epidíctica de entretenimiento sin fines formativos. En la obra vemos asimismo al hagiógrafo desplegar sus dotes retóricas y a la vez adjudicar a sus personajes los tópicos propios de la época. La teatralización armada alrededor de Sunna recuerda la identidad pagana posromana, que ahora devino en identidad hereje.

La lucha teológica que se entablará a continuación se realizó a consecuencia del mandato del rey Leovigildo para que el obispo que resultase vencedor asumiera la conducción de la basílica de la santa emeritense. En su búsqueda por unificar el reino, empleó la lucha religiosa y la fe como arma política, y aunque habituales durante el Imperio romano y el bizantino, eran un fenómeno completamente nuevo para el mundo visigodo.³⁶ En Mérida, el encuentro dialéctico tuvo el mérito de ser un acto formal que introdujo el poder político central dentro de una comunidad fuerte de la antigua Hispania romana, durante el proceso de centralización.³⁷

³⁵ Alberto J. QUIROGA PUERTAS, “El obispo como *Orator Christianus*”, en Silvia ACERBI y otros, op. cit., pp. 251-2.

³⁶ J. Ignacio ALONSO CAMPOS, “Sunna, Masona y Nepopis. Las luchas religiosas durante la dinastía de Leovigildo”, *Antigüedad y Cristianismo, Murcia, III*, 1986, p. 154.

³⁷ CASTELLANOS, “The Significance...” art. cit., pp. 397-398.

La noticia de la contienda le llega al santo desatada por el rumor popular. Desde ese momento, el obispo se prepara mental y espiritualmente para el evento con un proceso de ensimismamiento para llegar a Dios, que constó de tres días con ayunos y llantos. Finalmente se aclara que las palabras de Masona tendrán asistencia espiritual directa. La orden monárquica llevaba implícita una utilización razonada y compleja de la palabra, puesto que se produciría una discusión que transcurriría alternativamente entre los dos adversarios y que tendría como fuente fundamental el texto bíblico, es decir, la Palabra de Dios por excelencia. Así se expone la orden:

“debatiera públicamente su respectiva defensa de cada una de las partes sobre el conflicto de la discusión y que enfrentándose entre sí en intervenciones alternativas sobre los libros de las santas Escrituras, citados por cada uno de ellos pasajes de las mismas, contrastados sus testimonios, expusiesen sus argumentos y los corroborasen...”³⁸.

Y todo esto en el atrio de la iglesia y con la presencia de jueces, que se aclara que son partidarios de la secta arriana, que permanecerían sentados delante de ellos evaluando la disputa. La Biblia, “además de ser de contenido religioso fue cobrando por su valor en la sociedad contenido con función reguladora capaz de configurar el destino histórico de un grupo pero también ser paradigma de fe y de comportamiento”³⁹. Su manejo en el debate fue prácticamente de corte jurídico, es decir, que se apelará al texto para dar cuenta de la autenticidad de la doctrina cristiana y católica por un lado y el error de la arriana por el otro, considerándose ganador a aquel que argumentara con mayor claridad la verdad.

Las palabras dichas no están transcritas en el texto. A los efectos de la hagiografía, la relevancia fue puesta en las actitudes y los comportamientos que manifestaron los contendientes. El arriano Sunna “...empezó a hablar primero y a pronunciar con gran estrépito palabras sacrílegas, estridentes, violentas, escabrosas e indecentes...”⁴⁰ y luego “replicaba con palabras procaces como por

³⁸ *Vidas...* op. cit., V, 9.

³⁹ María Luján DÍAZ DUCKWEN, “Una mirada cultural de la Biblia en la Tardoantigüedad”, conferencia dictada en la Universidad Nacional de Mar del Plata el día 16 de septiembre de 2016. Parafraseando un párrafo escrito por G. DEL OLMO LETE, *La Biblia en la literatura española. I. Edad Media. I/1 El imaginario y sus géneros*, Trotta, Fundación de San Millán de la Cogolla, 2008, p. 11, en el que habla del proceso en que el texto bíblico pasa de la oralidad a la escritura y que, sin embargo, nosotros vemos que se puede extraer y aplicar al contexto tardoantiguo.

⁴⁰ *Ibidem*. “Quumque ille sileret, hereticorum Sunna episcopus prius loqui exorsus est cepitque nefanda oris strepentia, aspera, scabra et obscenosa summon cum fragore producere uerba”.

la boca de un dragón”⁴¹. A semejanza de la descripción primera, la teatralización se aprecia y casi podemos ver en acción al obispo hereje. Los sonidos emitidos imitan cualidades demoníacas, asegurado esto con la aparición del dragón, cuya imagen se asimila al demonio tanto en las Biblias *Vulgata* e *Ítala* como en autores cristianos.⁴² Si repasamos los adjetivos utilizados por el autor para las palabras de Sunna, nuevamente confirman características maléficas: fueron sacrílegas, enfatizaban su oposición a las del contrincante ya que en sí mismas se oían pecaminosas, impías, herejes; fueron estridentes, lo cual destaca el volumen alto y hasta quizá agudo que tuvieron, y que podrían haber incomodado a un público cautivo del sentido auditivo, cuyo ruido embarga todo el espacio en el que se despliega; fueron violentas, probablemente en el contenido y en la forma en que fueron dichas, pudiendo generar irritación y exasperación; fueron escabrosas, lo cual podría mostrar la aspereza con la que fueron dichas, y hasta la falta de conocimientos retóricos del emisor y asimismo religiosamente aluden a cierta suciedad que mostrarían; finalmente se dice que fueron indecentes, reflejando la carencia de moralidad que contenían porque por su medio se intentaba llevar al error. En conclusión, abren un abanico que despliega características que van desde lo sensitivo en lo que oyen y en lo que perciben espiritualmente los hombres, y lo pecaminoso, lo violento, lo intelectual y lo moral.

En tanto Masona, al principio, “como era de suma nobleza y de suma prudencia, guardó un gran silencio y [estuvo] durante mucho tiempo, con la mirada fija en el cielo...”⁴³. Cuando su oponente le daba lugar para hablar, “el hombre de Dios le respondía con paciencia, dulzura y suavidad y demostraba claramente toda la verdad...”⁴⁴. Extrayendo una parte de cita bíblica, termina el párrafo diciendo “en ningún momento pudo el poder de la carne resistir a la sabiduría de Dios y al Santo Espíritu que hablaba por la boca de su santo siervo, el obispo Masona”⁴⁵. A lo largo de los dos párrafos siguientes, en un movimiento ascendente que va subrayando las cualidades positivas y sagradas que contenían sus palabras, se despliegan las consecuencias que tuvieron sobre Sunna, sobre los

Utilizamos *Uitas Sanctorum Patrum Emeritensium*, editada por A. Maya Sánchez, Corpus Christianorum, Series Latina, CXVI, Thurnholt, Brepols, 1992.

⁴¹ *Vidas...* op. cit., V, 15.

⁴² *Vidas...* op. cit., nota 2.

⁴³ *Vidas...* op. cit., V, 14.

⁴⁴ *Vidas...* op. cit., V, 15.

⁴⁵ *Vidas...* op. cit., V, 16.

jueces arrianos, sobre el público y cuál fue la gracia divina derramada en él, mostrándose claramente las razones para su incuestionable victoria. Respecto de lo audible se rescata lo siguiente: “Convencido y derrotado Sunna por todas las argumentaciones, calló y lleno de una gran vergüenza enrojció”⁴⁶. Quienes lo apoyaron sufrieron casi el mismo efecto y más, puesto que invirtieron su posición “al escuchar la palabra de la inestimable doctrina que salía de la boca de aquél en dulce sermón, con el corazón consternado, convencidos, con extraordinario temor, alababan al que poco antes habían querido atacar”⁴⁷, y nuevamente una cita bíblica cierra diciendo que “la iniquidad toda enmudeció”⁴⁸. Es notable percibir la función que tiene el silencio y la palabra con significado en estos momentos.

De acuerdo a Le Bretón “la relación con el silencio es una prueba que revela aptitudes sociales y culturales, pero también personales; exige poseer los recursos simbólicos para gozar de él sin ceder al miedo...”⁴⁹. El “gran silencio” es en Masona una parte integrante de su personalidad y de su comportamiento, revela la gran espiritualidad que embarga su alma interior y la presencia de Dios en él. Los dones celestiales de la paciencia, la dulzura y la suavidad, transmitidos a partir de su voz a la comunidad, colocan a Dios en el centro de la argumentación y contrastan rotundamente con el ruido que emitió su oponente. Silencio y palabra son caras de una misma moneda puesto que ambos transcurren en el discurso y son necesarios en tanto reflejan este ida y vuelta de la interioridad de la persona hacia la realidad del mundo exterior. Asimismo, también silencio y ruido se presentan como contrapuestos, elevando a uno y rebajando al siguiente, reubicando a uno en la categoría más alta de verdad y al otro en la más baja de herejía. La identidad y el reconocimiento de la certidumbre es evidente por sí misma, fue perceptible entre los sectarios mismos de manera inmediata y la consecuencia fue el callar y el avergonzarse mostrando un sonrojo refleja una crisis, una metamorfosis interior que permite a Sunna en principio enfrentarse interiormente con la verdad y, quizá, ver el error, aunque su conformación tópica nunca le permitirá reconocerla más que en ese sonrojo. Justamente una de las características propias del silencio es “que pone al hombre frente a sí mismo, lo

⁴⁶ *Vidas...* op. cit., V, 17.

⁴⁷ *Vidas...* op. cit., V, 18.

⁴⁸ *Vidas...* op. cit., V, 20.

⁴⁹ LE BRETON, op. cit., p. 113.

enfrenta con dolores ocultos, con los fracasos, con los arrepentimientos... Le quita todo control sobre el acontecimiento...”⁵⁰. La presencia de la Verdad transmitida por la combinación comunicacional entre el silencio y la palabra⁵¹ de Masona coloca a la maldad en su lugar, la enmudece, la petrifica, la sorprende y la desenmascara. También podemos decir que la forma en que fueron enunciadas las palabras de Sunna muestran su incoherencia, su propia insignificancia que se mezcla con sensaciones hostiles, por ello se disuelven en sí mismas, se anulan, y de alguna manera resuenan “como un torcimiento del silencio, como una contrariedad con la que se paga el tributo del lenguaje”⁵². El silencio tiene la función de encumbrar a la palabra, de darle la importancia a su significatividad y por ello cuando las personas que las intercambiaban se separan queda en el silencio que sigue la reflexión interior.⁵³ Por ello quizá para Masona con apenas mostrar al exterior dulzura, suavidad y paciencia alcance, puesto que Dios y su sabiduría se traslucen por sí solas.

Con respecto a lo escuchado por el resto de los oyentes, el anónimo autor dice que “el Señor se dignó derramar una gracia tan grande en los labios de Masona que nunca antes nadie le había visto tan brillante en la elocuencia de la exposición; aunque siempre había enseñado con palabra fácil, no obstante, a partir de entonces se volvió más elocuente”⁵⁴, y algo más adelante termina remarcando que “no recordaban que nunca hubiese pronunciado discursos tan eruditos, tan claros y con una dialéctica tan fluida”⁵⁵. El autor ubica con estas frases al obispo en un contexto ideológico que será el predominante en la Antigüedad Tardía, y que se fue configurando a partir del siglo IV.⁵⁶ Algunas cuestiones a destacar: por un lado, el claro tinte intelectual y educado que tienen estos *viri sancti*, que utilizan todas las armas de la cultura antigua para beneficio de la doctrina cristiana y de la comunidad a la que pertenecen. En este debate teológico se recurrió a una oratoria y a una retórica plenamente ortodoxa porque

⁵⁰ LE BRETON, op. cit., p. 114.

⁵¹ David LE BRETON, “El silencio, aproximaciones”, *Rebelión*, 5/10/2006, p. 7. Consultado online en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=38551> el día 27 de marzo de 2017.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Vidas... op. cit.*, V, 19.

⁵⁵ *Vidas... op. cit.*, V, 20.

⁵⁶ Entre los autores que han hecho aportes relevantes al respecto debemos citar a Ramón TEJA, *Emperadores, obispos, monjes y mujeres. Protagonistas del cristianismo antiguo*, Madrid, Trotta, 1999.

así lo requería la lucha entre la ortodoxia religiosa⁵⁷ y la herejía arriana. En segundo lugar queremos destacar la reiteración del tópico hagiográfico *sermo humilis*, lo que permite que el santo sea un modelo accesible para la población en general.

Para ir cerrando, remarcaremos que hemos hecho una selección de los aspectos audibles presentes en el capítulo y que aún queda mucho por revisar. Apreciamos que la palabra construye, con lo que dice y con lo que calla, el panorama vivido en el siglo VI por la comunidad de Mérida en sus relaciones entre el poder central monárquico y el local religioso. Silencio, ruido y sonido son utilizados como recursos básicos para armar un paisaje sonoro social y cultural posible de ser comprendido por la población emeritense. Cada uno de estos componentes es adaptable, no tienen un valor por sí mismo sino que prevalece el significado que se les concede. Cuando se debe hacer frente a la herejía el silencio puede actuar como un signo de aprobación, de neutralidad, que requiere la actitud sonora, incluso con alto nivel de volumen para hacerle frente. En cambio, cuando el santo necesita entrar en comunión con la divinidad, el silencio es el medio más adecuado. Asimismo, ocurre con el ruido y con la palabra: el valor, la significatividad otorgada en cada momento, fortalece en este caso a la verdadera doctrina y debilita a la secta arriana progresivamente. En tanto, parece que no cambia la apreciación que se tiene del ruido: siempre agrade a la verdadera doctrina, trastorna la realidad y representa al demonio.⁵⁸ La palabra cobraba gran trascendencia puesto que de ella se derivaba el mensaje ortodoxo que debía captar la población, por ello cuando es el santo el que se expresa lo hace utilizando los mejores métodos para comprender y adoptar la doctrina, en cambio se aprecia carente de valor y de toda razón cuando la emplea Sunna.

“La percepción no es coincidencia con las cosas, es interpretación”⁵⁹. La sensorialidad sonora que apenas esbozamos permite dirimir que lo audible y lo silencioso contienen un sentido religioso y cultural que el hagiógrafo conoce y enseña a sus fieles. No se planteó armar un paisaje sonoro de manera conciente y

⁵⁷ Alberto J. QUIROGA PUERTAS, “El obispo...”, op. cit., p. 256.

⁵⁸ Una cuestión que se ve en otras hagiografías, tal el caso de la Vida de Antonio. Véase María Luján DÍAZ DUCKWEN, “Escuchando a San Antonio: el paisaje sonoro en las hagiografías”, en Gerardo RODRÍGUEZ (dir.), *Lecturas contemporáneas de fuentes medievales. Estudios en homenaje del Profesor Jorge Estrella*, GIEM, Mar del Plata, 2014.

⁵⁹ David LE BRETON, op. cit., p. 11.

específica, y sin embargo permite captar los significados esenciales de los elementos oíbles, los cuales están claramente relacionados con la divinidad y con lo demoníaco. Su manera de usar el sentido del oído es una propuesta evidentemente creada por hombres de la jerarquía eclesiástica que fue desarrollando una simbología particular y diferenciada de la antigua y pagana. Su construcción dentro de la narrativa hagiográfica “no depende de complejas elaboraciones dogmáticas sino más bien de intereses espirituales y propagandísticos definidos”⁶⁰. Y es en este contexto en el que la hagiografía permite transmitir sonidos.

⁶⁰ Ariel GUIANCE, “Milagros y prodigios en la hagiografía medieval castellana”, *Historia Revista, Goiana*, v. 11, n.1, p. 18. Guiance expone su hipótesis de trabajo respecto de la significatividad otorgada a los milagros castellanos, que nosotros retomamos aquí.

**AUDITOR SIUE LECTOR: L'ASCOLTO NELL'HISTORIA ECCLESIASTICA
GENTIS ANGLORUM DI BEDA IL VENERABILE**

Emanuele **Piazza**
Università degli Studi di Catania, Italia

Nella *Praefatio* dell'*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, Beda il Venerabile (ca. 671-735) manifesta il suo compiacimento per il profondo interesse che il sovrano di Northumbria, Ceolwulf, al quale aveva inviato la sua opera, dimostrava per le vicende del passato:

“Molto apprezzo la sincera passione con cui tu non solo ti impegni ad ascoltare le parole della sacra Scrittura, ma anche ti dedichi assiduamente a conoscere i fatti e i detti degli antichi, e soprattutto degli uomini illustri del nostro popolo. Quando infatti la storia racconta egregie imprese di egregi, un attento ascoltatore è incitato a imitare il buon esempio; quando invece narra malvagie imprese di malvagi, anche in questo caso chi ascolti o legga con devozione religiosa è spronato a praticare con maggiore impegno ciò che riconosce essere buono e degno di Dio, sfuggendo ciò che è dannoso e perverso”¹.

È dunque anche con l'ascolto, e non soltanto con la lettura, che per Beda è possibile apprendere sia la parola di Dio sia i più significativi eventi delle epoche

¹ *Bede's Ecclesiastical History of the English People*, edd. Bertram COLGRAVE, Rogers Aubrey Baskerville MYNORS, Oxford, 1991, *Praefatio: satisque studium tuae sinceritatis amplector, qua non solum audiendis scripturae sanctae uerbis aurem sedulus accommodas uerum etiam noscendis priorum gestis siue dictis, et maxime nostrae gentis uirorum inlustrium, curam uigilanter inpendis. Siue enim historia de bonis bona referat, ad imitandum bonum auditor sollicitus instigatur; seu mala commemoret de prauis, nihilominus religiosus ac pius auditor siue lector deuitando quad noxium est ac peruersum, ipse sollertius ad exsequenda ea quae bona ac Deo digna esse cognouerit, accenditur* (per la traduzione Beda, *Storia degli Inglesi*, I, ed. Michael LAPIDGE, Milano 2010, p. 7). Sulla dedica a Ceolwulf, al quale aveva precedentemente inviato una prima stesura dell'*Historia* affinché la visionasse (*ibidem*), e adesso gli consegnava la versione che doveva considerarsi definitiva, vd. David Peter KIRBY, “King Ceolwulf of Northumbria and the *Historia Ecclesiastica*”, *Studia Celtica*, 14-15 (1979-1980), pp. 168-173; Nicholas John HIGHAM, *(Re-)Reading Bede. The Ecclesiastical History in context*, London-New York, Routledge, 2006, pp. 41 sgg.; Vicky GUNN, *Bede's Historiae. Genre, Rhetoric and the Construction of the Anglo-Saxon Church History*, Woodbridge-Rochester, Boydell Press, 2009, pp. 24-35.

precedenti, e attraverso di essi distinguere ciò che è il bene da ciò che è il male.² Beda è pertanto consapevole di come il ‘leggere’ non rappresenti l’unico canale di conservazione della memoria storica, ma che si possa tramandarla pure con l’‘ascoltare’. Il monaco anglosassone ribadisce questo concetto quando, ancora nella prefazione, afferma come fosse un esplicito desiderio di Ceolwulf che l’*Historia* fosse appresa dai suoi sudditi, *legentes siue audientes*, ciascuno dei quali, in base al proprio grado di preparazione culturale, si sarebbe accostato alla conoscenza di essa.³ In che modo poi l’*Historia* venisse divulgata, se tramite la lettura o il racconto orale, per Beda era in ogni caso più importante comprovare la credibilità del suo resoconto, che dichiarava fondato sulla testimonianza di fonti che aveva consultato in prima persona.⁴ In tal senso, egli formula una difesa

² Per inquadrare la tematica, si tengano presenti le riflessioni di Gregorio Magno sul rapporto tra sensi, conoscenza e peccato, *Gregorii Magni Moralia in Iob. Libri XI-XXII*, ed. Marcus ADRIAEN, *Corpus Christianorum-Series Latina*, CXLIII A, Turnhout, 1979, XXI 2: *Visus quippe, auditus, gustus, odoratus et tactus, quasi quaedam uiae mentis sunt, quibus foras ueniat, et ea quae extra eius sunt substantiam concupiscat. Per hos etenim corporis sensus quasi per fenestras quasdam exteriora quaeque anima respicit, respiciens concupiscit [...] Quisquis uero per has corporis fenestras incaute exterius respicit, plerumque in delectatione peccati etiam nolens cadit; atque obligatus desideriis, incipit uelle quod noluit. Praeceptis quippe anima dum ante non prouidet, ne incaute uideat quod concupiscat, caeca post incipit desiderare quod uidit*; sul brano vd. Richard NEWHAUSER, “The Senses, the Medieval Sensorium, and Sensing (in) the Middle Ages”, in Albrecht CLASSEN (dir.), *Handbook of Medieval Studies: Terms, Methods, Trends, III: Fundamental Aspects and Conditions of the European Middle Ages*, Berlin-New York, De Gruyter, 2015, p. 1563: “The windows to the external world depicted by the senses offer the mind information that also results in desire. While desire can lead to knowledge when directed to fitting objects and engaged in with temperance, it is the heedless and rash soul that cannot act with prudence and is blinded into acts of sin”. Per un primo orientamento sul mondo sensoriale in età medievale, più di recente vd. i saggi raccolti nel volume *I cinque sensi/The Five Senses*, in *Micrologus*, 10 (2002); Stephen NICHOLS, Andreas KABLITZ, Alison CALHOUN (dir.), *Rethinking the Medieval Senses: Heritage/Fascinations/Frames*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008; Éric PALAZZO, “Les cinq sens au Moyen Âge: état de la question et perspectives de recherche”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 55 (2012), pp. 339-366; Richard NEWHAUSER (dir.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages, 500-1450*, London, Bloomsbury, 2014; Florence BOUCHET, Anne-Hélène KLINGER-DOLLE (dir.), *Penser les cinq sens au Moyen Âge: Poétique, esthétique, éthique*, Paris, Classiques Garnier, 2015; Éric PALAZZO (dir.), *Les cinq sens au Moyen Âge*, Paris, Les Editions du Cerf, 2016.

³ Bede, *Ecclesiastical History, Praef.*; vd. Brian MCFADDEN, “The Elements of Discourse: Orality, Literacy, and Nature in the Elemental Miracles of Bede’s Ecclesiastical History”, *American Benedictine Review*, 55 (2004), pp. 443-444: «The mention of a possible hearer or reader (*auditor siue lector*) suggests that part of the audience will be more oral than literate» (cfr. Dennis Howard GREEN, *Medieval Listening and Reading: The Primary Reception of German Literature 800-1300*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 61 sgg.; Michael RICHTER, *The Formation of the Medieval West: Studies in the Oral Culture of the Barbarians*, New York, St. Martin’s Press, 1994; Matthew INNES, “Memory, Orality and Literacy in an Early Medieval Society”, *Past & Present*, 158 [1998], pp. 3-36).

⁴ Sul metodo di indagine storica di Beda vd. Giosuè MUSCA, *Il Venerabile Beda storico dell’Alto Medioevo*, Bari, Dedalo, 1973; Jan DAVIDSE, “The Sense of History in the Works of the Venerable Bede”, *Studi Medievali*, s. III, 23 (1982), pp. 673 sgg.; Walter GOFFART, *The narrators of Barbarian History (A. D. 550-800): Jordanes, Gregory of Tours, Bede, and Paul the Deacon*, Princeton, Princeton

preventiva dalle eventuali accuse che i suoi lettori, o ascoltatori, gli avrebbero potuto muovere qualora avessero riscontrato una sua colpevole negligenza nell'aderire alla verità dei fatti raccontati.

Beda utilizza una nota locuzione, *uera lex historiae*, “la regola dello scrivere la storia”, per chiarire a quale principio si sarebbe attenuto nella sua ricostruzione storica, nella quale avrebbe registrato “come lezione per la posterità [...] quanto [...] divulgato dalla fama”⁵. Goffart ritiene che, con le parole *uera lex historia*, Beda volesse significare che con la sua narrazione avrebbe toccato diversi avvenimenti di cui aveva reperito notizie chiaramente attestata e diffuse, senza però volerne garantire in assoluto l’attendibilità.⁶ Va notato che, a giudizio di Ray,⁷ l’espressione *uera lex historia* sia stata influenzata dalla formulazione del concetto di indagine storica fatta da Isidoro di Siviglia:

“Storia è una narrazione di cose compiute grazie alla quale si conoscono fatti accaduti nel passato: il nome storia viene dal greco *ἱστορεῖν*, che significa vedere ovvero conoscere per via d’esperienza. Presso gli antichi, infatti, nessuno scriveva un’opera storica se non perché fosse stato presente ad un qualche avvenimento ed avesse visto ciò che doveva essere descritto: infatti, si comprende meglio un avvenimento osservandolo che ascoltandone un resoconto e ciò che si vede si riferisce senza falsità”⁸.

University Press, 1988, pp. 235 sgg.; Robert Austin MARKUS, “Bede and the Tradition of Ecclesiastical Historiography”, in Michael LAPIDGE (dir.), *Bede and his World, I: The Jarrow Lectures 1958-1978*, Aldershot, Variorum, 1994, pp. 385-403; George Hardin BROWN, *A Companion to Bede*, Woodbridge-Rochester, Boydell Press, 2009, pp. 101 sgg.; Alan THACKER, “Bede and history”, in Scott DEGREGORIO (dir.), *The Cambridge Companion to Bede*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 170 sgg.

⁵ Bede, *Ecclesiastical History*, Praef.: *ea quae fama uulgante [...] ad instructionem posteritatis litteris mandare studuimus* (per la traduzione, Beda, I, op. cit., p. 13).

⁶ Vd. Walter GOFFART, “Bede’s *uera lex historiae* explained”, *Anglo-Saxon England*, 34 (2005), pp. 111-116; cfr. HIGHAM, op. cit., pp. 79-80; Alheydis PLASSMANN, “Beda Venerabilis – Verax historicus. Bedas Vera lex historiae”, in Matthias BECHER, Yitzhak HEN (dirs.), *Wilhelm Levison (1876-1947). Ein jüdisches Forscherleben zwischen wissenschaftlicher Anerkennung und politischem Exil*, Siegburg, Schmitt, 2010, pp. 123-144; Matthew KEMPSHALL, *Rhetoric and the Writing of History, 400-1500*, Manchester, Manchester University Press, 2012, p. 290; Timothy John FURRY, *Allegorizing History: The Venerable Bede, Figural Exegesis and Historical Theory*, Cambridge, James Clarke & Co, 2014, pp. 26 sgg.

⁷ Roger Dale RAY, “Bede’s Vera Lex Historiae”, *Speculum*, 55 (1980), p. 11: “Bede wrote the words, it seems, with Isidore of Seville mainly on his mind, not Jerome, though he surely took the term itself from *Aduersus Heluidium*” (il passo di Girolamo cui si fa riferimento è *l’Aduersus Heluidium de Mariae uirginitate perpetua*, Patrologia Latina, XXIII, Paris, 1845, 4, col. 187).

⁸ Isidori Hispalensis Episcopi *Etymologiae sive Origines libri XX*, I, ed. Wallace Martin LINDSAY, Oxonii, 1911, I, XLI 1-2: *Historia est narratio rei gestae, per quam ea, quae in praeterito facta sunt, dinoscuntur. Dicta autem Graece historia ἀπὸ τοῦ ἱστορεῖν, id est a videre vel cognoscere. Apud veteres enim nemo conscribat historiam, nisi is qui interfuisset, et ea quae conscribenda essent uidisset. Melius enim oculis quae fiunt deprehendimus, quam quae auditione colligimus. Quae enim videntur, sine mendacio proferuntur.*

Isidoro, in effetti, si preoccupa di sottolineare come una maggiore veridicità possa essere assicurata dalla diretta osservazione da parte dello stesso storiografo, mentre Beda, secondo la sua 'regola', si affida alla trasmissione orale (*fama uulgante*) delle vicende del passato.⁹ Queste brevi riflessioni preliminari lasciano intuire il grande valore che nell'*Historia* ha l'*audire*', non soltanto per ciò che concerne la divulgazione degli avvenimenti, ma anche per il loro divenire: Beda, infatti, come si discuterà nelle pagine seguenti, narra non pochi episodi in cui la dimensione dell'ascolto riveste un ruolo determinante.

Nel capitolo settimo del primo libro dell'*Historia ecclesiastica gentis Anglorum* si tramanda la *Passio* di Albano,¹⁰ il quale si era offerto spontaneamente al martirio al posto di un chierico che lo aveva convertito alla fede in Cristo. Albano, come scrive Beda, aveva salvato quel religioso consegnandosi alle guardie venute per arrestarlo, e da questi stessi soldati era stato quindi condotto davanti a un giudice che lo aveva accusato di aver offerto il suo aiuto ad un cristiano, e lo aveva incalzato con delle domande sulla sua famiglia e la sua stirpe. La risposta che gli diede Albano fu la seguente: "Che ti importa della mia stirpe? Se vuoi sentire la verità della fede, sappi che io ormai sono cristiano, e che rispetto i doveri del cristiano"¹¹. Beda adopera qui il verbo *audire* in stretta relazione al chiarimento che Albano aveva reso al giudice pagano sul proprio credo religioso. Durante il suo serrato dialogo con il giudice, il martire

⁹ John Michael WALLACE-HADRILL, *Ecclesiastical History of the English People. A Historical Commentary*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 5: "Here, and indeed elsewhere when 'uera lex' is not specifically mentioned, Bede is justifying the introduction of common belief or coflomon report ('fama uulgante'). He does not mean rustic tittle-tattle. He means that which would be generally acceptable (e.g. by religious communities) from whatever kind of source".

¹⁰ Beda, alla stregua di Gildas (*The Ruin of Britain and other works*, ed. Michael WINTERBOTTOM, London, 1978, 11; vd. Karen GEORGE, *Gildas's De Excidio Britonum and the early British Church*, Woodbridge, Boydell Press, 2009, pp. 114-125), pone il martirio di Albano all'epoca della Grande Persecuzione di Diocleziano, dunque agli inizi del IV secolo; di avviso contrario John MORRIS, "The Date of St. Alban", *Hertfordshire Archaeology*, 1 (1968), pp. 1-8, che anticipa la vicenda al 209, sotto Settimio Severo, mentre Charles THOMAS, *Christianity in Roman Britain to A.D. 500*, Berkley-Los Angeles, University of California Press, 1981, pp. 47 sgg., propende per la metà del III secolo, in corrispondenza delle persecuzioni di Decio e Valeriano, tra il 250 e il 257. Cfr. pure Paul Anthony HAYWARD, "The Cult of St. Alban, Anglorum Protomartyr, in Anglo-Saxon and Anglo-Norman England", in Johan LEEMANS (dir.), *More than a Memory. The Discourse of Martyrdom and the Construction of Christian Identity in the History of Christianity*, Leuven-Paris-Dudley, MA, Peeters, 2005, pp. 169 sgg.; Richard SHARPE, "Martyrs and Local Saints in Late Antique Britain", in Alan THACKER, Richard SHARPE (dirs.), *Local Saints and Local Churches in the Early Medieval West*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 112 sgg.

¹¹ Bede, *Ecclesiastical History*, I 7: 'Quid ad te pertinet qua stirpe sim genitus? Sed si ueritatem religionis audire desideras, Christianum iam me esse Christianisque officiis uacare cognosce' (per la traduzione, Beda, I, op. cit., p. 43).

aveva risposto inoltre che coloro i quali avessero perseverato nel compiere i riti pagani sarebbero stati condannati all'inferno. *His auditis*, il magistrato dapprima aveva ordinato di torturare Albano, nella speranza di farlo abiurare, e poi, non avendo raggiunto il suo scopo, ne aveva sentenziato la morte.¹² Le parole di Albano avevano acceso uno spietato furore anticristiano nel suo persecutore, per il quale risultava intollerabile anche il solo ascoltare la ferma professione di fede del santo.

Conclusasi l'età delle persecuzioni, la vita della nascente comunità cattolica in Britannia fu turbata dalla diffusione dell'arianesimo, eresia che, alla pari di altre, come rimarca Beda, aveva trovato terreno fertile nell'isola, i cui abitanti si erano dimostrati colpevolmente attratti da tutto ciò che rappresentava una novità, per quanto nociva potesse essere. L'espressione utilizzata da Beda per sintetizzare questo concetto è *noui semper aliquid audire*,¹³ ed è il risultato di una commistione tra un versetto tratto dagli *Atti degli Apostoli*, là dove si introduce il discorso di Paolo nell'Areopago (*Athenienses autem omnes et advenae hospites ad nihil aliud vacabant nisi aut dicere aut audire aliquid novi*),¹⁴ e una frase tratta dal *De excidio et conquestu Britanniae* di Gildas (*patriae novi semper aliquid audire volenti*) relativa proprio al dilagare dell'arianesimo in terra britannica.¹⁵ Il contesto neotestamentario è, in effetti, quello in cui l'Apostolo si rivolge agli Ateniesi, seguaci dei riti idolatrici, per persuaderli ad abbandonare tali pratiche,¹⁶ mentre nel passaggio estrapolato da Gildas il verbo *audire* si avvicina maggiormente al senso che ad esso viene attribuito da Beda, ossia quello del pericolo che derivava dall'ascolto delle false dottrine propinate dagli eretici. A quest'ultimo episodio, e a quello di Albano, se ne possono aggiungere altri, non meno significativi, in cui l'azione dell'ascoltare gioca un ruolo decisivo in questioni legate alla storia religiosa della Britannia, della quale un momento determinante fu la conversione di Æthelbert, re del Kent. Protagonisti di questo avvenimento furono il monaco Agostino, il futuro primo arcivescovo di Canterbury, e gli altri missionari che per volontà di papa Gregorio Magno erano

¹² Ibidem.

¹³ Bede, *Ecclesiastical History*, I 8.

¹⁴ *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, edd. Roger GRAYSON, Robert WEBER, Stuttgart, 2007⁵, Act 17, 21.

¹⁵ Gildas, *The Ruin of Britain*, 12.

¹⁶ Act 17, 32-33.

giunti da Roma in Britannia nel 597.¹⁷ Una delle prime mosse di Agostino fu quella di inviare alcuni interpreti di origine franca presso Æthelbert, al quale annunciare la promessa della gioia eterna di cui avrebbe beneficiato chi avesse creduto nel Dio cristiano. La mediazione messa in atto dagli interpreti lascia intuire quale cura si avesse riguardo ad una chiara veicolazione del messaggio da far giungere al re, il quale, *haec audiens*, permise ai missionari di fermarsi sulle sue terre, mantenendo però in una prima fase un atteggiamento alquanto circospetto nei loro confronti. Solo in un secondo momento Æthelbert accettò di venire a colloquio con Agostino e i suoi compagni, che annunciarono a lui e ai membri della sua corte il Vangelo. *Pulchra sunt quidem uerba et promissa quae adfertis*, dichiarò Æthelbert, che tuttavia aggiunse: *sed quia noua sunt et incerta, non his possum ad sensum tribuere relictis eis, quae tanto tempore cum omni Anglorum gente seruauit*.¹⁸ Non era possibile ipotizzare una sua rapida conversione, egli infatti non poteva lasciare gli antichi culti, oramai da tempo radicati presso il popolo che governava, a favore di una religione che gli giungeva del tutto nuova e potremmo anzi dire ‘inaudita’. Beda, in realtà, attesta che nel Kent, prima della spedizione organizzata da Gregorio Magno, era già attecchito un germoglio della fede in Cristo, in quanto che Æthelbert aveva sposato una principessa franca, e cattolica, di nome Berta, la quale, però, non aveva saputo avvicinare in maniera efficace il consorte al suo credo.¹⁹ Non trascorse comunque molto tempo prima che Æthelbert si convertisse, e che, pur non avendo esercitato alcuna costrizione, molti dei suoi sudditi seguissero i suoi passi,²⁰ e prestassero

¹⁷ Cfr. Henry MAYR-HARTING, *The Coming of Christianity to Anglo-Saxon England*, London, B.T. Batsford, 1972, pp. 57 sgg.; Ian WOOD, “The Mission of Augustine of Canterbury to the English”, *Speculum*, 69 (1994), pp. 1-17; Jean CHÉLINI, “La mission d’Augustin de Cantorbéry dans la vision missionnaire de saint Grégoire le Grand”, in Christophe DE DREUILLE (dir.), *L’Église et la mission au VI^e siècle. La mission d’Augustin de Cantorbéry et les Églises de Gaule sous l’impulsion de Grégoire le Grand*. Actes du Colloque d’Arles de 1998, Paris, Les Éditions du Cerf, 2000, pp. 41-53; Françoise PREVOT, “Grégoire le Grand et la mission d’évangélisation des Angles: premières difficultés en Gaule”, in Françoise PREVOT (dir.), *Romanité et cité chrétienne. Permanences et mutations intégration et exclusion du I^{er} au VI^e siècle. Mélanges en l’honneur d’Yvette Duval*, Paris, De Boccard, 2000, pp. 273-287; George DEMACPOULOS, “Gregory the Great and the Pagan Shrines of Kent”, *Journal of Late Antiquity*, 1 (2008), pp. 353-369.

¹⁸ Bede, *Ecclesiastical History*, I 25.

¹⁹ Sulla questione mi permetto di rimandare al mio lavoro, “La regina Berta, il vescovo Liudardo e gli inizi del cattolicesimo in Britannia”, in Emanuele PIAZZA (dir.), *Quis est qui ligno pugnat? Missionari ed evangelizzazione nell’Europa tardoantica e medievale (secc. IV-XIII)/Quis est qui ligno pugnat? Missionaries and Evangelization in Late Antique and Medieval Europe (4th - 13th centuries)*, Verona, Alteritas-Interazione tra i popoli, 2016, pp. 245-255.

²⁰ Bede, *Ecclesiastical History*, I 26.

ascolto ad Agostino e ai suoi compagni, i quali poterono così avviare l'evangelizzazione della Britannia.

L'efficacia dell'ascolto è inoltre posta ben in evidenza nell'epistola che, nel 601, Gregorio Magno aveva inviato ad Æthelbert. In questa missiva —il cui testo è riportato, come quello di altre lettere di Gregorio, nell'*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*—²¹ il papa lo esorta per l'appunto ad udire ogni precetto che a lui sarebbe stato rivolto da Agostino, poiché in tal modo il Signore avrebbe ascoltato ed esaudito quanto Æthelbert a sua volta gli avrebbe chiesto tramite Agostino. Se ciò non fosse avvenuto, osserva Gregorio, “come potrà l'Onnipotente ascoltarlo quando egli parlerà per voi, visto che voi trascurate di ascoltarlo quando egli parla per Dio?”²².

È interessante notare qui l'accostamento che, sulla scorta di uno studio di Wallace-Hadrill,²³ vi è tra la conversione di Æthelbert e quella, tramandataci da Gregorio di Tours negli *Historiarum Libri*, del re merovingio Clodoveo. Al vescovo Remigio di Reims, che lo sollecitava ad abiurare le divinità pagane, Clodoveo aveva risposto che *libenter* lo avrebbe ascoltato, ma che prima di una sua definitiva adesione al cattolicesimo era necessario che pure il suo esercito condividesse la sua scelta religiosa, un problema che, *praecurrente potentia Dei*, fu presto risolto.²⁴ L'ascolto della parola di Dio, predicata ora da Remigio, ora da Agostino, aveva rappresentato un momento cruciale nella conversione di Clodoveo e di Æthelbert, ma se il primo, *magnus et pugnatur egregius*,²⁵ poneva la condizione che i suoi soldati non disertassero a causa della sua risoluzione di

²¹ Bede, *Ecclesiastical History*, I 32; cfr. Gregorii Magni *Registrum epistularum*, ed. Dag NORBERG, *Corpus Christianorum-Series Latina*, CXL A, Turnhout, 1982, XI 37. L'attenzione con cui Gregorio Magno seguiva le diverse fasi della missione di Agostino in Britannia traspare da un'altra sua lettera (Greg. Magni *Reg. epist.*, XI 56; anche questa è riproposta in Bede, *Ecclesiastical History*, I 30), indirizzata all'abate Mellito al quale manifestava la sua ansia per non aver più udito alcuna notizia sul suo viaggio verso la Britannia; cfr. Paul MEYVAERT, “The Registrum of Gregory the Great and Bede”, *Revue Bénédictine*, 80 (1970), pp. 162 sgg.; IDEM, “Bede and Gregory the Great”, in Michael LAPIDGE (dir.), *Bede and his World*, I: *The Jarrow Lectures 1958-1978*, Aldershot, Variorum, 1994, pp. 103-132.

²² Bede, *Ecclesiastical History*, I 32: *quando eum omnipotens Deus poterit audire pro uobis, quem uos neglegitis audire pro Deo?* (per la traduzione, Bede, I, op. cit., p. 151).

²³ John Michael WALLACE-HADRILL, “Gregory of Tours and Bede: their views on the personal qualities of kings”, *Frühmittelalterliche Studien*, 2 (1968), pp. 31-44, qui soprattutto pp. 39-40.

²⁴ Gregorii episcopi Turonensis *Historiarum Libri X*, edd. Bruno KRUSCH, Wilhelm LEVISON, *Monumenta Germaniae Historica-SS rer. merov.*, I/1, Hannover, 1951, II 31.

²⁵ Greg. Tur. *Hist. Lib.*, II 12.

farsi cattolico, il secondo, come rilevato, non faceva dipendere la sua decisione di abbandonare i culti tradizionali dal consenso, o meno, del suo popolo.

Il figlio di Æthelbert, Eadbald, che gli era succeduto sul trono nel 616, accettò il battesimo solo quando un prodigio, rivelatosi per mezzo dell'arcivescovo di Canterbury, Lorenzo, non lo indusse a ricusare il paganesimo. A Lorenzo, che, come altri vescovi era stato scacciato dal regno del Kent, la notte prima di lasciare la Britannia apparve in sogno l'apostolo Pietro, il quale prese a sferzarlo violentemente e a rimproverarlo per aver deciso di interrompere la sua missione. La mattina seguente Lorenzo narrò la sua visione a Eadbald, e quando questi vide le ferite sul corpo del vescovo e ne udì il racconto, preso da grande timore si convinse a farsi seguace di Cristo.²⁶

Gli ecclesiastici, supportati o meno da un evento miracoloso, ebbero la capacità di farsi ascoltare dai sovrani, pure dai più recalcitranti, e di penetrare la loro diffidenza. Non diversamente da Æthelbert e da Eadbald, anche Edwin, re di Northumbria, dopo aver prestato grande attenzione alle parole a lui rivolte da Paolino, vescovo di York, insieme ai dignitari del suo seguito, tra cui il sacerdote pagano Coifi, nel 627 aderì al cattolicesimo.²⁷ Intorno al 653 fu poi la volta di Peada, re della Mercia meridionale, anch'egli ispirato dalla *praedicatio ueritatis*: udito il Verbo di Dio, il re infatti dichiarò di volersi fare subito cristiano, la qual cosa gli permise di ottenere in sposa Alhflæd, figlia del sovrano dei Northumbri, Oswiu, il quale aveva oltretutto preteso che ella potesse unirsi in matrimonio a Peada soltanto dopo che quest'ultimo fosse stato battezzato.²⁸ Un altro re di

²⁶ Bede, *Ecclesiastical History*, II 6; cfr. William CHANEY, *The Cult of Kingship in Anglo-Saxon England. The Transition from Paganism to Christianity*, Manchester, Manchester University Press, 1970, p. 159; MAYR-HARTING, op. cit., pp. 75-76; David Peter KIRBY, *The Earliest English Kings*, London-New York, Routledge, 2000², p. 33, rimarca che "Bede (or the oral tradition he was using) mistakenly associated the conversion of Eadbald with Archbishop Laurentius' decision to remain in Kent".

²⁷ Bede, *Ecclesiastical History*, II 13: *Quibus auditis, rex suscipere quidem se fidem, quam docebat, et uelle et debere respondebat; uerum adhuc cum amicis principibus et consiliariis suis sese de hoc conlaturum esse dicebat, ut, si et illi eadem cum eo sentire uellent, omnes pariter in fonte uitae Christo consecrarentur.* Cfr., per i dubbi esistenti sulla verosimiglianza di questo episodio, Raymond Ian PAGE, "Anglo-Saxon Paganism: The Evidence of Bede", in Tette HOFSTRA, Luuk HOUWEN, Alasdair MACDONALD (dirs.), *Pagans and Christians: The Interplay between Christian Latin and Traditional Germanic Cultures in Early Medieval Europe*, Groningen, Egbert Forsten, 1995, pp. 102 sgg.; S. CHURCH, "Paganism in Conversion-Age Anglo Saxon England: The Evidence of Bede's *Ecclesiastical History* Reconsidered", *History*, 93 (2008), pp. 171-176; vd. inoltre Frank Merry STENTON, *Anglo-Saxon England*, Oxford, The Clarendon Press, 1971³, pp. 113-116.

²⁸ Bede, *Ecclesiastical History*, III 21; cfr. Nicholas BROOKS, "The Formation of the Mercian Kingdom", in IDEM, *Anglo-Saxon Myths: State and Church, 400-1066*, London-Rio Grande, Hambledon Press, 2000, pp. 61 sgg.

Northumbria, Oswald, fu coadiuvato da Aidan, vescovo di Lindisfarne, nell'evangelizzazione del suo popolo, un gravoso impegno in merito al quale Beda asserisce che

“spesso si poteva assistere a una scena bellissima: il vescovo predicava il Vangelo, ma, poiché non conosceva bene la lingua degli Angli, il re stesso, che invece aveva imparato alla perfezione la lingua degli Scoti durante il suo lungo esilio, traduceva la parola divina ai suoi cavalieri e cortigiani”²⁹.

La traduzione, potremmo dire simultanea, delle omelie di Aidan fatta da Oswald a beneficio dei membri della sua corte riconferma la centralità della trasmissione orale del contenuto delle Sacre Scritture nella conversione al cattolicesimo di un re e dei suoi più fedeli seguaci. L'immagine di Oswald impegnato a seguire i precetti di Aidan,³⁰ tanto da colmarne le carenze linguistiche,³¹ rende in maniera plastica il successo conseguito dai sacerdoti impegnati nell'evangelizzazione della Britannia altomedievale.³² Beda afferma inoltre che tanto la gente comune quanto i nobili, nelle città e nelle campagne, accorrevano *ad audiendum* il Vangelo che i missionari predicavano.³³ Essi erano tenuti in grande considerazione, sempre ben accolti nei villaggi che visitavano, e dove gli abitanti del luogo ascoltavano con grande interesse i loro precetti, soprattutto la domenica, quando affollavano le chiese e i monasteri per udire dalla loro bocca la parola di Dio.³⁴ Vi potevano nondimeno essere dei casi di vescovi che, per la

²⁹ Bede, *Ecclesiastical History*, III 3: *Vbi pulcherrimo saepe spectaculo contigit, ut euangelizante antistite, qui Anglorum linguam perfecte non nouerat, ipse rex suis ducibus ac ministris interpres uerbi existeret caelestis, quia nimirum tam longo exilii sui tempore linguam Scottorum iam plene didicerat* (per la traduzione Beda, *Storia degli Inglesi*, II, ed. Michael LAPIDGE, Milano, 2010, p. 23); vd. su Aidan, giunto nel 635 presso Oswald, MAYR-HARTING, op. cit., pp. 94 sgg.; Spence COSMOS, “Oral Tradition and Literary Convention in Bede’s Life of St. Aidan”, *Classical Folia*, 31 (1977), pp. 47-63; Richard SHARPE, voce *Aidan*, in Michael LAPIDGE, John BLAIR, Simon KEYNES, Donald SCRAGG (dir.), *The Blackwell Encyclopedia of Anglo-Saxon England*, Oxford, Blackwell, 2001, p. 23; Barbara YORKE, *Kings and Kingdoms of early Anglo-Saxon England*, London, Routledge, 2002, p. 78.

³⁰ In questo caso il verbo utilizzato è *auscultare*: *atque eius admonitionibus humiliter ac libenter in omnibus auscultans* (Bede, *Ecclesiastical History*, III 3).

³¹ Vd. Bede, *Ecclesiastical History*, III 14, dove si sottolinea, a proposito di una conversazione tra Aidan e un presbitero del suo seguito, che essa era avvenuta lingua patria, incomprensibile al resto della corte di Oswine, re dei Deiri.

³² HIGHAM, op. cit., p. 134: «Oswald was, therefore, Bede’s premier secular role model herein as the archetypal, Christian king constructed around Old Testament models, with Aidan presented as a type of the ideal monk-bishop, who was explicitly compared to his advantage with the Church leaders of the present».

³³ Bede, *Ecclesiastical History*, III 21; 23; 28; 29; IV 2; 3; 16; 20; 21; 25; V 9; 22.

³⁴ Bede, *Ecclesiastical History*, III 26: *Vnde et in magna erat ueneratione tempore illo religionis habitus, ita ut, ubicumque clericus aliqui aut monachus adueniret, gaudenter ab omnibus tamquam Dei famulus exciperetur [...] uerbis quoque horum exhortatoriis diligenter auditum praebebant. Sed et diebus dominicis*

durezza della loro disciplina, non riuscivano a farsi accettare dagli uomini e dalle donne che erano chiamati a convertire, poiché questi prelati, come argomenta Beda, non seguivano il precetto secondo il quale era necessario porgere *indoctis auditoribus* dapprima degli insegnamenti più facilmente assimilabili e poi procedere con concetti dottrinali più complessi.³⁵ Allo stesso tempo, se erano gli eretici a professare pubblicamente le loro false dottrine – come avvenne in occasione del confronto tra i missionari guidati da san Germano di Auxerre e i sostenitori del Pelagianesimo – i secondi finivano inevitabilmente per riempire senza frutto alcuno *aures [...] et tempora*.³⁶

Uno tra i passi in cui l'*Historia ecclesiastica gentis Anglorum* chiama ancora in causa la figura di Gregorio Magno concerne la questione di come i fedeli, in questo specifico caso gli *audientes*, ricevevano gli insegnamenti religiosi fondamentali: “Compose anche un altro ottimo libro, che si chiama Pastorale, nel quale spiega con chiarezza le qualità che deve avere chi è scelto per il governo della chiesa [...] con quali diversi argomenti devono istruire le varie categorie di fedeli”³⁷.

Coloro che ascoltano, dunque, sembrano qui costituire per ‘autonomia’ il gregge di anime che i sacerdoti, informati agli insegnamenti dettati da Gregorio Magno nella sua *Regula pastoralis*, hanno sia il compito di guidare sia quello di farsi comprendere dalla maggioranza che non è in grado di leggere. Nemmeno il pontefice rinunciava alla divulgazione orale, poiché in un'altra sua opera, i *Dialogi*, come nota Beda, aveva raccolto quei miracoli di santi di cui *nosse uel*

ad ecclesiam siue ad monasteria certatim, non reficiendi corporis sed audiendi sermonis Dei gratia, confluebant, et si quis sacerdotum in uicium forte deueniret, mox congregati in unum uicani uerbum uitae ab illa expetere curabant.

³⁵ Bede, *Ecclesiastical History*, III 5, dove Beda fa riferimento ancora ad Aidan, che aveva rimproverato al suo predecessore, *austioris animi uir, qui, cum aliquandiu genti Anglorum praedicans nihil proficeret nec libenter a populo audiretur* (la metafora evangelica dei precetti cristiani offerti ai neoconvertiti come il latte ai neonati, più facilmente digeribile del cibo solido rappresentato da precetti più difficili da comprendere [I Cor 3, 2] si riscontra in Alcuino a proposito della conversione dei Sassoni, *Alcuini sive Albini epistolae*, in *Epistolae Karolini aevi II*, ed. Ernst DÜMMLER, *Monumenta Germaniae Historica-Epist.*, IV, Berlin, 1895, 110). Cfr. pure Bede, *Ecclesiastical History*, IV 13; V 9.

³⁶ Bede, *Ecclesiastical History*, I 17. Vd. Michael Wayne HERREN, Shirley Ann BROWN, *Christ in Celtic Christianity: Britain and Ireland from the Fifth to the Tenth Century*, Woodbridge-Rochester, Boydell Press, 2002, pp. 80 sgg.; Malcolm LAMBERT, *Christians and Pagans: The Conversion of Britain from Alban to Bede*, New Haven, Yale University Press, 2010, pp. 44-47.

³⁷ Bede, *Ecclesiastical History*, II 1: *Alium quoque librum composuit egregium, qui uocatur Pastoralis, in quo manifesta luce patefecit, quales ad ecclesiae regimen adsumi [...] qua discretione singulas quasque audientium instruere personas* (per la traduzione, Beda, I, op. cit., p. 171).

audire poterat.³⁸ Episodi agiografici sono presenti pure nella trama dell'*Historia*,³⁹ tra i quali appare significativo ai fini del nostro discorso quello che ebbe per protagonista un umile guardiano di bestiame che divenne il primo poeta cristiano anglosassone. Questi, il cui nome era Cædmon, ebbe in sogno una visione che gli svelò di possedere una straordinaria virtù poetica, che si sarebbe esplicata tramite l'ascolto delle Scritture, e quindi la trasposizione del loro contenuto in versi.⁴⁰

³⁸ Bede, *Ecclesiastical History*, II 1.

³⁹ Bede, *Ecclesiastical History*, III 9; 13; 15; 19; IV 14; 20; 28; V 13; 15; 19. Il verbo *audire* è di sovente impiegato in tali episodi quando i loro protagonisti odono il canto degli angeli (III 8; 19; IV 3). Cfr. David Peter KIRBY, "Bede's Native Sources for the *Historia ecclesiastica*", *Bulletin of the John Ryland's Library*, 48 (1966), *passim*.

⁴⁰ Bede, *Ecclesiastical History*, IV 22: *At ipse cuncta, quae aucliendo discere poterat, rememoranda secum et quasi mundum animal ruminando, in carmen dulcissimum canuertebat, suauiusque resanando doctores suos uicissim auditores sui faciebat*. Per un approccio alla vasta bibliografia esistente sulla figura di Cædmon, e sul suo metodo creativo, che si richiamerebbe alla poesia a carattere 'formulaire', con il ricorso, da parte dell'autore, a un repertorio di frasi memorizzate da adattare in maniera estemporanea alle diverse necessità compositive (da tenere presente Francis Peabody MAGOUN, Jr., "Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry", *Speculum*, 28 [1953], pp. 446-467; Robert STEVICK, "The Oral-Formulaic Analyses of Old English Verse", *Speculum*, 37 [1962], pp. 382-389; Larry Dean BENSON, "The Literary Character of Anglo-Saxon Formulaic Poetry", *Publications of the Modern Language Association*, 81 [1966], pp. 334-341; John Miles FOLEY, *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*, New York, Garland Publishing, 1985; Allen FRANTZEN, *Desire for Origins: New Language, Old English, and Teaching the Tradition*, New Brunswick, NJ-London, Rutgers University Press, 1990, pp. 140 sgg.; Jan ZIOLKOWSKI, "Oral-Formulaic Tradition and the Composition of Latin Poetry from Antiquity through the Twelfth Century", in Mark AMODIO (dir.), *New Directions in Oral Theory. Medieval and Renaissance Texts and Studies*, Tempe, AZ, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005, p. 135; Paolo GALLONI, "Un tentativo di concettualizzazione cognitiva del passato: l'"oralità testuale" altomedievale", in Francesco BENOZZO, Giuseppina BRUNETTI, Patrizia CARAFFI, Andrea FASSÒ, Luciano FORMISANO, Gabriele GIANNINI, Mario MANCINI (dir.), *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. Atti del IX Convegno della Società italiana di filologia romanza [Bologna, 5-8 ottobre 2009], Roma, Aracne editrice, 2012, pp. 471-493), cfr. Francis Peabody MAGOUN, Jr., "Bede's Story of Cædman: The Case History of an Anglo-Saxon Oral Singer", *Speculum*, 30 (1955), pp. 49-63; Bruno LUISELLI, "Beda e l'inno di Caedmon", *Studi Medievali*, s. III, 14 (1973), pp. 1013-1036; Donald FRY, "Cædmon as Formulaic Poet", in Joseph DUGGAN (dir.), *Oral Literature: Seven Essays*, New York, Barnes & Noble, 1975, pp. 41-61; Jeff OPLAND, *Anglo-Saxon Oral Poetry: A Study of the Traditions*, New Haven-London, Yale University Press, 1980, pp. 112 sgg.; Katherine O'BRIEN O'KEEFFE, "Orality and the Developing Text of Caedmon's Hymn", *Speculum*, 62 (1987), pp. 1-20, ed EADEM, *Visible Song: Transitional Literacy in Old English Verse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 23 sgg.; Daniel Paul O'DONNELL, *Caedmon's Hymn: A Multi-media Study, Edition and Archive*, Cambridge-Rochester, NY, Boydell Press, 2005; Joaquín Martínez PIZARRO, "Poetry as Ruminatio: the Model for Bede's Caedmon", *Neophilologus*, 89 (2005) pp. 469-472; Allen FRANTZEN, John HINES (dirs.), *Caedmon's Hymn and Material Culture in the World of Bede*, Morgantown, WV, West Virginia University Press, 2007. Tuttavia è stato notato che la "poesia orale di Cædmon è in realtà un esempio di 'prior composition', non di 'composition-in-performance'" (Beda, II, op. cit., p. 635).

La platea alla quale si rivolge l'*Historia ecclesiastica gentis Anglorum* è, in conclusione, tanto quella dei lettori quanto quella degli ascoltatori, dei letterati e degli analfabeti, due categorie contemplate da Beda il Venerabile, e ai cui membri chiedeva indifferentemente comprensione per i suoi eventuali errori.⁴¹ Nei diversi brani presi in esame in queste pagine, viene esplicitata a più riprese il valore della funzione uditiva nella ricezione del Vangelo e nella sua propagazione tra le *gentes* pagane della Britannia, che furono portate a conoscere la fede cattolica dall'incessante opera dei predicatori.⁴² Essi seppero guadagnare alla loro causa i *reges*, i quali divennero poi dei modelli per i loro sudditi, si pensi, ad esempio, anche a Ceadwalla, re dei Sassoni Occidentali, le cui gesta, immortalate nel suo epitaffio, ispiravano *et legentes quoque uel audientes [...] ad studium religionis*.⁴³

L'atto dell'ascoltare agisce pertanto su un duplice livello: il primo, come si è evidenziato in precedenza,⁴⁴ riguarda i vari protagonisti dell'*Historia*, tanto i semplici fedeli quanto i sovrani, sulla cui condotta aveva esercitato una profonda influenza la viva voce degli ecclesiastici che essi avevano ascoltato; il secondo, invece, chiama in causa direttamente il pubblico di Beda, soprattutto gli *audientes*, che potevano seguire la trama della sua opera grazie ai *legentes*, e dunque apprendere a loro volta, quasi con un effetto di ridondanza, i mirabili effetti avuti ancora dalla forza della parola dei missionari su coloro i quali la ascoltavano. Beda, del resto, era a tal punto consapevole dell'importanza dell'*'audire'* da ricordare – voce quasi isolata nel contesto dell'Europa

⁴¹ Bede, *Ecclesiastical History, Praef.*

⁴² In relazione ai documenti relativi al concilio di Hatfield (679), che ratificò l'adesione della Chiesa anglosassone agli *Acta* del Concilio Lateranense del 649 concernenti la controversia monotelita (vd. a tal proposito Elena ZOCCA, *Onorio e Martino: due papi di fronte al monotelismo*, in *Martino I papa [649-653] e il suo tempo*. Atti del XXVIII Convegno storico internazionale [Todi, 13-16 ottobre 1991], Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1992, pp. 135-146; Henry CHADWICK, *Theodore, the English church and the monothelete controversy*, in Michael LAPIDGE (dir.), *Archbishop Theodore. Commemorative Studies on His Life and Influence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 88 sgg.) Beda scrive che essi furono portati a Roma dove *ab apostolico papa omnibus que qui audiere uel legere grantantissime susceptum* (Bede, *Ecclesiastical History*, IV 16). Vd. le pagine iniziali dell'*Historia*, nella quale l'erudito anglosassone dichiara di aver udito *uiuua uoce* parte delle notizie che avrebbe poi riferito nella sua opera (Bede, *Ecclesiastical History, Praef.*).

⁴³ Bede, *Ecclesiastical History*, V 7.

⁴⁴ Vd. *Supra*.

altomedievale – la guarigione miracolosa operata da san Giovanni di Beverley di un giovane sordomuto.⁴⁵

⁴⁵ Bede, *Ecclesiastical History*, V 2; vd. Irina METZLER, *Disability in Medieval Europe. Thinking about physical impairment during the high Middle Ages, c.1100–1400*, London-New York, Routledge, 2006, p. 104; Harry LANG, *Perspectives on the History of Deaf Education*, in Marc MARSCHARK, Patricia Elizabeth SPENCER (dir.), *The Oxford Handbook of Deaf Studies, Language, and Education*, I, Oxford-New York, Oxford University Press, 2011², p. 8; più in generale cfr. Leslie KING, *Surditas: The Understanding of the Deaf and Deafness in the Writings of Augustine, Jerome and Bede*, Thesis (Ph.D.), Boston University, 1996.

Gerardo **Rodríguez**

Universidad Nacional de Mar del Plata

CONICET, Argentina

Los mapas sonoros: definiciones y aplicaciones

Un lugar, como espacio habitado y cargado de significado, como espacio “de identidad, relacional e histórico” en la definición de Marc Auge,² está construido, en gran parte, de memoria y una importante parte de esa memoria, individual o colectiva, es el resultado de la sedimentación en la que participa de forma determinante las cuestiones sonoras: cada entorno y cada situación se encuentran vinculados a sonidos concretos que los caracterizan y los identifican, o los individualizan, frente a las acústicas de otros espacios y contextos.³

Los sonidos funcionan entonces como elementos de cohesión o de diferencia: las culturas poseen sus propias acústicas a partir de las que se crea una red de significados, una relación en la cual se solapan sonidos “útiles” y “residuales”, que construyen una “identidad” aural, una conciencia de pertenencia a uno o a varios grupos, en un entramado de realidades transversales en las que se funde memoria y presente conformando un paisaje sonoro.⁴ La elaboración de mapas sonoros es una técnica que existe desde hace tiempo en el mundo de la acústica, que se realiza para conocer las condiciones sonoras de una zona, barrio o ciudad. Un mapa sonoro (*soundmaps*, *geosonidos*, *soundscape*,

¹ El desarrollo de un mapa sonoro medieval forma parte del proyecto de investigación “Paisajes sonoros medievales” (15 F619 Subsidio HUM 558/17), radicado en el Grupo de Investigación y Estudios Medievales del Centro de Estudios Históricos de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata de la República Argentina, bajo la dirección de Gerardo Rodríguez y Éric Palazzo, en ejecución 2017-2018. El diseño del mismo se encuentra a cargo de Laura Arnuz.

² Marc AUGE, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de las sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 83.

³ Cf. Barry TRUAUX, *Acoustic Communication*, Westport, Ablex, 2001.

⁴ Juan GIL LÓPEZ, “La auralidad consensuada. Paisajes sonoros y redes sociales”, en http://www.virose.pt/vector/b_21/juan.html Fecha de consulta: 07/03/2017.

cartografía sonora, paisaje sonoro, *webmapping*) es un conjunto de archivos de sonido presentados en formato de mapa interactivo. Está basado en la tecnología Mashup, en la que una página web usa y combina datos, presentaciones y funcionalidad procedentes de una o más fuentes para crear nuevos servicios.

Para este tipo de Mashup, Google Maps es la aplicación que más se suele utilizar, creando una familia de APIs (Interfaz de programación de aplicaciones) en un servicio gratuito y disponible para cualquier sitio web que no tenga costo monetario para el consumidor y para que cualquiera pueda desarrollar aplicaciones sobre él. Con un carácter abierto y colaborativo, adquiere especial importancia en el proceso de creación de comunidades en red, ya que, generalmente, permite a los usuarios añadir nuevos sonidos, o incluso imágenes, asociadas a un punto sonoro.⁵

Con la popularización de las tecnologías GIS (sistemas de información geográfica) la cartografía, como interpretación, se ha convertido en uno de los mecanismos contemporáneos más eficaces para la creación de relatos sobre un territorio. En este proceso, el mapa se expande superando la mera representación visual de ciertas peculiaridades geográficas para ofrecer, gracias a la naturaleza de la web 2.0, la posibilidad de incluir información dinámica. Esto ha propiciado la aparición de mapas sonoros que, más allá de las clásicas cartografías del ruido, ofrecen una interesante vía para compartir experiencias de escucha, pero, sobre todo, para reflexionar sobre las implicaciones del acontecimiento sonoro atendiendo a variables cualitativas y a factores contextuales (culturales, históricos, sociales)⁶.

Siempre podremos recrear el espacio, imaginar el lugar, pero no experimentarlo en toda su plenitud ya que sólo “es un dispositivo” y “la esencia de la vida, aquello que es más crucial no puede representarse en el mapa”⁷. Un mapa sonoro ofrece un modelo de cartografía sonora, concebido como un sistema de representación gráfica que integra la medición del fenómeno sonoro en la

⁵ <https://papelesdemusica.wordpress.com/2012/02/23/mapas-sonoros-un-mashup-de-sonidos-cotidianos/> Fecha de consulta: 07/03/2017.

⁶ Juan GIL LÓPEZ, “Cartografiando el sonido”, en *IV Encuentro Iberoamericano de Paisaje Sonoro*, Fonoteca Nacional de México, México D.F., 8 al 12 de noviembre de 2010, <http://www.unruidosecreto.net/textos/cartografiando-el-sonido/> Fecha de consulta: 07/03/2017.

⁷ Philip MUEHRCKE y Juliana MUEHRCKE, “Maps in literature”, *Geographical Review*, vol. 64, nº3, pp. 317-339 (referencia p. 336).

extensión espacial y el modo en el cual se encuentra en un entorno determinado. El fenómeno sonoro forma parte de la cotidianidad del habitar, del comportamiento acústico y del arte sonoro, por ende, su conocimiento es un requisito fundamental para el proceso del diseño contemporáneo.

Las cartografías sonoras pueden ser, entonces, más que una herramienta de representación, dado que la lectura del entorno entrega otros conocimientos de suma importancia al momento de diseñar los espacios. La especificidad de esta técnica permite conocer y representar modos de habitar, ritmos de uso, rutinas, dimensiones, materialidades e incluso establecer los variados aspectos de la proxémica acústica en la que se desenvuelven las personas. Desde esta perspectiva, con las cartografías sonoras se propone un modelo gráfico que integra la forma sonora representada, la forma construida y la forma percibida, por lo cual adquiere un carácter transversal o interdisciplinar que permite la acción para metrologías cruzadas y análisis multidimensionales.⁸

Los mapas sonoros históricos

Un colectivo de relevancia, que forma parte de la historia de la conformación de mapas sonoros es Escoitar.org. Durante los diez años (2006-2016) que se mantuvo en la web, se convirtió en un referente del tema.⁹

Un recorrido por los mapas sonoros representativos:¹⁰

- PlayerMap: un mashup creado en 2014, por Horacio González Diéguez con el fin de publicar y compartir grabaciones de campo a través de mapas sonoros (<https://github.com/horaciogd/PlayerMap>).

⁸ Aldo HIDALGO y Constanza IPINZA, "Cartografiar lo intangible", en *VI Congreso Internacional de Expresión Gráfica en Ingeniería, Arquitectura y áreas afines - EGraFIA*, Córdoba (Argentina), 22 al 24 de septiembre de 2016. Cf. Jacqueline WALDOCK, "Soundmapping: Critiques And Reflections On This New Publicly Engaging Medium", *Journal of Sonic Studies*, 1 (octubre 2011), <http://dpc.uba.uva.nl/cgi/t/text/text-dx?c=sonic;sid=e31cfcd00eee53c63a0f4384f97c2b6;view=text;idno=m0101a08;rgn=div1;node=m0101a08%3A4;cc=sonic>. Fecha de consulta: 24/03/2017.

⁹ Horacio GONZÁLEZ DIÉGUEZ, "¿Quién mató a Escoitar?", *VH Plab Make Easy*, 18 de abril de 2016, <http://www.vhplab.net/spip.php?article324>. Fecha de consulta: 24/03/2017.

¹⁰ Sol REZZA, "Un recorrido por mapas sonoros", <http://radio-arte.com/un-recorrido-por-mapas-sonoros/>. Fecha de consulta: 24/03/2017; Cristina MARTÍ, "Mapas sonoros: un mashup de sonidos cotidianos", *PdM: Papeles de Música. Sobre documentación musical, sonora y audiovisual*, 23/02/2012, <http://papelesdemusica.wordpress.com/2012/02/23/mapas-sonoros-un-mashup-de-sonidos-cotidianos/>. Fecha de consulta: 24/03/2017; Brandon MECHTLEY, "Sound maps on the web", <http://www.bmechtley.me/maps/index.html>. Fecha de consulta: 24/03/2017. Ver las actualizaciones que ofrece la British Library <http://sounds.bl.uk/sound-maps/>. Fecha de consulta: 24/03/2017.

- Mapa Sonoro de Asturias: creado en 2009 por Juanjo Palacios, que pretende descubrir, conservar y difundir el patrimonio sonoro de Asturias (<http://mapasonoru.com/>).
- London Sound Survey: un sitio web muy completo que recoge sonidos de la vida cotidiana de Londres y compila archivos del pasado para mostrar cómo el ambiente sonoro de la ciudad fue cambiado. Además, el sitio es conocido últimamente por haber creado el primer mapa sonoro del subterráneo de Londres, The Next Station (<http://www.soundsurvey.org.uk/>).
- Cities and Memory: un proyecto que explora cómo las personas pueden experimentar el mismo lugar en formas dramáticamente diferentes. Para lograrlo, invita a participar y explorar diversos sonidos de distintas ciudades del mundo y a re-imaginarlos por completo. Cuenta con más de 13.000 sonidos repartidos en más de 55 países (<https://citiesandmemory.bandcamp.com/>).
- Mapa Sonoro de Bahía Blanca: con tecnología basada en el mashup Playermap, este mapa sonoro da a conocer el paisaje de la ciudad de Bahía Blanca. Una plataforma virtual que tiene como objetivo constituirse en espacio común para la recopilación, concentración, intercambio y distribución de material sonoro mediante su georeferenciación y organización en una base de datos, a partir de una práctica cultural colaborativa, solidaria y de carácter comunitario (<http://www.sonotecabahiablanca.com/mapa/>).
- Mapa Sonoro de México: iniciativa de la Fonoteca de México, retrata las diferentes sonoridades por medio de grabaciones de campo (<http://mapasonoro.cultura.gob.mx/>).
- Audiomapa.org: cartografía sonora colaborativa dedicada a compartir, explorar y archivar el paisaje sonoro con un foco en América Latina. Todos los audios de la plataforma tienen licencias Creative Commons y pueden ser utilizados para usos creativos, investigación, educación o cualquier otro uso no comercial. (<http://www.audiomapa.org/>).
- Resonando: mapa sonoro de Panamá (<http://resonando.com/index.php/mapa-sonoro/>).

- Mapa sonoro y estadístico de lenguas indígenas u originarias del Perú: creado por el ministerio de cultura de Perú, tiene como eje principal las lenguas aborígenes. (<http://www.cultura.gob.pe/es/tags/mapa-sonoro-y-estadistico-de-lenguas-indigenas-u-originarias-del-peru>).
- Sonic Japan: Studies in Sensory Anthropology (<http://sonicjapan.clab.org.au/>).
- Nature sound map: especializado en sonidos naturales de Oceanía (<http://www.naturesoundmap.com/>).
- Mapasonoro.es: proyecto que plantea hacer un mapa sonoro que sea punto de encuentro del resto de mapas del territorio español, dado que aunque si bien existen numerosos mapas sonoros de diferentes localidades, ciudades y comunidades autónomas, hasta este momento no existe una plataforma en la que poder vincular todos estos mapas en un único lugar para así facilitar el proceso de búsqueda (<https://mapasonoro.es/>).
- Paisajes sonoros históricos de Andalucía (c.1200-c.1800): creado en 2015 por Juan Ruiz Jiménez e Ignacio José Lizarán Rus, ofrece una página con paisajes sonoros históricos de Andalucía. Es un proyecto abierto pensado para explorar los paisajes urbanos sonoros históricos de ciudades andaluzas, con la ayuda del potencial que proporcionan las tecnologías (<http://historicalsoundscapes.com/>).

La construcción de un mapa sonoro medieval

El proyecto de investigación internacional “Paisajes sonoros medievales”, involucra a seis Universidades Nacionales (Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad Nacional del Sur, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, Universidad Nacional de San Juan y Universidad Nacional de San Martín), al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, a la Fundación para la Historia de España, a la Academia Nacional de la Historia, a dieciocho instituciones extranjeras (seis españolas, Universidades Universidad de Murcia, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Universidad de Sevilla, Universidad de Zaragoza, Universidad Complutense de Madrid y un Instituto de Enseñanza Secundaria de Granada; cinco chilenas: Universidad de Santiago, Universidad del Bío-Bío, Universidad de Chile, Universidad de Playa

Ancha y Universidad Adolfo Ibáñez; tres mexicanas: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Panamericana de Aguascalientes y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología; dos francesas: Universidad de Lorena, Universidad de Poitiers; una portuguesa: Universidad de Oporto; una italiana: Universidad de Catania y una americana: Universidad Estatal de Arizona).

Proponemos formular topografías de lo sensorial-auditivo propias de los siglos IV a XVII, descifrando en los intersticios de lo que se dice y se omite; identificar el valor histórico del paisaje sonoro y la historicidad de los diversos discursos sonoros; establecer una selección documental referida a dicho discurso; diseñar un mapa sonoro a partir de las investigaciones individuales.

El mapa sonoro medieval planteado es un mapa interactivo creado usando el lenguaje de marcado *HTML5*, cuya finalidad es geolocalizar históricamente un sonido. *HTML5* es una plataforma multimedia que posibilita la creación de archivos multimedia como animaciones, menús interactivos, mapas y aplicaciones para celulares y computadoras, entre otros. Esta aplicación permitirá enlazar una variedad de archivos de sonido con puntos geográficos específicos, a los que se tendrá acceso con el fin de seleccionarlos dentro de un mapa más amplio. Es decir, si un usuario de mapa sonoro quiere saber sobre los sonidos en un ámbito específico, podrá acceder a los mismos y a la información sobre ellos al activar el enlace. Una de las ventajas de trabajar con *HTML5*, es que el mapa sonoro no solo será interactivo, sino que también, al ser un archivo .swf, se podrá descargar y llevar en una memoria portátil, lo que les permitirá a los integrantes del grupo descargarlo y usarlo fuera de línea.

Cabe señalar que los datos recogidos serán el resultado de las fuentes analizadas por los diferentes investigadores que forman parte del proyecto y que deben completar la siguiente “Ficha Mapa Sonoro”:

1) Datos formales del documento (procedencia, autor, fecha, etc.). Indicar si la fuente se refiere a su época o remite a algún otro momento o situación histórica. En el caso de los que trabajan fuentes en otro idioma hacer la referencia al texto original y la traducción castellana utilizada o propuesta.

2) Registros sonoros / de sonidos:

2.1) Ámbitos y lugares (ciudades, territorios, campos de batalla, asambleas, ríos, bosques, etc.)

2.2) Protagonistas, personajes (reconocidos y anónimos),

- 2.3) Objetos naturales y animales,
- 2.4) Objetos materiales,
- 2.5) Situaciones (en un juicio, en una asamblea, etc.),
- 2.6) Música.
- 2.7) Mapas.

Esta información deberá ser acompañada de planos de las ciudades, plantas de las iglesias, imágenes, gráficos y música, remitiendo siempre al lugar de obtención de este dato (por lo general un sitio de Internet), debido a la necesidad de solicitar algún permiso de uso (por ejemplo en el caso de la música). Además de los ítems anteriores será necesario consignar los datos completos de la Web para buscar y bajar el recurso.

La construcción de un mapa sonoro carolingio

Mi proposición consiste en la elaboración de un mapa sonoro carolingio a partir de un *corpus* documental amplio, que analizará fuentes históricas, jurídicas, legislativas, literarias y filosóficas:

- * *Annales Bertiniani*,
- * *Annales Fuldenses sive Annales Regni Francorum Orientalis*,
- * *Capitularia Regum Francorum*,
- * *Gesta Hludowici imperatoris* (Thegan),
- * *In Honorem Hludowi Pii* (Ermoldo Nigello),
- * *Nithardi historiarum libri IIII* (Nitardo),
- * *Vita Caroli Magni* (Eginardo),
- * *Vita Hludowici imperatoris* (Astrónomo),
- * *Gesta Karoli Magni imperatoris* (Notker Balbulus),
- * *De Universo libri XXII* (Rábano Mauro),
- * *Waltharius* (de autor anónimo).

La determinación de las topografías me permitió reconocer la importancia de los objetos sonoros (desde las armas de la guerra a las campanas de las iglesias, desde los instrumentos musicales presentes en las coronaciones a los que acompañan a los hombres reunidos en las asambleas), los ámbitos en los que esta sonoridad se expresa (campamentos, asambleas, corte, iglesias, ciudades, bosques) y los sujetos que hablan o que expresan sonoramente desde lo gestual

(emperadores, príncipes, reyes, obispos, papas, mujeres, francos, bretones, moros).

El mapa sonoro carolingio se construirá en diferentes etapas:

1. Se geolocalizarán —en mapas geográficos e históricos— los indicadores sonoros relevados a partir de la “Ficha Mapa Sonoro”.
2. Se procederá a cargar en dicha información textual los sonidos medievales, que en todos los casos son producto de una (re)creación sonora realizada a partir de los datos obtenidos en el análisis documental.

Esto permitirá leer y escuchar los tiempos carolingios a partir de una (re)creación contemporánea.¹¹

Conclusiones

La elaboración de mapas sonoros históricos presenta grandes desafíos e interrogantes pero, sin duda, ofrece nuevas posibilidades para la comprensión de los tiempos pretéritos, gracias a la ayuda que proporciona la tecnología.¹² Un enfoque innovador que permitirá a múltiples y variados usuarios acercarse a los sonidos carolingios, a través del uso de mapas y otros recursos digitales interactivos accesibles a través de la web.

¹¹ Cf. Brandon MECHTLEY, Perry COOK y Andreas SPANIAS, “Sound Mapping on the Web: Current Solutions and Future Directions”, *Proceedings of the Symposium on Acoustic Ecology*, Kent, 2013, <http://www.bmechtley.me/docs/2014-mechtley-sae-sound-maps.pdf>. Fecha de consulta: 25/03/2017.

¹² Cf. Edu COMELLES ALLUÉ, “Mapas sonoros, netlabels y culturas emergentes. Una aproximación sobre la fonografía y el paisaje sonoro en la Era Digital”, *Arte y Políticas de Identidad*, 7 (dic.2012), pp. 187-202.

LOS ÁNGELES EN LA *VITA WILFRITHI* DE EDDIUS STEPHANUS ¿UN PAISAJE SONORO ANGELICAL?

Alberto Asla

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Generalmente cuando se escucha o se lee la palabra sonido, siempre ha estado vinculada a dos puntos de análisis: el musical o el físico, resultando en ambos casos tan natural como el día y la noche; sin embargo, desde los estudios humanistas este término tiene otra forma de ser abordado: a través de la historia sensorial. Es decir, acentúan “el papel de los sentidos en la conformación de las experiencias de la gente en el pasado y muestran cómo entendían su mundo y por qué”.¹

En este sentido, si bien las descripciones auditivas pueden llegar a ser —en apariencia— menos frecuentes que otras percepciones (la visual, por ejemplo)², no quita que aquellos registros “silenciados” hoy puedan ser “escuchados”, y así puedan darse posibles claves interpretativas que permitan una reconstrucción histórica —aunque no siempre— de la sonoridad.

Por lo antes dicho, el objetivo de este trabajo será poner de manifiesto la presencia de los ángeles en la *Vita Sancti Wilfrithi* de Eddius Stephanus,³ a través de aquellos registros sonoros que puedan ser hallados.

¹ Sobre una lectura más concreta sobre el tema ver: Gerardo RODRÍGUEZ y Gisela CORONADO SCHWINDT (dirs), *Paisajes sensoriales. Silencios y sonidos en la Edad Media*, Mar del Plata, GIEM-UNMdP, 2016. En particular el trabajo de Gisela CORONADO SCHWINDT, “El paisaje sonoro de los espacios religiosos de Ávila, Segovia y Plasencia a través de sus sínodos (siglos XIV-XVI)”, pp. 224-240. Especialmente las pp. 226-231.

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

³ Edición utilizada: *The life of bishop Wilfrid by Eddius Stephanus*. Text, translation and notes by Bertram COLGRAVE, Cambridge, Cambridge University Press, 1985 (1927). En adelante VW. Sobre la misma ver: William Trent FOLEY, *Images of Sanctity in Eddius Stephanus “Life of Bishop Wilfrid”, and early English saint’s life*, New York, Edward Mellen Press, 1992; Walter GOFFART, “Bede and the Ghost of Bishop Wilfrid”, en Walter GOFFART, *The Narrators of Barbarian History*

La VW es una hagiografía del siglo VIII que narra la vida y obra del obispo Wilfrido, desde su infancia hasta su muerte, además de algunas digresiones temáticas. Sobre la vida del autor sabemos muy poco, ya que en la misma obra solo se identifica como sacerdote:⁴ “En el nombre de nuestro Señor Jesucristo, aquí comienza la humilde apología del sacerdote Esteban, que escribió concerniente a la vida de san Wilfrido, digno obispo de Dios”⁵.

Beda,⁶ uno de los principales —si no el más importante— escritores del período anglosajón señala en su *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*⁷ que Wilfrido trajo a un maestro de canto de Kent en 669, siendo éste a quien se le atribuye la autoría de la misma: “El primer maestro de canto, aparte de Jacobo, del que ya hablamos más arriba, en las iglesias de Northumbria fue Eddi, apellidado Esteban, que fue llamado de Kent por el reverendísimo varón Wilfrido...”⁸.

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

Ahora bien, ¿quién fue este reverendísimo varón? Wilfrido fue un obispo de York y una de las figuras más representativas de la Iglesia anglosajona⁹ —al

(A. D 550-800): *Jordans, Gregory the Tours, Bede and Paul the Deacon*, Indiana, University of Notre Dame Press, 2005 (Princeton University Press, 1988); pp. 307-324; N. J. HIGHAM, “Bede and Wilfrid”, en N. HIGHAM, (Re-)Reading Bede. *The Ecclesiastical History in Context*, London-New York, Routledge, 2006, pp. 58-69; D. P. KIRBY, “Bede, Eddius Stephanus en The Life of Bishop Wilfred”, *The English Historical Review*, Vol. 98, N° 386 (1983), pp. 101-114; Mark D. LAYNESMITH, “Stephen of Ripon and the Bible: allegorical and typological interpretation of the Life of St Wilfrid”, *Early Medieval Europe*, 9.2 (2000), pp. 163-182; Reginald L. POOLE, “St Wilfrid and the See of Ripon”, *The English Historical Review*, Vol. 34, N° 133 (1919), pp. 1-24; Alan THACKER, “St Wilfrid”, en Michael LAPIDGE; John BLAIR; Simon KEYNES; Donald SCRAGG (eds.), *The Blackwell Encyclopaedia of Anglo-Saxon England*. Malden, MA, Blackwell Publishing, 2001, pp. 474-476; Benjamin W. WELLIS, “Eddi’s Life of Wilfrid”, *The English Historical Review*, Vol. 6, N° 23 (1891), pp. 535-550. Clare STANCLIFFE, “Disputed episcopacy: Bede, Acca, and the relationship between Stephen’s Life of St Wilfrid and the early prose Lives of St Cuthbert.”, *Anglo-Saxon England*, 41 (2012), pp 7-39.

⁴ Bertram COLGRAVE, Introduction; VW, p. IX.

⁵ VW, Prefacio.p. 3.

⁶ Al respecto ver George HARDIN BROWN, *A Companion to Bede*, London-New York, Boydell Press, 2009.

⁷ Versión utilizada: *Historia eclesiástica el pueblo de los Anglos Beda el venerable*. Edición de José Luis MORALES, Akal, Madrid, 2013. En adelante HE.

⁸ HE. IV, 2.2.

⁹ John BLAIR, *The Church in Anglo-Saxon Society*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

menos del siglo VII—¹⁰. Además de desempeñar un papel importante como obispo, fue constructor de santuarios y misionero, sobre todo en el reino de Sussex. Sus estancias en Roma en 653 y 659 ejercieron una considerable influencia llevándolo a inclinarse hacia los usos tradicionales de esta Iglesia (Roma) a la que representó en el Sínodo de Whitby en 664. Sus apelaciones a Roma de dividir el obispado de York —la primera en 677 y la segunda en 704— le produjo una serie de conflictos con algunos obispos y con la casa reinante de Northumbria, debiendo pasar un largo período de su vida en exilio. Wilfrido murió en 709 a la edad de setenta y seis años.¹¹

Como se ha dicho anteriormente, el registro de la sonoridad puede ser rastreado en los documentos escritos, en tanto se encuentren allí. En el caso de la VW podemos leer varias expresiones que nos muestran cuán importante fue para el autor plasmar el estado emocional de la sonoridad. En esta ocasión hemos decidido abocarnos a la presencia de los ángeles dentro de un paisaje sonoro, natural y sobrenatural a la vez.

Establecer el límite entre el mundo natural y el mundo sobrenatural¹² en el imaginario medieval ciertamente no es tarea fácil, ya que tales conceptos solo pueden ser entendidos como un conjunto. Lo conocido y lo desconocido, lo racional y lo irracional, lo sagrado y lo profano.

Supersticiones,¹³ eventos físicos de la naturaleza, criaturas mitológicas o ficticias y otras cosas más pueden ser explicados por uno de esos conceptos y no necesariamente desde nuestra perspectiva. Ante la pregunta sobre qué seres habitaban en la Tierra y de los cuales se tenían “evidencias”, el papa Gregorio Magno, escribió en sus Diálogos lo siguiente: “Dios creó tres tipos de espíritus vivientes, uno de ellos no está apegado a la carne, otros, que si bien están unidos

¹⁰ Sobre el marco histórico ver: Nicholas HIGHAM, *The Kingdom of Northumbria Ad 350-1100*, London, Sutton Pub. Ltd., 1993. Barbara YORKE, *King and Kingdoms of the Early Anglo-Saxon England*, London, Routledge, 1997.

¹¹ Sobre Wilfrido ver: Bibliografía de la nota nro 3 además de Alan THACKER, “Wilfrid [St Wilfrid] (c.634-709/10)”, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 [<http://www.oxforddnb.com/view/article/29409>, accessed 22 May 2016]; “St. Wilfrid”, en Michael LAPIDGE; John BLAIR; Simon KEYNES; Donald SCRAGG, *The Wiley Blackwell Encyclopaedia of Anglo-Saxon England*, Malden, MA, Blackwell Publishing, pp. 495-496.

¹² Robert BARTLLET, *The Natural and the Supernatural in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 1-34.

¹³ Jean Claude SCHMITT, *Medioevo Supersizioso*, Bari, Editori Laterza, 2007.

a la carne, no mueren con ella y un tercero que está aferrado a la carne y muere con ella”¹⁴.

El primero de estos “espíritus vivientes”, son los ángeles, el segundo son los seres humanos y el tercero son los animales. Ciertamente de los tres, el primero fue el que más debate o discusiones ha causado y perdurado durante la Edad Media. Desde su jerarquización pasando por el sexo de los mismos hasta cuántos cabían en la cabeza de un alfiler.¹⁵

Los ángeles son seres creados por Dios con un propósito especial de acuerdo a sus designios. La palabra ángel deriva del griego *ángeles* y significa *mensajero*.¹⁶ Estos espíritus de luz tienen su propia personalidad, piensan, sienten y deciden.¹⁷ Son superiores a los hombres, pero no a Cristo, siendo de alguna manera sus “guardianes” desde el día de su nacimiento hasta su ascensión.¹⁸

Sus descripciones tanto en el Antiguo¹⁹ como en el Nuevo Testamento reflejan tres cosas, por un lado sus funciones, principalmente la alabanza a Dios, y la protección del ser humano. Por otro lado, resalta, las facultades o cualidades de los mismos. Y finalmente destaca que su aparición a profetas, sacerdotes, líderes o personas comunes es independiente de la posición que el hombre tenga en la tierra, y sirve en tanto el llamado sea desde el interior.

Durante los siglos III al VII aproximadamente, los ángeles dejaron de ser seres alejados de los libros sagrados a ser materia de discusiones teológicas de suma importancia en algunos casos. Quizá uno de todos esos temas sea la cuestión de la jerarquización por el Pseudo Dionisio Aeropagita en su obra *Jerarquía Celestial*.²⁰ Trabajo que ha sido considerado durante la Edad Media como un ejemplo a seguir en la construcción de la ciudad y su sociedad civil y

¹⁴ GREGORIO MAGNO, Diálogos 4.3, en *Patrología Latina* 77, p. 321.

¹⁵ David KECK, *Angel and Angelology in the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 1998. Isabel IRIBARREN y Martin LENZ (eds.), *Angels in Medieval Philosophical Inquiry. Their Function and Significance*, Cornwall, Ashgate, 2008.

¹⁶ David KECK, op. cit., pp. 13-27.

¹⁷ Pedro 1:12; Lucas 2:13; Judas 6:1.

¹⁸ Hebreos 1:4; Mateo 4:11; Lucas 22: 43; Marcos 16:6-7; Juan 20: 12-17; Lucas 24:4.

¹⁹ Saul OLYAN, *A Thousand Thousands Served Him: Exegesis and the Naming of Angels in Ancient Judaism*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1993.

²⁰ Pseudo Dionisio de AEROPAGITA, *La Jerarquía Celeste*, en Teodoro H. Martin (ed.), *Obras Completas*. Presentación de Olegario González de Cardenal, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2007, pp. 103-168.

eclesiástica²¹ asociado además a la obra de san Agustín *La Ciudad de Dios*;²² además de los escritos de los Padres de la Iglesia.²³ Se lee en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla: “El nombre ángeles lo reciben de la función que desempeñan, no de su naturaleza: siempre son espíritus, pero cuando son enviados a una misión, entonces se les llama ángeles”²⁴.

De la lista de arcángeles aceptados por el cristianismo, uno de ellos sobresale significativamente: nos referimos a san Miguel Arcángel.²⁵ Su culto, independientemente de las citas bíblicas, aparece muy tempranamente en el mundo medieval y proviene de la tradición bizantina iniciada a su vez en tierras sagradas.²⁶

Leyendas y Padres de la Iglesia hicieron de la advocación una verdadera labor evangelizadora y teológica. De entre las muchas leyendas, podemos señalar la sucedida en la actual región de Anatolia durante el siglo IV y la más conocida que es la de la gruta de san Gargano en Italia, allí el arcángel se presenta ante un partisano con estas palabras: “Soy el Arcángel Miguel, quien siempre está a la vista del Señor. Presto para proteger este lugar y a las personas de estas tierras. He resuelto demostrar a través de estos signos que soy el observador y el guardián de este lugar y de todas las cosas que aquí se hacen”²⁷.

Luego de esta situación quedó como tradición la de peregrinar y orar a Dios y a san Miguel, lugar que es mencionado incluso por Pablo Diácono: “...al venir

²¹ Dominique IOGNA-PRAT, “Capítulo 2: Iglesia y jerarquía”, en Dominique IOGNA-PRAT, *La invención social de la Iglesia en la Edad Media*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, pp. 49-87. En especial, p. 60 y ss.

²² Agustín de HIPONA, *Obras de San Agustín. La Ciudad de Dios*, Edición por Fr. José Moran, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1958.

²³ David KECK, op. cit., pp. 47-65. Guillermo PONS, *Los ángeles en los Padres de la Iglesia*, Buenos Aires, Ciudad Nueva, 2003. (non vidimus).

²⁴ Isidoro de SEVILLA, *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, pp. 637-640. Cita p. 637.

²⁵ Sobre el arcángel Miguel ver: Darrell D. HANNAH, *Michael and Christ: Michael Traditions and Angel Christology in Early Christianity*, Tubingen, Mohr Siebeck, 1999; Richard JOHNSON, *St. Michael the Archangel in Medieval English Legend*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005; John Charles ARNOLD, *The Footprints of Michael the Archangel: The Formation and Diffusion of a Sainly Cult, c. 300-c. 800*, New York, Springer, 2013.

²⁶ Glenn PEERS, “Apprehending the Archangel Michael: Hagiographic Methods,” *Byzantine and Modern Greek Studies* 20 (1996), pp. 100-120.

²⁷ *Liber de apparitione sancti Michaelis in monte Gargano*, en *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores* 3. *Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum*, Hannover 1878, pp. 540-543. Cita de Richard JOHNSON, *St. Michael the Archangel in Medieval English Legend*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005, p. 111.

por aquella época los griegos para saquear el santuario del santo Arcángel que se halla en el monte Gargano...”²⁸.

Dichas tradiciones se expandieron de tal manera que la Europa insular no fue ajena y de allí se desprenden las leyendas irlandesa y galesa, pasando por supuesto por el atemporal rey Arturo²⁹ y como veremos, también en la Inglaterra anglosajona. Las referencias sobre los ángeles en la *VW*, para sorpresa, son escasas para una hagiografía, aunque claro, no hay una cantidad establecida de apariciones divinas que permitan decirnos cuánto es mucho o poco. Lo cierto es que solo se han registrado cuatro situaciones.

La primera de ellas es un escenario de apresamiento al obispo por orden del rey, en la cual el narrador relata cómo una vez encarcelado, con absoluta seguridad y fe en Dios, comenzó a recitar Salmos y alabanzas de manera tal que una Luz Divina alumbró la celda de noche como si fuera de día, provocando terror en los guardias.

“Oh Cristo, Eterna Luz, que nunca abandonas a los que te reconocen, quien considerado como la ‘luz verdadera’ ilumina a ‘todo hombre que viene al mundo’³⁰, quien al principio hizo notar con ardiente esplendor la hora del nacimiento del futuro siervo cuando salió del vientre de su madre: ahora te dignas traer la luz de una visita angelical a la profunda oscuridad de la mazmorra mientras oraba, al igual que tu apóstol Pedro cuando fue encadenado en la cárcel por el impío rey Herodes, ‘el ángel del Señor estaba junto a él y una luz brillaba en la celda’³¹. A ti sea mi agradecimiento y gloria”³².

La segunda narración es la más clara sobre una presencia angélica al igual que su registro sonoro y es contada en el “Capítulo LVI: Cómo nuestro patrón estaba enfermo y cómo Miguel apreció ante él [705]”.

“Mientras viajaban, nuestro santo obispo fue presa de una gran enfermedad física. Al principio fue llevado a caballo, pero finalmente fue llevado en una litera por sus amigos, en tanto tristes y sollozando invocaban a Dios,³³ hasta que fue llevado, apenas vivo, a la ciudad de Meaux. Sus camaradas no dudaban de su inminente muerte, pues, de hecho, no había probado ningún alimento o bebida durante cuatro días y cuatro noches. Pero aunque estaba inconsciente, su respiración y el calor de sus extremidades demostraron que estaba vivo.

²⁸ Pablo DIÁCONO, Libro IV. 46, en *Historiad de los Longobardos*. Introducción, traducción y notas de Pedro Herrera Roldán, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, p. 162.

²⁹ Richard JOHNSON, op. cit., pp. 49-70.

³⁰ Juan 8:12.

³¹ Hechos 12:7.

³² *VW*. p. 75.

³³ El subrayado es propio.

Por fin, al quinto día, cuando la mañana se iba abriendo, ¡ay! Un ángel del Señor con resplandeciente vestimenta apareció ante nuestro santo obispo y le dijo: ‘Yo soy Miguel, el mensajero del Dios Altísimo, el cual me envió para decirte que te han sido añadidos años de vida por la intercesión de Santa María, Madre de Dios, siempre Virgen, así como por las lamentaciones de tus seguidores, que han llegado a oídos del Señor. Y esto será un signo para ti: desde este día comenzarás a crecer cada vez más día tras día. Tu tierra natal y todas tus posesiones más preciadas te serán devueltas, y terminarás tu vida en paz. También prepárate, porque después de cuatro años te visitaré otra vez. Ahora bien, recuerda que has construido iglesias en honor a los apóstoles san Pedro y san Andrés, pero no has edificado nada en honor a santa María, siempre Virgen, que ha intercedido por ti. Tienes que poner esto en orden y dedicar una iglesia en su honor’. Después de estas palabras, el ángel del Señor fue quitado de su vista y partió.

Y fue así que nuestro sagrado obispo, como despertado de un sueño, se levantó y se sentó entre la compañía de los que estaban cantando y llorando. —¿Dónde está Acca nuestro sacerdote? Dijo él. Inmediatamente vino con gran alegría a su llamada, agradeciendo a Dios con todos los demás porque lo vieron sentado y hablando. Poco después, cuando los hermanos que se encontraban allí se retiraron de la habitación, y su fiel sacerdote Acca, que ahora es obispo de bendita memoria por la gracia de Dios, estaba solo con él, Wilfrid reveló toda la visión como lo hemos descrito. En efecto, el dicho santo sacerdote, que era un hombre de mente aguda, dio gracias a Dios, comprendiendo que de esta manera se habían añadido años de vida a nuestro obispo por intercesión de Santa María la Madre del Señor, y a través de las oraciones de sus seguidores, como los quince años que se añadieron a Ezequías, rey de Judá:³⁴ de estos, cinco fueron agregados a causa de la elección de su padre David, otros cinco para la intercesión del profeta Isaías en el templo de Dios, y los cinco años restantes de vida por la bondad del rey mismo y porque lloró volviendo su rostro a la pared”³⁵.

En este apartado podemos observar que existen dos paisajes sonoros diferentes, uno de carácter doloso ante la situación cercana a la muerte de Wilfrido, evidenciado por los llantos y las plegarias y otro de carácter gozoso luego del milagro ocurrido.

El mensaje de Miguel arcángel presenta dos partes, en la primera de ellas, se le hace saber al obispo la buena nueva y le señala sus buenas acciones; la segunda breve pero significativa es el llamado de atención sobre la Virgen María. Culto que en la Inglaterra anglosajona fue muy importante llegando a estar presente en casi la totalidad de las iglesias para el siglo X, previo a la llegada de los normandos.³⁶

El último de los aspectos para remarcar es la cita a Ezequías, en dicho pasaje Isaías le comunica que debe poner sus cosas en orden ya que su muerte

³⁴ Isaías 38:5, 2 Reyes 20:6.

³⁵ VW. pp.121-123.

³⁶ Mary CLAYTON, *The Cult of The Virgin Mary in Anglo-Saxon England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 1-5; 122-143.

estaba próxima, aunque finalmente sucede otra cosa, se le agregan quince años más de vida. El número indicado se presenta como símbolo de la tierra y la enseñanza universal, ya que el dígito principal es tres veces 5. El 3 como sabemos implica la Trinidad, el 5 lo antes mencionado, por lo tanto la enseñanza en la tierra que en este caso Wilfrido lleva es la voluntad de la Llama Trina.³⁷

El otro aspecto que se observa es la frase “Mensajero del Dios Altísimo”, ya que no es una mera descripción narrativa del escritor sino que tiene tras de sí una larga tradición de “Mensajero del Señor”. Esto significa que porta la palabra directamente del mismo Dios, como se lee más arriba “el cual me envió”. Dios en su esencia ha hablado.³⁸

La tercera referencia hace alusión a un anhelo religioso angelical en el marco de un diálogo entre el obispo y sus colaboradores poco antes de morir, estableciendo o mejor dicho poniendo un orden sucesorio todo lo referido al monasterio en Ripon. La frase que se ha señalado ocurre luego de un espacio de tiempo en silencio, remarcando evidentemente una pausa, melodramática diríamos hoy en día: “Luego de un pausado silencio, volvió a hablar —Hago estos decretos para que, cuando el Arcángel Miguel me visite, pueda encontrarme preparado; pues muchos signos de muerte me rodean”³⁹.

La mención del Arcángel Miguel se debe a que de las facultades o cualidades propias de estos seres espirituales, el arcángel tiene la labor de la *psicostasis* (pesar las almas)⁴⁰ y actuar como *psicopompo* (conducir las almas de los difuntos y defender a los moribundos de las asechanzas del demonio)⁴¹.

Las palabras expresadas en el marco de un silencio como hiato indican no solo un recurso del narrador sino que evidentemente fue muy importante y casi diríamos un actor sustancial en el contexto en que se generaba.⁴² La importancia

³⁷ Levítico 14:1-32; Éxodo 29; 30:23-25 y 34; 1 Samuel 17:40; Mateo 14:21, 25:1-13; Juan 1:14, 6:1-10.

³⁸ Stephen L. WHITE, “Angel of the Lord. Messenger or Euphemism”, *Tyndale Bulletin*, 50.2 (1999), pp. 299- 305.

³⁹ VW. p. 139.

⁴⁰ Laura RODRÍGUEZ PEINADO, “La psicostasis”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 7 (2012), pp. 11-20. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-4.%20Psicostasis.pdf>

⁴¹ En Judas 1:9 se indica una disputa entre Satanás y Miguel por el cuerpo de Moisés.

⁴² Laura CARBÓ, “Del conflicto a las celebraciones del acuerdo: El escenario sonoro de las transiciones hacia la búsqueda del consenso y la paz (siglos XIV y XV)”, en Gerardo RODRÍGUEZ y Gisela CORONADO SCHWINDT (comps.), *Formas de abordaje del pasado medieval*, Mar del Plata, GIEM-UNMdP, 2015, p. 45; Pilar, CHÍAS NAVARRO, “Percepción sonora y diseño arquitectónico”, *III Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes sonoros*, Madrid, 2009, p. 3, en http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros03/chias_01.htm

del silencio⁴³ es tanto o más importante que el sonido en los monasterios, pues la mayor parte del tiempo era el paisaje sonoro que se podía escuchar. Pero además de ser una cuestión propia del espacio cultural en el que habitaban, asegura que el monje no fomenta herejía al rezar, tal y como escribió alguna vez Porcario de Lérins en el siglo VIII “con silencio, paciencia y oración, harás lo que debas hacer con verdad”⁴⁴.

El último de los relatos narra una situación de vandalismo en la casa del ya fallecido obispo, pero aparentemente un hombre joven vestido de blanco,⁴⁵ con una cruz en sus manos se encontraba allí para protegerla por su devoción y amor fraternal causando estupor en aquel agresor, y anunciando al resto de los bandidos tal evento milagroso en detrimento suyo: “Tan pronto como lo vio, se sorprendió y salió corriendo fuera, vociferando: ‘Salgamos de aquí, porque he aquí un ángel del Señor defendiendo esta casa’. Y se alejaron de ella”⁴⁶.

Finalmente consideramos que las hagiografías continúan siendo una fuente de vital importancia para comprender —en este caso— la Inglaterra anglosajona, no solamente desde una perspectiva clásica, sino también para poner de manifiesto a través este nuevo marco de referencia que son los estudios de los sentidos, la vitalidad y la movilidad física y emocional de una sociedad. Sin embargo, debemos ser honestos e indicar que si bien hay registros sonoros sobre la presencia de los ángeles, —que para sorpresa nuestra es escasa—, no podemos establecer —al menos en esta obra— un paisaje sonoro angelical. Para ello, deberemos evitar cualquier generalidad y trabajar en su conjunto el *corpus* hagiográfico anglosajón.

⁴³ Sobre el silencio ver el libro de Alain CORBAIN, *Histoire du Silence. De la Renaissance à nous jour*, Paris, Albin Michel, 2016 y sobre el silencio en la Edad Media ver: Paul F. GEHL, “Competens silentium: varieties of monastic silence in the medieval west”, *Viator*, 18 (1987), pp. 125-160; Peter VON MOOS, “Occulta cordis. Contrôle de soi et confession au Moyen Âge. I Formes du silence”, *Médiévales* 29 (1995), pp. 131-140; Gregory CARRIER, *Silence and Sign Languages in Medieval Monasticism: The Cluniac Tradition c. 900-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007 (non vidimus). Sobre estudios referidos al silencio desde la historia sensorial, ver cita nro 1, y para el caso monacal, especialmente el artículo ofrecido por Cecilia BAHN, “Los ritmos del convento. El sonido y el silencio en el ámbito monacal femenino medieval (Castilla siglos XIII-XV)”, en G. RODRÍGUEZ y G. CORONADO SCHWINDT (dirs), op. cit., pp. 209-223. En especial, pp. 212-216.

⁴⁴ Paul F. GEHL, op. cit., p. 125.

⁴⁵ Sobre la apariencia Juan 20:12; Marcos 16:15; Mateo 28:3. Además el color blanco tiene un significado casi universal de pureza, Apocalipsis 3:4,5; 7:14, 19:14.

⁴⁶ VW. p. 147.

LOS SONIDOS DEL PODER. LA FIGURA PÚBLICA DE LOS EMPERADORES BIZANTINOS EN EL PAISAJE SONORO DE LOS SIGLOS X-XI

Laura **Carbó**

Fundación para la Historia de España, Argentina

*“Es la Historia campo tan amplio que, como en la naturaleza,
siempre se encuentra un paisaje inédito”*

Mercedes Gaibrois Riaño (1935)

El objetivo de esta investigación es la recreación de los espacios sonoros en los que se desarrollan los acontecimientos de la corte bizantina durante los siglos X y XI. La fuente documental es la obra *Cronografía* de Miguel Psellos, en su traducción francesa de 1926.¹

Psellos demuestra con la selección de su material historiográfico que el curso de la historia es moldeado por las personalidades individuales: “el tiempo

¹ La traducción francesa que utilizamos en este trabajo es la que realizó Émile Renaud, basada en el único manuscrito existente en París, B.N. n° 1712. Según el traductor, el manuscrito es un bello ejemplar del siglo XII, muy legible, pero confiesa que se debe tener un conocimiento profundo de la lengua para su total comprensión. En 1926 la editorial Les Belles Lettres publicó dos ediciones, una bilingüe, griego-francés y otra francesa. La primera edición contemporánea en griego fue realizada por Konstantinos N. Sathas, *Bibliotheca graeca medii aevi*, vol 4, Paris, 1874. Luego se publica en Londres en 1899 y se conoce como la edición de J. B. Bury. En 1979 se reedita en New York, AMS Press, bajo el título *The history of Psellus* con las críticas y los índices proporcionados por Sathas. La traducción al inglés fue publicada por Routledge y Kegan en Londres y por Yale University en los Estados Unidos en 1953. Luego aparece *Fourteen Byzantine Rulers*, que es la misma traducción inglesa revisada por E.R.A. Sewter, (New York, Penguin, 1966). Otra edición inglesa es la de Kessinger Publishing en 2004, en Whitefish, Montana, EE.UU. En 1984 se edita la versión italiana: *Imperatori di Bisanzio: (cronografia)*: introduzione di Dario Del Corno; testo critico a cura di Salvatore Impellizzeri; commento di Ugo Criscuolo; traduzione di Silvia Ronchey. 1ª ed., (Milan, Fondazione L. Valla, A. Mondadori, 1984). La traducción rusa es de 1978, publicada por Nauka en Moscú: *Khronografiia*, perevod, stat'ia i primechaniia IA.N. Liubarskogo. De 1990 es una publicación de W. de Gruyter en Berlín, con traducción en inglés, *Historia syntomos*, recensuit, Anglice vertit et commentario instruxit W.J. Aerts. Editio princeps, Corpus fontium historiae Byzantinae; Series Berolinensis, Vol 30. La versión en español fue publicada por Gredos en Madrid en 2005, Miguel Psello, *Vidas de los emperadores de Bizancio*, con introducción, traducción y notas de Juan Signes Cordero.

cambia con el príncipe”; sin rechazar las fuerzas económicas y sociales, afirma que son creadas por los individuos. Dos clases de asuntos predominan entonces en esta historia: en primer lugar lo que concierne al emperador, a la corte y al gobierno del Imperio y luego la historia, detallada, de las guerras que se constituyen en un elemento importante para la manifestación pública del poder del emperador.

El estudio del ambiente sonoro de la obra de Psellos se ajusta a la generalidad del abordaje del “espacio”, que si lo estudiamos como “espacio geográfico” lamentablemente no tiene un lugar destacado en la *Cronografía*. Más bien podemos hablar de escenarios montados de una manera teatral en donde se desarrollan los hechos. Tampoco se brinda una detallada descripción de eventos concomitantes, solo la ambientación que resulte a la economía del relato. La narración, que se basa en una complicada relación entre los protagonistas, una red de pasiones que desencadenan los acontecimientos políticos que guían los destinos bizantinos, no sale de los ámbitos palaciegos. Su geografía es vaga y los cambios de escenarios sirven para explicar el hilo conductor que pasa por los recintos imperiales. La ambientación es rápida, ágil, de inmediato el lector se encuentra frente a un combate singular pleno de expresión, movimiento, una imagen perfecta donde insertar el hecho histórico. Pero no existe una definición geográfica que nos indique lugares que oficien de referentes válidos.

A pesar de que las especificaciones espaciales no constituyen una temática importante, nos parece muy significativa la ambientación sonora del devenir de los acontecimientos políticos de la corte. Las percepciones sensoriales referidas al éxito, al triunfo, al conflicto, a la derrota, son destacados componentes de una narración que se basa en la recreación de sitios a la manera de escenarios donde se desarrollan las acciones vitales del imperio. De acuerdo al compás que adquiere el relato, observaremos que se detiene en descripciones pormenorizadas o, por el contrario, nos brinda simples pincelazos, a veces solo un puñado de palabras, pero casi siempre con alguna connotación auditiva. En momentos de gran tensión narrativa una palabra referida al ambiente sonoro basta para que el lector se haga una idea clara de la intensidad del momento vivido.

Psellos relaciona la audición con el conocimiento de la verdad, específicamente en relación con la Historia: el trabajo del historiador es

establecer la verdad de lo ocurrido para “los oídos que aman escuchar”². Audición y conocimiento son conceptos afines a lo largo de toda la *Cronografía*, no solo refiriéndose a la direccionalidad del mensaje histórico, sino también en la vida personal de los protagonistas. El individuo debe estar dispuesto a “escuchar” las verdades particulares, para poder estar en sintonía con la realidad y estar capacitado de tomar las decisiones correctas. “Escuchar” es un acto consciente, es un acto de la voluntad.³ Para citar un ejemplo, el emperador Romano III se muestra indiferente ante los rumores que acusan a su esposa Zoé de adulterio. Ante los evidentes devaneos sexuales de la emperatriz, Romano se mantiene “sordo” ante los rumores, ante los “ruidos” que acusan a su esposa de serle infiel.⁴ Estar atento es un acto consciente del ser humano, que lo involucra con la realidad, que le permite un acertado diagnóstico y una correcta actitud ante la vida.

Según Émile Renauld, traductor de la edición de 1926 de la *Cronografía*, tres recursos esenciales sirven de base a la narración de Psellos: los relatos, los retratos y los cuadros escénicos.⁵ El objetivo de esta ponencia es brindar ejemplos de cada uno de estos recursos, con las implicancias sonoras que se puedan rastrear en la narración de los episodios seleccionados.

Los relatos y el paisaje auditivo

Los relatos son un modelo de narraciones dentro del género historiográfico, plenas de movimiento, pintorescas, precisas. Para el autor existen dos requisitos básicos en la redacción de su obra: la verdad y la claridad. Los relatos van acompañados por digresiones aclaratorias o síntesis finales, que intensifican la idea de una historia lineal, que encadena los hechos en una secuencia racional.

Seguidamente expondremos un caso para ejemplificar estas consideraciones historiográficas: el epílogo de la rebelión de Bardas Focas en

² “...j'ai quelques points à établir pour les oreilles qui aiment écouter”, Miguel PSELLOS, *Chronographie*, París, Sociéte d'Édition Les Belles Lettres, 1926. T. I, p. 129.

³ En el acto de “escuchar” tenemos puesta toda nuestra atención en el hecho sonoro. En la acción de “oír”, el oído capta los sonidos sin necesidad de nuestra atención. Cf. Begoña BERNAOLA, Silvia ZULUAGA y Patxi del CAMPO, “El Paisaje Sonoro (elaboración de mapas sonoros)”, *Revista Música, Arte y Proceso*, n° 5, 1998, pp. 89-98, p. 90.

⁴ “Romain donc, qui n'était pas précisément jaloux, demeura sourd aussi à un tel bruit...”, *Ibidem*, T.I., 125.

⁵ Émile RENAULD, “Introduction”, en PSELLOS, op. cit., p. LIV.

989. Basilio II (976-1025) debió sofocar tres rebeliones que perturbaron su reinado desde los inicios de su gestión, dos protagonizadas por Bardas Skleros y en un intervalo, una liderada por Bardas Focas.⁶ Desde su nacimiento, el príncipe, junto a su hermano Constantino, habían sido asociados al imperio por su padre, y lo suceden luego de un período de tutela de Nicéforo Focas (963-969) y de Juan Tzimiscés (969-976). Los generales rebeldes que se levantarían en armas durante el reinado de Basilio II eran sobrinos de Nicéforo Focas.⁷

Psellos relata cómo la primera rebelión de Skleros es sofocada por Focas, quien había sido convocado para servir al emperador que todavía era un joven inexperto en todas las cuestiones relativas al manejo del estado y a la defensa de sus prerrogativas. Psellos describe a Focas como un jefe conocedor del arte de la guerra y sintetiza su capacidad de mando en la potencia de su grito de batalla: con la sola energía de su voz logra revolucionar a sus tropas e infundirles coraje.⁸ En esta primera tentativa de golpe de estado, Skleros, luego de un combate singular contra Focas, totalmente perturbado por su falta de ética, decide huir en 979 luego de la Batalla de Pankalia y se retira a Asiria con todas sus fuerzas, donde es retenido para servir al rey babilonio.

Focas se presenta al *basileus* como su servidor, pero pronto, viendo aumentado su poder y secundado por las familias nobles y una prolija fuerza mercenaria íbera, se apresta para hacerse con el gobierno del Imperio. La segunda rebelión es así liderada por Bardas Focas en Anatolia, a quien se unirá más tarde Skleros que logra huir de las prisiones babilónicas. Basilio prepara una ofensiva compuesta por un ejército de mercenarios, tropas de élite de francos del norte junto a otros grupos extranjeros. El emperador obtiene la ayuda de su cuñado Vladimir, príncipe de Kiev, que con sus fuerzas compuestas por varegos acompaña al *basileus* hacia Abydos.⁹ Para entonces Focas se ha proclamado emperador, se ha apoderado de la mayor parte de Anatolia y decide el día del combate. A pesar de que la fortuna se manifiesta adversa, con funestos auspicios, Focas se empeña en guiar a sus tropas a una batalla incierta. Sus adivinos le

⁶ PSELLOS, op. cit., T.I, p. 4 y ss.

⁷ Louis BRÉHIER, *Le monde byzantin, Vie et mort de Byzance*. Aris, Collection l'Évolution de l'Humanité, 1946, pp. 205-207.

⁸ "...un cri de lui bouleversait toute l'armée", PSELLOS, op. cit., T.I, p. 8.

⁹ Alexander A. VASILIEV, *History of the Byzantine Empire*, The University of Wisconsin Press, 1980, I, p. 323.

sugieren posponer el combate de acuerdo a los resultados que arrojan los sacrificios efectuados, pero el general decide hacer caso omiso de sus advertencias. Se sube al caballo para guiar la avanzada y éste se cae; pide otro corcel y sucede, sorprendentemente, lo mismo. De nuevo Psellos inserta el consabido “grito de guerra”¹⁰ con el que se inicia la contienda, con un Focas enloquecido que dirige su corcel contra el emperador. Relata que la tez de Focas cambia de color súbitamente y que su espíritu se colma de tinieblas, pero a pesar de estos contratiempos arremete contra las tropas imperiales y dirige su caballo directamente hacia el emperador.

La batalla de Abydos tiene un desenlace inesperado y culmina abruptamente: Focas se separa un tanto de sus tropas y en plena avanzada, ante la vista de todos, cae de su caballo, desvanecido.¹¹ Su cabeza es cortada y entregada a Basilio, terminando así la rebelión. Aquí Psellos transcribe las hipótesis de lo que pudo haber sucedido al rebelde en aquella funesta jornada de Abydos en 989. El cronista concluye que la explicación del suceso quedó abierta a controversias. Pero remata la cuestión con una afirmación de rigor: todo el devenir de los acontecimientos se explicaría por la intervención de la Virgen.¹² El inesperado desenlace lo atribuye a una causa divina, para lo cual ha preparado al lector exponiendo las conductas de los líderes: uno recurriendo a los astrólogos y el otro, poniendo su mando al amparo de la Virgen. Dos imágenes opuestas, el paganismo del enemigo y el cristianismo del emperador que coexisten en un mundo de síntesis. De esta forma el poder imperial se entronca con las dos fuerzas motrices tradicionales en Bizancio: la tradición romana del *imperium* y la fuerza de la religión cristiana, ambas encarnadas en la figura del emperador.¹³

La tercera rebelión que debe soportar Basilio durante su reinado la protagoniza Skleros, quien utiliza como medio de coerción un bloqueo marítimo que se prolonga por espacio de meses. Luego de una corta negociación, Skleros depone esta medida a cambio de un acuerdo ventajoso. Ambos contrincantes

¹⁰ “Il pousse son cri de guerre...”, PSELLOS, op. cit., T.I, p. 12.

¹¹ Romilly JENKINS, *Byzantium. The Imperial Centuries A.D. 610-1071*, New York, Random House, 1966, pp. 303-310.

¹² PSELLOS, op.cit., T.I, p. 13.

¹³ Louis BRÉHIER, *Las instituciones del Imperio Bizantino*, México, UTHEA, Vol. 49, 1967. Cap. I, Las fuentes del poder imperial; Carl DIEHL, *Grandeza y servidumbre de Bizancio*, Madrid, Espasa Calpe, 1943. Libro II, los elementos del poderío, Cap. I: El gobierno del imperio. Orígenes y carácter del poder imperial.

sellan el acuerdo bebiendo de la misma cratera e intercambiando “tranquilamente” sus percepciones de la contienda.¹⁴ La armonía, la concordancia en un lugar, supone hablar para llegar a un acuerdo.

El mundo sonoro enlaza a los interlocutores, se establece una mediación de la palabra que salva obstáculos y permite el encuentro.¹⁵ La palabra es el vehículo que transita este escenario convulsionado e inicia un camino de restauración de los vínculos. En general los espacios concebidos para la negociación fomentan el silencio, se prioriza la tranquilidad, como en este caso, se busca el sosiego para dar inicio al diálogo fecundo. Para ello es necesaria la creación de un espacio de casi aislamiento, una figura contrapuesta al caos del campo de batalla, para escuchar las propuestas, debatir los términos del acuerdo y la redacción de los pactos. La autoridad debe asumir el control de la situación y retomar el circuito del diálogo y del acuerdo. Basilio, luego de haber compartido una bebida con el general rebelde y de haber sellado así un acuerdo sacro, le pide consejo sobre cómo preservar el poder imperial. El general aconseja abolir las cargas excesivas, impedir que los militares se hagan con los fondos públicos, no permitir el ingreso de ninguna mujer en el palacio, no dejarse manipular por ninguna persona y reducir al mínimo el séquito de su intimidad. Skleros se retira a sus tierras donde vivirá hasta su muerte y Basilio al parecer, sigue sus consejos, ya que durante su reinado se fiará solo de sus opiniones, como si su juicio fuera una disposición terminante y divina. Según Psellos desarrollará sus funciones en una alternancia entre la paz y la guerra. En cuanto a la administración de los recursos elige una vía proteccionista y de acumulación de riquezas; en cuanto a la defensa de las fronteras, desarrolla una actividad anual de incursiones contra los bárbaros, que él mismo organiza y dirige con extrema habilidad.¹⁶ En relación con estas actividades casi exclusivas de rey aparecen las acciones de aplacar, pacificar, aquietar, aquietar las alteraciones del ánimo, mitigar las turbaciones y movimientos o el ímpetu de la cólera e ira, así como la función de pactar o asegurar algo. Frente al ruido del conflicto se debe restituir la quietud, la tranquilidad, la serenidad, que tienen siempre al rey como eje dinamizador.¹⁷

¹⁴ PSELLOS, op. cit., T.I, p. 19.

¹⁵ David LE BRETON, *El sabor del mundo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2007, p. 112.

¹⁶ PSELLOS, op. cit., T.I., 21-22.

¹⁷ *Ibidem*, p. 23-24.

La rebelión popular que se desencadena contra el emperador Miguel V (1042) es uno de los relatos más interesantes de la crónica de Psellos.¹⁸ Según el autor, el emperador fue aglutinando las funciones gubernativas en detrimento de la participación de la legítima heredera, su madre adoptiva, la emperatriz Zoé. A pesar de este desplazamiento de Zoé, el odio y la envidia invaden a Miguel desde el momento en que comienza a “escuchar” que en las aclamaciones populares se pronuncia el nombre de la soberana más que el suyo propio. Es a través de la audición que Miguel se percata de la preferencia del pueblo por la augusta: el emperador se contacta con la realidad que viene desde afuera de los ámbitos palaciegos e invade su consciencia. Seguidamente y como consecuencia de esta percepción, Zoé es recluida, luego acusada de homicidio y separada de toda responsabilidad pública (se la conduce a una isla frente a la capital)¹⁹.

Entonces comienza la rebelión popular que, según la opinión del autor, significó una ruptura de la armonía natural: el pueblo había comenzado a “murmurar”, los capitalinos hacen públicos los terribles deseos que albergaban en su corazón, hasta que el murmullo se hace grito desenfrenado.²⁰ Lo curioso es que las exclamaciones que expresan la desavenencia con las decisiones del emperador y que luego se expanden por todo el tejido social, se inician desde la proclama de las mujeres, que “gritan”, se golpean el pecho y se lamentan públicamente por la situación de Zoé. Las mujeres no se conforman con la proclama verbal, se arman en pequeños grupos, sistematizan su agresión a la manera de un ejército e incitan a toda la capital para arremeter contra el palacio imperial donde se alojaba el usurpador.

Psellos, que era cercano al emperador, escucha el “ruido” del pueblo en armas que se acerca, ruido que estremece a los servidores públicos que rodeaban al monarca. El sonido del pueblo autoconvocado ha impactado a los cortesanos antes que la imagen.²¹ Solo después de este impacto auditivo se percatan de la gravedad de la situación y de los resultados que puede tener semejante

¹⁸ Todos los cronistas de la época hacen referencia a la sublevación popular de abril de 1042. Por ejemplo, la visión de Skylitzès de estos sucesos es analizada por Jean-Claude CHEYNET, “La colère du peuple à Byzance (Xe -XIIe siècle)”, *Histoire urbaine* 2001/1 (n° 3), p. 25-38. DOI 10.3917/rhu.003.0025.

¹⁹ PSELLOS, op. cit., T.I, p. 101.

²⁰ *Ibidem*, T.I., p. 103.

²¹ David LE BRETON, *El sabor del mundo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2007, p. 96.

movilización.²² Convenimos con Le Breton en afirmar que “El oído es un sentido de la interioridad, lleva el mundo al corazón de uno, cuando la vista lo lleva hacia afuera del mismo”²³. La descripción de la agitación popular que va en ascenso mantiene al lector en un clima que no decae hasta el momento del castigo a los culpables.

Psellos es un testigo preferencial, nos anuncia que se encuentra a la entrada de las habitaciones imperiales en el momento en que la muchedumbre enfurecida comienza a movilizarse hacia el altar de Santa Sofía, cuando los acusados son asediados por la plebe. Prácticamente no hay referencias espaciales, salvo el ingreso de los fugitivos a una iglesia en busca de asilo. Pero la ambientación psicológica que desencadena la mutilación y repudio del emperador es el verdadero escenario para la historia. Deberíamos hablar de varios escenarios unidos por la percepción del historiador, que describe maravillosamente los estados de ánimo de la plebe enardecida, al emperador derrotado, los parientes en retirada, el mismo Psellos en una actitud compasiva.

La ambientación auditiva es determinante para crear un clima que va creciendo en violencia, irracionalidad y destino irremediable. El pueblo “vociferante”, que va adquiriendo coraje a medida que ve que su designio es irrefrenable, desafía a un emperador vencido, que lo único que expresa son “gemidos”, lloriqueos, súplicas mudas de un condenado sin esperanza. Miguel V ha entrado en un estado de turbación que lo saca de su eje, lo aleja de la solemnidad propia de su investidura real. Comete el error de perder la calma, se aparta de la quietud que se espera de un soberano, de esa grandeza de los que están revestidos del poder sobrenatural y que tienen el aplomo suficiente para la toma de decisiones.²⁴ Por las acciones posteriores advertimos que se instala la

²² “...tout d’un coup, un bruit sonore tel que celui de sabots de chevaux frappa nos oreilles, et le bruit ébranla l’âme de la plupart des personnes présentes...”, PSELLOS, T.I, p. 105.

²³ LE BRETON, op.cit., p. 97.

²⁴ La actitud del emperador prescribía todo movimiento inútil: las gesticulaciones bruscas y desordenadas deberían ser suprimidas para aparecer calmo y solemne. El autor Alexander Kazhdan ha subrayado la importancia del lenguaje corporal de los soberanos tanto en la esfera privada como en la pública: la exteriorización de las emociones era condenada por el código moral convencional y el ideal del buen comportamiento consistía en parecerse lo más posible a una estatua, es decir, evitar movimientos innecesarios y mostrarse solemne y tranquilo. La metáfora de la “estatua viviente” era de larga tradición filosófica y religiosa entre los bizantinos. Este ideal estatuario de sosiego espiritual permitiría la percepción de lo divino, trascendente, inmutable, cuestiones que son menos factibles de ser aprehendidas por los sentidos en ebullición. La coexistencia de lo interior y exterior en perfecto acuerdo se reflejaría en un ideal de quietud, de sosiego, de silencio. Para el estudio de estos aspectos referidos a los íconos bizantinos cf

certidumbre de que el camino del diálogo se había agotado. Psellos afirma que la voz de los acusados se ha apagado súbitamente.²⁵ En definitiva, tanto el ruido de los sublevados, como el mutismo de los condenados, son muestras auditivas que denotan la irracionalidad de toda la situación. Psellos es parte activa de la historia, su historia es casi un relato de sus propias percepciones como testigo preferencial: su introspección añade una cuota de desdicha a la trágica narración. La ambientación auditiva crea una atmósfera de caos que suma intensidad al relato, hace palpitar al lector al compás de la movilización popular.

Retratos y sonidos

Como la Historia para el autor es obra de individualidades, dedica grandes espacios para la descripción física y moral de protagonistas y personajes secundarios. Logramos imaginar acabadamente al individuo analizado, como si se tratara de un lector omnisciente en una ficción. En determinados casos y cuando se trata de personas que entran fugazmente en el relato, la descripción es una rápida imagen. Pero cuando el hombre o la mujer dejan en su crónica una huella importante, el retrato se torna un objetivo de peso para el desarrollo de los acontecimientos. Con una riqueza extraordinaria retrata al individuo física y psicológicamente: desde que entra en el relato hasta que sale, divisando en el ínterin los cambios propios del cuerpo y las alteraciones del espíritu. Los personajes cobran vida como si se tratara de un escenario y los hechos históricos, una obra teatral. Y el retrato toma a veces características desgarradoras cuando el autor relata la degradación, una marcha fatal hacia la muerte que se expresa con un realismo impactante. Los retratos de los moribundos son el principal logro del autor, expresión de la decadencia del ser humano, de la caducidad de la vida, que en caso específico de los emperadores irá acompañada hasta el último momento con la pompa imperial de rigor.²⁶

Paroma CHATTERJEE, *The living icon in Byzantium and Italy. The vita image, Eleventh to Thirteenth Centuries*. New York, Cambridge University Press, 2014, p. 8.

²⁵ "Pour les proscrits, lorsque l'annonce de ce malheur frappa leurs oreilles et qu'ils ne virent plus d'espoir de salut... la voix leur manqua tout d'un coup et ils seraient tombés morts...", PSELLOS, T.I., p. 116.

²⁶ Para el retrato de los emperadores en su enfermedad (en especial Romano III, Miguel IV y Constantino Monómaco) cf. Corine JOUANNO, "Le corps du prince dans la Chronographie de Miguel Psellos", *Kentron*, n. 19, 1-2, 2003, pp. 205-221, p. 209.

La descripción de Romano III (1028-1034) enfermo y agonizante es de un realismo increíble, aunque Psellos confiesa que contaba solo con seis años cuando se produjo la decadencia física del emperador. La *Cronografía* expone la versión generalizada de que la enfermedad había sido iniciada por el suministro de drogas y que el golpe fatal lo habrían dado los sirvientes que ocasionaron la muerte del emperador, mientras tomaba un baño diario (aprovechando su debilidad habrían ahogado al moribundo en la piscina del palacio). La dolencia había embargado su cuerpo súbitamente, quitándole el sueño y el apetito, y marcado una irritación en el carácter. Los “gritos” que empezó a proferir no habían sido escuchados anteriormente, y su buena predisposición habría cambiado radicalmente, transformándolo en una persona inaccesible e inabordable.

Los gritos aparecen como una ruptura entre el emperador y sus cortesanos, una grieta en el ejercicio del poder, una grieta en el flujo de las decisiones. Efectivamente, a partir de la afección del emperador, toda la distribución de beneficios se habría efectuado de una manera sórdida, las súplicas no eran toleradas y las palabras antes magnánimas, habían sido reemplazadas por la irritación y el apartamiento del *basileus*. En cuanto a la enfermedad, la descripción de la decrepitud del emperador son imágenes concretas, referidas a su aspecto y desaliño. Pero el dato más punzante es la referencia sonora a la respiración del emperador, que se había transformado en un jadeo penoso, precipitado, que agitaba su cuerpo dando un espectáculo de declive total. En esta descripción Psellos inserta la acusación a la emperatriz Zoé y sus cómplices en el envenenamiento y seguidamente, su responsabilidad en el atentado en la piscina que termina con la vida de Romano III. En el momento mismo de la agonía, habiendo sido rescatado aún con vida del baño regicida, se escucha un “grito aterrador”, signo del dolor del moribundo. Luego de proferir un “gemido” profundo, sin la capacidad de articular palabra alguna, con un jadeo cada vez más agitado, Romano III expira. Como vemos, un conjunto de imágenes auditivas refuerzan la descripción de Psellos, que, plenas de realismo, tratan de reproducir una escena terrible, repetimos, no presenciada por el autor, pero seguramente relatada por testigos de primera mano.²⁷

Psellos narra la entrada triunfal de Miguel IV (1034-1041) luego de la victoria sobre los búlgaros, que se asemeja más a un cortejo fúnebre que a una

²⁷ PSELLOS, T.I., pp. 52-54.

marcha gloriosa, por el deterioro en la salud del gobernante. El avance de la enfermedad era elocuente, Psellos la describe como un mal “secreto y progresivo”, que los seguidores del *basileus* intentaron esconder, para no perder la gobernabilidad, pero que irremediamente triunfó sobre el cuerpo del rey, y en definitiva, sobre la corte.

Consciente de su abatimiento, el emperador se retira a un monasterio y se despoja de sus atributos imperiales para esperar la muerte en un estado de retiro y quietud. Ante el lamento de sus seguidores, Miguel IV realiza una transformación espiritual, su alejamiento de la vida pública es total, ni siquiera recibe a su esposa que intenta visitarlo. Nuevamente Psellos apela a la descripción sonora de la respiración del moribundo para dar realismo a su narración. Su respiración se hace más difícil y deriva a las últimas inhalaciones y exhalaciones. El autor destaca que el emperador se queda en silencio, el aliento comienza a faltarle, y se produce el fallecimiento. La muerte se alinea a una decisión previa del emperador de abandono de lo material. El silencio y el pasaje a una vida después de la vida, parecen estar encadenados en una secuencia que el autor entiende ingobernable para el protagonista y su entorno.

La crónica también retrata al emperador Constantino IX (1042-1055) en su enfermedad y muerte. Este relato es posterior a la situación del retiro de la vida pública de la corte, de Psellos y dos de sus mejores amigos, Jean Xiphilin y Jean Byzantios, para entrar a la vida monástica. Esta separación del autor del entorno cortesano se habría producido por una desavenencia con el poder ejecutivo. Psellos sugiere que sin el consejo y apoyo filosófico de estos tres asesores, el emperador se refugia en el regocijo de los sentidos, lo que indefectiblemente causará su fallecimiento. Psellos describe la afición del emperador por los baños, y relata cómo se hace construir una piscina profunda en medio de un entorno paradisíaco, colmado de frutales. Al parecer el emperador gustaba de zambullirse con asiduidad y nadar, lo que significaba para él una práctica deliciosa. Para su mayor comodidad había hecho construir una edificación soberbia que enmarcaba grandiosamente su actividad. Pero esta práctica, que repetía varias veces al día, ocasionó, según el cronista, un golpe de frío que derivó de una afección menor a una enfermedad incurable. En la impotencia de verse en sus últimos momentos, Constantino ensaya una estrategia desesperada para elegir él mismo a su sucesor.

Teodora, la verdadera representante dinástica, relegada del ejercicio del poder y retirada en un monasterio, inmediatamente se dirige con sus aliados a la corte para hacerse cargo de la situación. El emperador, en estado terminal, se siente impactado por el cariz que toman los acontecimientos y su mal se recrudece ante la perspectiva de perder todo su poder. Psellos nos advierte que el *basileus* se sumerge en sus meditaciones, una sensación de desprendimiento de la realidad, apartamiento de toda decisión, indiferencia frente al ejercicio de la autoridad. Otra vez el silencio en las profundidades del ser humano en agonía. Pero su agonía no es sinónimo de quietud, de abandono a la voluntad divina, todo lo contrario, consciente de su pérdida de poder físico e intelectual, muere lleno de indignación.

Esta descripción del emperador moribundo es una narración que no logra esconder el desprecio de Psellos y la sensación de que el emperador no ha muerto en paz. Recordemos que Psellos debe retirarse de la corte por desavenencias con este emperador, refugiarse en un monasterio, lo que puede haber influido en su descripción de la personalidad del jefe de estado, como también en las críticas a su accionar de gobierno.²⁸ A pesar de esta corta imagen de la enfermedad, seguida de la muerte del soberano, Psellos al final del capítulo se abstrae de su rol de funcionario relegado y se enfoca en su tarea historiográfica: hace un juicio sumario favorable, considerando que el reinado fue distinguido con excelentes actos de gobierno. Reconoce que su crónica puede resultar contradictoria en algunos aspectos, ya que la historia de los soberanos se escribe al ritmo de los protagonistas, el relato debe adecuarse a las individualidades que producen el cambio histórico. Esa es la función del historiador según Psellos: la transmisión de una historia verdadera que se modela con los vaivenes del ejercicio del poder.

El escenario de la Historia, ¿también es un escenario sonoro?

La *Cronografía* se colma de cuadros escénicos donde se desarrollan las pasiones humanas que desencadenan los hechos históricos que importan al autor. Se concentra en los personajes y en un escenario constituido por coordenadas claras de un espacio y un tiempo acotado. El autor encadena los

²⁸ John Bagnell BURY, "Byzantine History", en Harold TEMPERLEY (ed.), *Selected essays of J.B. Bury*, Cambridge, Cambridge University Press, 1930, p. 129.

cuadros en forma magistral y a cada página encontramos un cambio de escenario que implica el devenir rítmico que marca el desarrollo de la historia.

La intervención del pueblo, en sus diferentes manifestaciones, ya sea el pueblo en armas, o las expresiones populares callejeras, contribuye, a la manera de un montaje escénico, a la intensidad de la narración. El autor no parece otorgarle ningún rol político específico a estas intervenciones populares, más que la creación de una atmósfera que enmarca las decisiones unilaterales de los poderosos. Los hechos históricos son atribuidos a los soberanos, dirigentes políticos, líderes militares; el pueblo solo apoya el accionar o se manifiestan en contra de la inacción de los que deberían tomar las decisiones. Como si fueran extras en un montaje cinematográfico, sin discriminar ningún liderazgo personal, sin distinguir líneas de dirección política, las movilizaciones populares son respuestas directas y masivas a problemáticas contingentes. El pueblo es espectador visceral, a veces con una participación secundaria y expectante, aprobatoria o desaprobativa de acciones particulares de los gobernantes, y otras veces, desencadenante de cambios de trascendencia.

Las aclamaciones populares ante las entradas triunfales de los emperadores, como la coronación, son una muestra de fervor popular que también tienen registros auditivos en la crónica de Psellos. Por ejemplo en la proclamación de Constantino IX en 1042, la ciudad entera se colma de alegría, con aclamaciones de buenos augurios.²⁹ En el caso de la aclamación de Isaac Comneno en 1057 luego de la rebelión que lo catapulta a la jefatura imperial, “todo se colma de ruido” en preparación para ingresar en la ciudad. El futuro emperador embarca en la galera imperial, cubierto de flores, saludado por “aclamaciones” ensordecedoras, sonoras, rugientes, turbulentas.³⁰ La solemnidad rodea al soberano, en medio de la bulliciosa procesión hacia la toma

²⁹ “Mais lorsqu’el fut près de la ville, un pied-à-terre superbe lui est préparé; on lui dresse une tente impériale autour de laquelle se tient debout la garde impériale, et une splendeur magnifique attend, devant le palais, le personnage; gens de tout âge et de tout condition, les uns sur les autres se pressant à flots a sa rencontre, l’acclamaient par des cris d’heureux augure. Et la capital paraissait célébrer une fête populaire; ou plutôt, à côté de la Grande Ville, la Ville impériale, il s’en improvisé aussi une deuxième; en effet, le peuple de la cité s’était répandu jusqu’aux murailles, et c’étaient des fêtes et des marchés. Lors donc que tout fut prêt et que furent achevés comme ils le devaient les préparatifs de réception, on lui donna le signal d’entrée, et, au milieu d’une pompe superbe, il pénétra dans le Palais Sacré”, PSELLOS, T.I, p. 129.

³⁰ PSELLOS, op. cit., T. II., p. 107-110.

del poder advertimos esta contraposición, su quietud, el sosiego, frente a las aclamaciones triunfantes.

Los combatientes en el campo de batalla también constituyen una reacción masificada ante un estímulo determinado. En el caso de la derrota de Romano III contra los sarracenos en Azás (1030), la caballería imperial es hecha pedazos y abandona el campo de batalla en una corrida desorganizada.³¹ El enemigo arremete en forma desordenada pero contundente sobre las tropas romanas: el grito de guerra de los sarracenos “ensordece las orejas” de los bizantinos y provoca el pánico del ejército y su huida desordenada. Los sarracenos que habían provocado la sensación de que su avance era multitudinario, promovieron la ilusión acústica de superioridad numérica por el ruido que producían en su ofensiva desenfrenada. La turbación de los bizantinos penetra por la audición y embarga el alma de los combatientes.³² El impacto auditivo había provocado una desestabilización psicológica del ejército imperial, al límite de que en la huida desbocada dejaran al emperador desguarnecido. Milagrosamente luego es guiado por alguien que toma las riendas de su caballo y lo conduce también en retirada. Los sarracenos se apoderan entonces de la tienda imperial y del botín de guerra que abandonan los bizantinos en su escape despavorido.

El emperador, en un momento de lucidez, sobrepasa las filas enemigas y se rodea de un conjunto de hombres que se habían dispersado en el campo de batalla, en un lugar elevado. Comienzan a reagruparse en torno del emperador que está junto al ícono de la *Theometor*, que en ese momento era el único estandarte que los enemigos no habían quebrado.³³ Esta reordenación se realiza porque el emperador “grita con la fuerza de un hombre joven”, que frena la fuga de su ejército vagabundo, y se hace reconocer por su “voz” y por su “apariencia”. En una descripción emotiva, Psellos nos muestra una escena dolorosa: el emperador se abraza al ícono, lo cubre de lágrimas y recuerda las veces que esta imagen de la Virgen ha acompañado y protegido al ejército romano en su

³¹ JENKINS, op. cit., p. 340.

³² “Car les hommes qui avaient conquis toute la terre et qui, dans les préparatifs de la guerre et dans les arrangements des troupes, s'étaient rendus invincibles à toute multitude barbare, ne purent alors supporter même la vue de leurs ennemis; mais, comme frappés du tonnerre de leur voix, ils furent bouleversés et dans leurs oreilles et dans leur âmes, et, tels des vaincus, sur toute la ligne ils firent demi-tour pour fuir”, PSELLOS, op. cit., p. 40.

³³ Ibidem, T. II, p. 41.

derrotero por el mundo conocido.³⁴ Con una actitud renovada aglutina a las fuerzas desordenadas y deciden volver a Constantinopla para evaluar los resultados del enfrentamiento y planear nuevas políticas internas y externas.

La presencia popular también se observa en los cortejos fúnebres de los emperadores. Por ejemplo, observamos una reacción silenciosa al acompañamiento del emperador Romano III, hasta su entierro en un pequeño esquinero en la iglesia del monasterio que el mismo monarca había construido para reservar su última morada (1034). Psellos afirma que el pueblo, consciente de los sufrimientos por los que había transitado por culpa del emperador, no manifiesta ningún sentimiento al ver pasar el cortejo, más bien la indiferencia prima en toda la escena. Si alguno deja correr una lágrima, es por la perspectiva de la corrupción del cuerpo del soberano y la macabra exposición del cadáver cubierto por los atributos imperiales. Sin embargo la gente se manifiesta: es un silencio que paradójicamente expresa a gritos el rechazo al mal gobernante, el sufrimiento de un pueblo expoliado y desprotegido. Otra vez Psellos exhibe una población expectante, con una presencia muda ante la gestión de los poderosos.³⁵

Otro ejemplo de este montaje es la descripción de la batalla terrestre protagonizada por el ejército del emperador Constantino IX y el revolucionario Maniacès en 1043. Para nuestro enfoque del paisaje auditivo, nos resulta importante la voz de mando de Maniacès en plena batalla, su capacidad para nuclear a sus seguidores e infligir el temor en la tropa imperial.³⁶ El encarnizado devenir de los sucesos se plantea en forma sesgada en la crónica de Psellos: en plena batalla, Maniacès es herido de muerte, consciente del impacto recibido, con un “gemido” cae a tierra, moribundo. En cambio Skylitzès, otro de los cronistas que relata el evento, brinda más detalles: las tropas rebeldes comandadas por Maniacès están resultando victoriosas mientras que las del emperador se

³⁴ “Quand donc l’empereur vit ce doux spectacle (car il était particulièrement plein de chaleur dans sa vénération pour cette icône), il reprit aussitôt courage, et l’embrassant- il n’est pas possible d’exprimer comme il la serrait dans ses bras-, il la mouillait de larmes, il lui parlait avec l’accent du cœur, il lui rappelait ses bienfait et toutes ces nombreuses alliances dont souvent elle avait protégé et sauvé l’empire romain quand il se trouvait en danger”, *ibidem*, T. II, p. 41.

³⁵ *Ibidem*, p. 57.

³⁶ “Quand ceux-ci aussi, peu rangés en ordre de bataille, s’opposèrent à lui [Maniacès], ils furent des spectateurs de sa valeur beaucoup plutôt que des adversaires ; mais à la plupart d’entre eux il supprima jusqu’à la possibilité de le voir, tant il leur fit l’effet de la foudre, lorsque faisant un bruit de tonnerre avec ses cris de commandement, il sillonna les rangs à cheval, répandant du premier coup parmi ceux que le voyaient le trouble et l’épouvante”, *Ibidem*, T.II, p. 5.

dispersan. Los soldados insurgentes, impulsados por la audacia de su jefe, lo saludan a los “gritos” y lo proclaman emperador en el campo de batalla. En ese momento de algarabía, Maniacès es alcanzado por una piedra fortuita en plena persecución de los que se consideran vencidos. Ante el abatimiento de su líder, los rebeldes entran en pánico, algunos se retiran en fuga desordenada y otros quedan a merced de las tropas imperiales. Seguirá entonces la entrada triunfal de Constantino IX a Constantinopla, con un ejército ordenado por armas y con un emperador “espléndido y lejano” que participa de los eventos. Otra vez observamos la figura del emperador en una postura ajena a las contingencias del combate.

Seguidamente Psellos relata, en el mismo reinado de Constantino IX, el enfrentamiento con los rusos y las imágenes detalladas del combate naval con una riqueza descriptiva extraordinaria.³⁷ Nos parece destacable desde el punto de vista auditivo que la guerra se declara formalmente con la proclama del heraldo, luego de la cual los navíos se alinean en orden de batalla.³⁸

Constantino IX también debe afrontar la rebelión de Tornikios en 1047. Este cuadro presenta unas ambientaciones sonoras que deseamos exponer, sin entrar en detalles en cuanto al conflicto o al desarrollo de la insurrección de los macedónicos contra el emperador. Tornikios logra reunir un ejército numeroso adscribiendo a su causa a un conjunto de militares residentes en Andrinópolis. Estos jefes militares puestos en disponibilidad o caídos en desgracia, albergaban un resentimiento contra el emperador: según Psellos, Constantino había antepuesto cortesanos inoperantes a los oficiales formados para el desempeño de funciones militares.³⁹ Tornikios logra entonces el apoyo de estos militares relegados y utilizando el ardid de difundir que el emperador había muerto se reagrupan en torno a la emperatriz Teodora, que nombra como corregente a León el Macedónico. Se dirigen a sitiar Constantinopla con la esperanza de que contarían con el apoyo capitalino, sumado a la noticia de que la enfermedad progresiva de Constantino lo dejaba prácticamente fuera de toda capacidad de repeler el ataque. Los sitiadores instan al pueblo a adherirse a la rebelión y a abrir las puertas de la muralla, que parecía ser la única defensa de la capital. Pero

³⁷ VASILIEV, op. cit., p. 323.

³⁸ “... il [Constantin IX] déclare clairement par la voix du héraut la guerre aux barbares et, au point du jour, él range ses navires en ordre de bataille”, PSELLOS, op. cit., p. 10.

³⁹ VASILIEV, op. cit., p. 315.

reciben por respuesta un rechazo total, “los inundan” de invectivas e imprecaciones.⁴⁰ Los rebeldes responden a su vez con un espectáculo curioso y abominable, al pie de la muralla descienden de sus caballos y comienzan con cantos y danzas improvisadas que tienen como único objetivo mofarse del emperador que creen vencido. Ante el espectáculo bufonesco, el emperador siente vergüenza ajena y su pueblo comienza a repeler a los agresores con piedras y flechas. Ante la inexplicable tardanza de Tornikios en abordar un ataque directo a la ciudad, los bizantinos logran organizarse, refuerzan las murallas y consiguen dispersar a los rebeldes. Constantino IX proclama que no castigará a los arrepentidos, pero una vez que saca a los cabecillas del asilo de una iglesia, no respeta la palabra empeñada, y los apresa para castigarlos. Aquí Psellos recurre a las imágenes sonoras de los “lamentos” y “gemidos” de Tornikios, para exponer su vergonzosa conducta ante suplicio que se avecina. En cambio, otro de los militares vencidos, Vatatzés, mantiene la compostura y sufre el castigo con coraje.⁴¹

Conclusiones

A través de una selección de ejemplos hemos presentado los testimonios sonoros en estos tres recursos historiográficos de Miguel Psellos, el relato, el retrato y el cuadro escénico, que en su conjunto configuran una forma narrativa brillante, que da a la misión del historiador una nueva faceta: la del entretenimiento. Y en este afán por reproducir ciertos espacios donde se desarrollan las acciones únicas de los soberanos, Psellos ha dejado la huella de las descripciones sonoras de los acontecimientos. Estas alusiones al sentido del oído en general sirven para dar una cuota de dramatismo al relato. También nos indican que el autor ha sido un testigo privilegiado de los acontecimientos, ya que

⁴⁰ “Mais comme nul de ceux a que ils s’adressaient ne leur répondait rien de favorable, que même on les inondait, eux et leur tyran, de toutes sortes d’invectives et d’imprecations méprisantes, renonçant définitivement aux espoirs qu’ils fondaient sur la population, ils proféraient contre l’empereur des cris injurieux, tantôt lui reprochant la maladie de son corps, tantôt le qualifiant de maudit, d’amateur de plaisirs infâmes, tantôt l’appelant ruine de la cité et corrupteur du peuple, tantôt lui appliquant quelque autre vocable des plus blessants et l’accablant d’outrages”, Ibidem, T.II, p. 21-22.

⁴¹ “Mais l’ancien aspirant au pouvoir avait tout de suite perdu tout courage en présence des circonstances et tantôt el poussait des cris lamentables, tantôt el se répandait en supplications, tantôt el s’abîmait en quelque autre lâcheté. Vatatzès, au contraire, même dans le malheur, n’avait pas déposé sa fierté, mais il avait toujours le même air hautain et se montrait à tous les regards courageux et impassible”, Ibidem, T.II, p. 29.

los sonidos han llegado hasta sus oídos lo que constituye una prueba irrefutable de la historicidad de los acontecimientos. Lo que se ha “visto y oído” por propios medios o a través de testigos de primera mano, sigue siendo para los autores medievales, el único criterio de veracidad a la hora de narrar un acontecimiento.

En cuanto a los relatos, Psellos posee una concepción política de la Historia y establece una relación con la noción estrictamente individual del acontecer histórico. El individuo, en este caso el *basileus*, es el autor propiamente dicho de los cambios históricos. La explicación histórica es en base a los sucesos políticos, mientras que el resto de la narración es descriptiva. Y es en esta descripción donde se filtran algunos rasgos del paisaje sonoro: las aclamaciones populares, la algarabía callejera, el ímpetu de un ejército en el campo de batalla, el lamento de los vencidos. El ruido parece primar en las manifestaciones de un pueblo que no determina el cambio histórico, solo acompaña casi irreflexivamente la marcha de los acontecimientos. En cambio, las individualidades, el emperador sobre todo, es el que marca con su “voz” el derrotero del imperio. Él es la “voz” de mando en el campo de batalla, él es la “palabra” en los asuntos de la administración pública y en el contacto con los pueblos vecinos. Pero también el *basileus* es silencio, es presencia solemne, es quietud en el caos, es figura esplendorosa y lejana que está por encima de las contingencias mundanas.

De allí que los retratos de los emperadores sean de gran interés para Psellos. El emperador representa el imperio mismo en la descripción de su cuerpo joven estereotipado, así como la decadencia de sus facultades físicas reflejan el final de su poder. La corrupción del cuerpo marca de algún modo la finitud del poder terrenal. Las connotaciones auditivas dan un dramatismo a estas descripciones de la decrepitud que antecede a la muerte, más aun si la muerte no se produce por causas naturales, es decir si ha sido inducida por venenos suministrados por los adversarios o si el emperador se enfrenta a las represalias de una rebelión triunfante.

Hemos expuesto resumidamente algunos de los cuadros escénicos que constituyen uno de los recursos más ricos de la narrativa de Psellos. En estos cuadros se desarrollan las pasiones humanas que desencadenan los hechos históricos que importan al autor. Se concentra en los personajes y en un escenario constituido por coordenadas claras de un espacio y un tiempo acotado. El autor encadena los cuadros en forma magistral y a cada página encontramos un cambio

de escenario que implica el devenir rítmico que marca el desarrollo de la historia. Hemos seleccionado solo algunos ejemplos de cuadros, que enlazan el relato con una ambientación escénica que ubica al lector en una atmósfera de ficción, en un espacio histórico que aunque rico en imágenes, diálogos, descripciones de los personajes, nos remite a una representación mental del autor, una reconstrucción subjetiva de los acontecimientos. Destacamos que desde el reinado de Constantino IX en adelante, Psellos habla en primera persona del plural al referirse a las tácticas y disposición del ejército, tanto en el relato de las batallas contra los bárbaros como en la sofocación de las rebeliones. Tal es el nivel de compromiso de Psellos con los acontecimientos en los que aparece participando de las decisiones imperiales. Incluso reproduce las palabras del emperador en voz directa para reforzar la idea de que se hallaba presente en los momentos de gran peligro para el gobierno y para el pueblo bizantino.

La *Cronografía* de Psellos es una historia en la que priman los espacios palaciegos y los escenarios con ellos conectados por las necesidades del relato, casi restringido a las decisiones de los poderosos en cuanto al gobierno del imperio y a las guerras internas y externas. La sonoridad brota de las gargantas de los personajes principales, y a veces del pueblo, siempre expectante y en ocasiones partícipe directo de los acontecimientos, como un conglomerado anónimo en los entornos palaciegos o como combatientes en el campo de batalla.

LA INTENCIONALIDAD SONORA EN ALGUNOS PASAJES DE LA
CHRONICA ADEFONSI IMPERATORIS

Cecilia **Bahr**

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

El análisis de los sonidos que producen las actividades realizadas por el hombre en un momento y espacio concreto, ofrece una visión renovada sobre los diferentes comportamientos humanos dentro de la sociedad en la que vive. Por lo tanto, observarlos e interpretarlos puede llevar a una mirada más completa sobre los distintos aspectos de la vida del hombre y de la interacción con el mundo que lo rodea. En este caso se ha trabajado con una de las crónicas castellanas del siglo XII, la *Chronica Adefonsi Imperatoris*, obra de autor anónimo que relata hechos del reinado de Alfonso VII.

Hace ya tiempo y en el marco de la renovación teórica-metodológica que se ha llevado a cabo a partir de los últimos decenios del siglo XX, los historiadores han puesto su mirada en las crónicas, que pasaron de ser consideradas poco fiables a revalorizarse como una extraordinaria fuente de conocimiento histórico, a las que hay que entender como una realidad coherente en sí misma, que precisa de ciertas condiciones específicas para su comprensión y que por lo tanto no pueden ser analizadas desde una rígida mentalidad racional.¹ Las crónicas medievales tienen una “lógica social” según la cual son producto de la sociedad de la que emanan, pero al mismo tiempo son agentes de esa sociedad; de allí la doble importancia para el conocimiento de la misma.²

Más allá de la intención del autor y de su valor testimonial, las crónicas nos brindan a través de su relato, abundantes referencias a las cuestiones auditivas que nos permiten recrear el paisaje sonoro, pero para hacerlo, así como para

¹ Jaume AURELL, “El nuevo medievalismo y la interpretación de los textos históricos”, *Hispania*, 224, (2006), p. 810.

² *Ibidem*, p. 821

poder analizar la intencionalidad de las descripciones relatadas, hay que recurrir a la interdisciplinariedad, pues es necesario tener en cuenta sus simbologías, sus mitos, sus medias verdades y silencios.³

Alfonso VII

Los comienzos del reinado de Alfonso Raimundez (1107-1157) fueron extremadamente difíciles. Era nieto de Alfonso VI e hijo de Urraca y Raimundo de Borgoña. Dos hechos van a cambiar su suerte, el primero la temprana muerte de su padre y el casamiento de su madre con Alfonso I de Aragón, el Batallador; el segundo, la muerte de su tío Sancho, destinado a heredar el reino, y como consecuencia de ello la coronación de su madre como reina de Castilla y León, (dignidad que ejerció entre 1109 y 1126). El matrimonio tormentoso entre Urraca y el Batallador, llevaron a Alfonso a quedar bajo la tutela y protección de ciertos nobles entre ellos el obispo Gelmírez. En medio de intrigas y luchas nobiliarias, Urraca reconoció a Alfonso como rey de Galicia y, a partir de ese entonces, encabezó las rebeliones contra el poder que pretendía imponer el aragonés. Muerta su madre, luchó por recuperar ciertos territorios castellanos retenidos por Alfonso de Aragón en una de sus separaciones de la reina, pero se evitó la guerra abierta por la paz de Támara (1127)⁴.

A lo largo de esos primeros años de reinado, Alfonso VII logró con ayuda de algunos nobles, sobre todo, de los grandes dignatarios eclesiásticos de origen cluniaciense, hacer frente a distintas las rebeliones.⁵ Cuando muere el Batallador, en 1134, el rey leonés pretendió el trono de Aragón que no logró conseguir, pero sí a cambio ocupó La Rioja, temporalmente Zaragoza, obtuvo el vasallaje del rey de Navarra, del Conde de Barcelona y de señores del sur francés. En 1135 es proclamado emperador, expresando la idea de pretensión leonesa a la hegemonía peninsular. Su reinado estuvo marcado por la necesidad de pacificación interna y

³ Gisela CORONADO "El paisaje sonoro en la crónica de Don Miguel Lucas de Iranzo" en Ana BESARTE y Santiago BARREIRO (coords), *Actas XII Jornadas de Estudios Medievales*, Buenos Aires, Saemed, 2013, p. 36.

⁴ Isabel RIVERO, *Compendio de Historia Medieval Española*, Madrid, Ediciones Istmo 1982, pp. 155-157.

⁵ Sonia VITAL FERNÁNDEZ, "La participación política de la nobleza gallega en el reinado de Alfonso VII (1126-1157). Entre la rebelión y la lealtad al rey", *Studia Histórica., Hª mediev.*, 29 (2011), pp. 99-120.

por la lucha en el sur contra los moros, en especial el peligro almohade, que irrumpe en el sur en 1147.

La crónica

La obra, escrita en latín, entre los años 1147 y 1150,⁶ se compone de tres partes: las dos primeras escritas en prosa; el libro primero relata la pacificación del reino, los enfrentamientos con otros reinos y las primeras campañas contra los musulmanes; el libro segundo la lucha contra los andaluces y el peligro almohade y la tercera parte, conformada por el Poema de Almería, canto inconcluso sobre la lucha por la toma de esa región.⁷

En cuanto a la autoría de la obra ha sido muy debatida, muchos apuntan a la posibilidad de que la haya escrito Arnaldo, obispo de Astorga, de formación en el ideario de Cluny. Esto explicaría parte del ceremonial y de la postura del cronista, pues el rey siempre contó con el apoyo de ese grupo eclesiástico; mientras otros se inclinan por Arnaldo, prior de san Servando de Toledo. En cualquiera de estos dos casos lo que no tienen dudas es que fue escrita por un clérigo formado, que conocía perfectamente el ceremonial y las sagradas escrituras⁸ y que por los detalles tan vívidos de algunos momentos a los que hace referencia, estaría mostrando su participación en los hechos, aunque en la primera parte de la crónica el autor hace referencia a que los asuntos tratados le fueron referidos por otros que los vieron u oyeron.⁹ Montaner Frutos sostiene que nunca pudo haber sido hecha por el obispo de Astorga pues murió en 1152 y que por el tipo de latín empleado y por la afirmación de no ser testigo presencial, podría tratarse no de un clérigo con una carrera cumplida, sino de alguien ajeno a la corte que buscaba hacer méritos para ser considerado por el círculo estrecho

⁶ Charles GARCÍA, "La *Chronica Adefonsi Imperatoris* y las crónicas eclesiásticas medievales: influencias y mimetismo", *e-Spania*, junio 2013. <https://e-spania.revues.org/22140>. Consultado marzo 2017.

⁷ Emmanuelle KLINKA, "Protagonismo y relación historiográfica en la *Chronica Adefonsi Imperatoris*", *e-Spania*, junio 2013. <https://e-spania.revues.org/22140>. Consultado marzo 2017.

⁸ Maurilio PÉREZ GONZÁLEZ, "Arnaldo, Obispo de Astorga, probable autor de la crónica del emperador Alfonso VII", *Arguntorio*, 22 (2009), pp. 47-50. La simbología bíblica en el discurso de la *Chronica* ha sido estudiado por Isabel LAS HERAS, "Temas y figuras bíblicas en el discurso político de la *Chronica Adefonsi Imperatoris*" en Nilda GUGLIEMI y Adeline RUCQUOI (coords.), *El discurso político en la Edad Media*, Buenos Aires, CONICET, 1995, pp. 117-140.

⁹ "...sicut ab illis qui viderunt, didici et audivi, descibere ratus sum...".

del emperador.¹⁰ Esta idea es matizada por George Martin quien sugiere que el autor podría ser alguien del entorno de la infanta Sancha o algún protegido suyo, familiarizado con el ámbito femenino, pues las mujeres reales gozan de un lugar destacado a lo largo de la obra.¹¹

Más allá de quién haya sido el escritor de la crónica y su procedencia, lo cierto es que es una obra dirigida al entorno del emperador con un claro carácter apologético y que aparece organizada en dos ejes: el de la realidad y el del discurso sobre la realidad, por el que la figura del emperador es defendida frente al mundo exterior que para quien la escribió pueden ser los nobles, otros reyes cristianos o los musulmanes.¹²

También se debe tener en cuenta que cuando se escribe la *Chronica*, el rey Alfonso ya había logrado controlar el poder con ayuda de los obispos y de algunos nobles. Para los hombres de la Iglesia era fundamental que se hubiera puesto orden al caos imperante en la época anterior, pues perjudicaba sus diócesis, sus monasterios, y por lo tanto cuando el rey lo consigue es lógico que de ese sector vinieran las alabanzas.¹³

Maurilio Pérez Gonzáles especialista en el tema y autor de una versión en castellano, sostiene que la *Chronica* cuenta con un gran valor histórico pues es una obra de primera mano en la que el autor aparece más preocupado por las ideas que por la cronología.¹⁴ Siguiendo esta mirada creemos que el autor tuvo una clara intención de poner énfasis en algunos episodios a través de los sonidos, buscando mostrar el poder y la grandeza del Emperador y su entorno, particularmente de su hermana Sancha. Los episodios elegidos para mostrar dicha intencionalidad son dos, pertenecientes al primer libro: la coronación de Alfonso como emperador y el casamiento de su hija Urraca con el rey García de Navarra.

¹⁰ Alberto MONTANER FRUTOS, "Introducción *La Chronica Adefonsi Imperatori y la Cronica Roderici*", *e- Spania*, junio de 2013. <https://e-spania.revues.org/22140>. Consultado marzo 2017.

¹¹ Georges MARTIN, "Valoración de la mujer en la *Chronica Adefonsi Imperatoris*", *e-Spania*, junio de 2013. <https://e-spania.revues.org/22140>. Consultado marzo 2017.

¹² GARCÍA, op. cit.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ PÉREZ GONZÁLEZ, op. cit., pp. 47-50.

La ceremonia de coronación del emperador

El relato de la coronación de Alfonso como emperador comienza con la celebración de un concilio en la ciudad de León con la asistencia de arzobispos, obispos, abades, príncipes, jefes militares y jueces de todo el reino. Simbólicamente la reunión fue el día de Pentecostés, que conmemora la venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles. Este hecho, relatado muchos años después, reafirma la providencialidad de la llegada de Emperador al poder. Alfonso era acompañado por su esposa, Berenguela, su hermana la infanta Sancha —de gran importancia en la vida del rey como consejera— y el rey García de Navarra quien había reconocido “...como rey y se comprometió a servirlo todos los días de su vida y se convirtió en caballero del rey de León”¹⁵. También estaban presente clérigos, monjes y una muchedumbre de gente deseosa de ver al rey y de “escuchar y predicar la palabra divina”. En esta primera aproximación a la ceremonia podemos imaginar los murmullos de la gente dispuesta a predicar, y a oír, los más.

El cónclave se llevó a cabo en la iglesia de Santa María y allí “discutieron lo que se dignó inspirarles Nuestro Señor Jesucristo”. Evidentemente la expresa mención de la iglesia dedicada a la advocación a la Virgen es propia del siglo XII, momento en que el culto Mariano alcanzó una enorme difusión. Nuestra Señora era la gran intercesora de los hombres ante Dios y, por otra parte, la discusión estaba inspirada por el propio Cristo. La designación del emperador tenía a María como intercesora y a Jesucristo como consejero. Si no abstraemos de la intencionalidad mesiánica, podremos descubrir en el pasaje el “sonido” de la discusión inspiradora.

En realidad, la razón por la que los reunidos en el concilio de León llegan al acuerdo de que Alfonso debía ser coronado emperador respondía a la realidad política regional, pues tanto Zafadola, rey de los sarracenos, el conde de Barcelona, Alfonso conde de Tolosa y otros muchos condes de la Gascuña y Francia, le habían prometido vasallaje. La ceremonia de coronación es toda una fiesta para los sentidos

“Cubrieron al rey con un manto muy rico, bordado exquisitamente; impusieron sobre su cabeza una corona de oro puro y piedras preciosas; le colocaron entre las manos el cetro. El rey García le sostenía el brazo derecho y el obispo de León, don Arias, el izquierdo y, entre los obispos y abades lo

¹⁵ Ismael SÁNCHEZ BELDA, *Chronica Adefonsi Imperatoris*, Madrid, 1950, CSIC, cap. 693

llevaron al altar de Santa María entonando el '*Te Deum Laudamus*' y aclamándole vivas a Alfonso Emperador. En el altar lo bendijeron y celebraron misa con el rito festivo"¹⁶.

Si imaginamos, en el sentido que propone Paul Ricoeur,¹⁷ la ceremonia debió tener una enorme contundencia auditiva como para señalar la gloria de tan magno acontecimiento. El traslado del rey al altar se realizó con la entonación del *Te Deum laudamus*, himno religioso de acción de gracias (te alabamos Señor) tomado del oficio de maitines los domingos y días de fiesta.¹⁸ Este himno, escrito a imitación de los antiguos himnos bíblicos,¹⁹ no forma parte de la estructura de la misa, se utiliza en diversos oficios siempre festivos y se omite durante la Semana Santa y los oficios de difuntos.

Luego de ese comienzo se celebra la misa "con rito festivo" ¿qué particularidad tenía? Debemos tener en cuenta que desde comienzos del siglo XI la misa se estructuró como perduró hasta entrado en siglo XX. Se seguía el rito latino, llevado a toda la cristiandad occidental por los hombres de Cluny, aunque en España, a pesar de las prohibiciones, se mantuvo en algunos lugares el rito mozárabe, éste no era el caso. Los hombres que encabezaban la Iglesia, que habían sido tutores y eran consejeros de Alfonso eran hombres de raíz cluniacense. De allí también la magnificencia del ritual.

La misa era cantada con melodías libres, salvo las lecturas y el sermón. Durante esta época esas melodías eran de canto llano y si aparecía cierta polifonía para embellecer la liturgia era una elaboración de la misma forma de canto.²⁰ En una misa ordinaria las dos celebraciones dentro del ritual, la palabra y la Eucaristía, estaban señaladas con cantos fijos estables: Kyrie, Gloria, Credo, *Sanctus-Benedictus* y *Agnus Dei*.²¹ La misa festiva se diferenciaba de las demás pues incluía el *Gloria in excelsis Deo* y, al menos en los primeros tiempos de la

¹⁶ *Ibidem*, cap. 70.

¹⁷ Paul RICOEUR, *Historia y verdad*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 34-39 " ...el traslado a otro presente, que tiene que ver con el tipo de objetividad de la historia, es una especie de imaginación; una imaginación temporal, si se quiere, puesto que el otro presente es representado, re-portado al fondo de la distancia temporal 'en otro tiempo'".

¹⁸ Richard HOPPIN, *La música medieval*, Madrid, Akal, 2000, pp. 115-116.

¹⁹ *Ibidem*, p. 135.

²⁰ *Ibidem*, p. 136.

²¹ Agustín RICO MANSILLA, "La música en tiempo de Gonzalo de Berceo", en *Biblioteca Gonzalo de Berceo*. <http://www.vallenajerilla.com/berceo/arm/musicadeltiempodeberceo.htm>. Consultado febrero 2017.

difusión del rito latino, debía ser celebrada por un obispo.²² Todo canto era coral, por lo que era un apoyo ideal para la oración, pues ponía una gran emotividad y valorizaba la idea de la creencia compartida.

La otra parte de la ceremonia se realizaba con oraciones siempre a manera de salmodia. Por un lado, como responsorio, o sea, el celebrante entona un versículo y se escucha la aclamación de los presentes —en algunos casos el virtuosismo de aquel ocasiona gran impacto emotivo—, y por otro, las antífonas que son la alternancia de dos grupos a manera de coro generando un efecto dramático.²³

Por lo tanto, podemos suponer que la intencionalidad del autor al describir la riqueza sonora de la ceremonia de coronación, buscaba no sólo mostrar a un rey elegido por Dios, ungido por el Espíritu Santo y protegido por la virgen María, destinado a llevar a su pueblo a la salvación eternas, sino también la participación y la comunión espiritual de los presentes mediante la oración o el cántico conjunto para el cumplimiento de esa misión.

El casamiento de la infanta Urraca y García de Navarra

La otra ceremonia a la que haremos referencia es el casamiento de la infanta Urraca con el rey García de Navarra (1144). Cuenta la *Chronica* que el rey García buscó una alianza con el Conde de Barcelona para romper el lazo que los unía al emperador. Ante la proximidad de la guerra, y por miedo a la destrucción que el paso de las tropas imperiales podía ocasionar, por mediación de algunos caballeros entre los que se destacaba el conde de Tolosa, Alfonso Jordanes, se llegó a un acuerdo por el cual García prometía servir al emperador de por vida y como prenda de reconciliación se pactó el casamiento de éste con Urraca. Hija natural que Alfonso había tenido con Gontrodo, una noble asturiana, y a quien había educado su hermana la infanta Sancha, hermana del emperador.²⁴

Alfonso VII mandó llamar a todos los caballeros, condes, duques y príncipes para que asistieran a los esponsales, entre los que estuvieron con gran agrado (*hoc auditus*) los asturianos, pues la joven era una de ellos. La celebración se llevó a cabo en León y a ella llegaron el emperador, la emperatriz y una

²² HOPPIN, op. cit., p. 135.

²³ RICO MANSILLA, op. cit.

²⁴ SÁNCHEZ BELDA, op. cit., cap. 91.

multitud de nobles, el rey García con sus caballeros y la infanta Sancha que entró a la ciudad con su sobrina, la futura reina de Navarra. La crónica nos ofrece la imagen de la numerosa entrada de la novia acompañada por su tía y nobles, clérigos, mujeres y doncellas.²⁵

La infanta Sancha,

“...dispuso el tálamo en el palacio real que es en San Pelayo y alrededor del tálamo una multitud de bufones, mujeres y doncellas que cantaban, con órganos y flautas y cítaras y salterios y toda clase de instrumentos musicales”.

El emperador y el rey estaban sentados debajo de un solio frente al palacio real; los nobles y potestades eclesiásticas en una ronda en torno a ellos. Se llevaba a cabo el festejo en el que los caballeros mostraban su habilidad sobre sus monturas “arrojaban sus lanzas y golpeaban contra un suelo de tablas para mostrar su habilidad como el vigor de sus caballos”, otros mataban a toros enfurecidos por “el ladrido de los perros” y

“Por último, dispusieron en medio de un llano para los ciegos un puerco que hacían suyo matándolo y queriendo matar al puerco las más de las veces se herían mutuamente provocando la risa y la burla de los presentes. Las fiestas tuvieron gran alegría y bendijeron a Dios que siempre los beneficiaba en todo”²⁶.

En este relato estamos ante otra intención y otros protagonistas centrales. Si en la ceremonia de coronación el centro estaba en la figura del emperador y el ritual sagrado llevaba a la emoción y a mostrar la magnificencia de un rey mesiánico, en este caso podemos distinguir dos paisajes sonoros diferentes con protagonistas e intencionalidad diversa, pero ambos profanos.

El primero de los paisajes tiene una protagonista excluyente que es la infanta Sancha y gira en torno a la boda, aunque no hay un relato de la ceremonia de esponsales (el casamiento no era un sacramento aún). El cronista describe la entrada de la infanta llevando a su sobrina a León en medio de un grupo cortesano que se puede imaginar alegre y bullicioso, seguida por el acompañamiento hasta el tálamo nupcial en medio de cánticos profanos, pero toda la imagen tiene un sentido cortesano, en el que no hay discordias sonoras sino todo se muestra armonioso. Aunque no relata exactamente lo que se cantaba o la música

²⁵ *Ibíd.*, cap. 92.

²⁶ *Ibíd.*, cap. 93.

ejecutada, sabemos que la música profana, también monódica, no podía faltar en ninguna fiesta o espectáculo; por lo general trataba temas universales como el amor, el heroísmo, la alegría del trabajo, la belleza de la naturaleza. La gran diferencia es que mientras la música religiosa era escrita por los monjes, la profana se transmitía oralmente, de allí las enormes dificultades de su conocimiento posterior.²⁷

La intención del cronista, en este caso, es mostrar el poderío de la hermana del emperador. Una mujer a quien se le atribuye la virtud del “*magnum consilium*”, que impera en el ámbito político leonés como cabeza rectora de un infantazgo y que, probablemente, el autor de la crónica puede haber pertenecido a su entorno (fundamentalmente femenino y cortés).²⁸

El poder de la infanta no provenía únicamente de ser consejera de su hermano sino que regía un infantazgo que se había formado a fines del siglo XI y que recaía en una supuesta obligación de que quien lo rigiera debía rechazar los lazos matrimoniales para poder manejarlo. Se trataba de una serie de heredades, villas, pero sobre todo monasterios agrupados en una especie de “república” bajo el mando de las infantas de León y que tenía como centro el monasterio de San Pelayo de León.²⁹ Era tradición que la infanta a cargo se comisionara de la educación de las jóvenes provenientes de la familia real o de las grandes familias nobiliarias, lo que le daba un poder muy grande desde el punto de vista cultural y político, ya que esas jóvenes se iban a casar con los principales personajes del reino. Así, Sancha había educado a Urraca que se convertía en reina de Navarra.

El tercero de los paisajes es el de la fiesta. Este relato nos enfrenta con la diversión que nos permite reconstruir una sonoridad mucho más brutal: el estruendo de los golpes dados por los caballeros en corceles a las tablas, las lanzas que se estrellan, el ladrido de los perros enfureciendo a los toros, los gritos, los ciegos intentando atrapar a un cerdo, los chillidos del animal, los gritos al lastimarse entre ellos y las risas de quienes contemplaban la escena.

Cuál es la intencionalidad del autor en este pasaje. Por un parte la diversión con los nobles y el pueblo llano participando de la magnificencia de un

²⁷ RICO MANSILLA, op. cit.

²⁸ G. MARTIN, op. cit.

²⁹ Therese MARTIN, “Hacia una clasificación del infantazgo en tiempos de la reina Urraca y su hija la infanta Sancha (ca, 1107-1159), *e-Spania*, 5 de junio de 2008. <http://e-spania.revues.org/12163>. Consultado marzo 2017.

casamiento real. Por otra, se puede percibir una crítica bastante abierta a los grupos que participaban de la fiesta, lo que se podría explicar si, como todos los autores acuerdan, el que escribió la crónica era un clérigo ilustrado. Por una parte, se puede percibir en los juegos de los caballeros una crítica a su “ruidosa” manera de mostrar sus habilidades, pero a su vez nos permite ver costumbres muy arraigadas dentro de la caballería que perdurarán en el tiempo, y por otra, muestra el lado cruel de la diversión en el episodio de los ciegos.

Conclusiones

Mediante el análisis de dos episodios relatados en la *Chonica Adefonsi Imperatoris* hemos querido mostrar cómo el autor puede utilizar el mundo sonoro con una clara intencionalidad que ayuda a hacer más efectiva el propósito primordial. En este caso mostrar la figura del emperador como un monarca mesiánico, destinado a llevar a su pueblo por el camino de Dios; alabar a la infanta Sancha como señora de gran poder y cultura y por último, mostrar lo terrenal y tremendo de quienes debían ser guiados por ellos.

Este tipo de análisis “transversales” permiten no sólo enfocar y relacionar el acontecimiento histórico desde diferentes lugares, político, social, cultural sino que también necesitan del trabajo interdisciplinario que permite que el relato sonoro adquiera significación. Queda abierta la posibilidad de continuar con el análisis de otros pasajes de la misma crónica o de otras contemporáneas a ella para así, a través de la sonoridad, poder comprender, conocer o reafirmar algunos aspectos de la realidad social, política y cultural de la época histórica que nos ocupa.

LOS SENTIDOS EN LA RECLUSIÓN VOLUNTARIA (SIGLOS XII-XV). UNA APROXIMACIÓN A VER SIN SER VISTO

Gregoria **Cavero Domínguez**
Universidad de León, España

El ámbito que se ha dado a este VII Simposio Internacional, especialmente por la fundamentación que ha señalado Mark M. Smith, constituye nuestro punto de partida, cuando señala que “la historia sensorial acentúa el papel de los sentidos —incluyendo tratamientos explícitos de la vista y la visión— en la conformación de las experiencias de la gente en el pasado y muestra cómo entendían su mundo y por qué”. Con esta premisa voy a centrar el análisis en la actividad sensorial de la visión: el imaginario en su relación con la vista.

1. **Sobre la reclusión y los sentidos**

La reclusión ha sido definida como una fórmula eremítica, la más radical de cuantas se conocen. Apareció como forma voluntaria y como castigo, y se desarrolló generalmente en un sistema aislacionista. Aquí vamos a ceñirnos a la reclusión voluntaria, mayoritariamente femenina, y especialmente a los modelos peninsulares ibéricos de los siglos XII-XV.¹

La historiografía ha puesto de relieve la importancia de los sentidos, su protagonismo y valoración;² y especialmente ha reflejado cómo la vista es, entre los cinco sentidos, percibida en la Antigüedad como el más activo de los sentidos; y el ojo como “la ventana del alma”³. Sin duda el origen estaba en Platón que diferenciaba dos aspectos clave, dicotómicos, que procedían de la utilización de los ojos.⁴ Por un lado, lo que de

¹ Véase, en general, Gregoria CAVERO DOMÍNGUEZ, *Inclusa intra parietes. La reclusión voluntaria en la España medieval*, Toulouse: Université de Toulouse II-Le Mirail, 2010.

² Una valoración completa puede verse en Éric PALAZZO, “Les cinq sens au Moyen Âge: État de la question et perspectives de recherche”, en Éric PALAZZO, *Les cinq sens au Moyen Âge*, Paris, 2016, pp. 12-57.

³ Geneviève BÜHRER-THIERRY, “L’oeil efficace”, en Éric Palazzo, *Les cinq sens au Moyen Âge*, Paris, 2016, pp. 465-482, especialmente pp. 465-468.

⁴ J. Javier BENÍTEZ PRUDENCIO, “Teorías de la percepción visual y aristotelismo entre los siglos XV y XVI: una aproximación”, *ENSAYOS, Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 26 (2011),

engañoso pueden transmitir; en segundo lugar, la vista como medio para el enriquecimiento del conocimiento, como medio para conocer el entorno. Y será, siguiendo la línea platónica, como llegará a la patrística y al pensamiento medieval. El sentido de la vista ocupó un lugar importante entre los Santos Padres, desde san Agustín, san Ambrosio o Gregorio el Grande a santo Tomás.⁵ Igualmente fue tratado por pensadores medievales de la talla de Roger Bacon y John Pecham, como el sentido por excelencia, siguiendo especial, que no únicamente, la obra platónica del *Timeo*.

Como ha analizado Ana Rodríguez,⁶ durante los siglos XII-XV, la semántica de la percepción visual desarrolla una estructura jerarquizante de carácter tridimensional:

1. En primer lugar el lexema ver: poseer el sentido de la vista.
2. La segunda dimensión es mirar: dirigir la mirada.
3. Finalmente ver, en su segunda acepción, como consecución de la percepción ocular.⁷

Además de estas tres dimensiones semánticas, hay una diferenciación entre la acción visual móvil (los ojos desplazan la mirada) y fija (los ojos centran la mirada en un punto concreto)⁸.

139-152. (Enlace web: <http://www.uclm.es/ab/educacion/ensayos>). Así se expresa el autor: Por ello “la opinión tan favorable como la del *Timeo* a la luz de la que, en la *República*, desacredita a la vista e interpreta que toda experiencia sensible resulta un conocimiento incierto o engañoso, debe reconducirse única y exclusivamente a los términos de la contemplación interior. La cultura cristiana medieval de ascendencia platónica o neoplatónica tampoco consideraba fiable la evidencia sensible, a través del sentido de la vista, y ello aunque se fundara expresamente o no en aquellos lugares del Corpus platónico en los que el filósofo ateniense se mostraba tan poco proclive a otorgar algún reconocimiento a los órganos de la percepción. Existía, entonces, cierto consenso que iba en esta dirección de no aceptar como veraz aquello que nos transmiten los sentidos, y en particular, los ojos. Sin embargo, y aún con esta herencia cultural denigratoria del sentido de la vista, durante la época Bajo-medieval y la posterior del Renacimiento se constata, también, la idea de que la visión material constituye un acceso directo al conocimiento de las cosas que nos rodean. La vista se asociaba a los procesos internos de producción de imágenes que son cruciales para el propio pensamiento. En este caso, la opinión se fundaba en la autoridad de Aristóteles”.

⁵ BÜHRER-THIERRY, op. cit., pp. 466-467. Para Gregorio el Grande, por ejemplo, puede verse también Éric PALAZZO, “Saint Grégoire et les sens de la vue et de l’ouïe”, en su obra, *L’invention chrétienne des cinq sens*, Paris, 2010, pp. 279-285.

⁶ Ana María RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, “Evolución semántica de los verbos de visión en la Edad Media”, en Manuel ARIZA VIGUERA (coord.), *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, vol. I, Madrid, Pabellón de España, 1992, pp. 1297-1303.

⁷ “La combinación con los adverbios de los lexemas de la visión registrados en los textos medievales, teniendo en cuenta que ésta deriva de sus clasemas aspectuales, nos permite saber la dimensión a que pertenece cada uno de ellos. Los lexemas que en la Edad Media pertenecen a la segunda dimensión son: *catar, guardar, esguardar, mirar, remirar, reguardar, ojear, contemplar, acatar, escudriñar, examinar, escrutar, esculcar, velar, vigilar, acechar, guaitar, atalayar y otear*”. *Ibidem*, p. 1297.

⁸ “Dentro de este subgrupo se establece una primera división entre los lexemas que poseen una

Dentro de este marco de la visión, nos centramos en la utilización de la vista dentro del ámbito de la reclusión. La reclusa habitualmente se separa de lo material y se acerca a una catarsis que la lleva a primar su purificación espiritual extrema, con el fin de llegar a una ascesis comprometida.

Nos acercamos a Radegunda, burgalesa, reclusa y viajera, para que nos permita definir el ámbito en el que vamos a desarrollar nuestro análisis. Y de forma concreta al tratamiento de la visión. ¿Qué hizo Radegunda?:

“Lo primero que hice, movida por impulso del Spiritu Sancto fue disfrazarse y tomar habito humilde de peregrina, y en el secretamente tomar el camino para visitar los Sanctos Lugares de Jerusalem y *ver por vista de ojos* los pasos que dio Christo”⁹.

¿Quién es la protagonista de este relato? Radegunda o Radegundis, una peregrina que finalizó sus días en el monasterio premostratense de Villamayor, como reclusa. Se le da una cronología entre 1119 y 1152, señalando que nació en Villamayor de Treviño (Burgos). El modelo de santa que entra encerrada (reclusa) en un ámbito monástico, o simplemente como laica en una celda exenta, a menudo en el ámbito urbano, es bastante similar.

Conocemos su viaje y su reclusión a través de un manuscrito que actualmente se halla en el monasterio de La Vid. En él se trata de mostrar su ejemplaridad, su proeza, su catarsis reclusoria.¹⁰ Lo explica la *vita* de Radegundis cuando esgrime las intenciones de sus padres sobre el futuro de su hija:

“deseando juntamente huir por este camino el estado del matrimonio a que sus padres *tenían echado el ojo* para que quedase dellos memoria en la sucesión de su hija Radegundis ¿qué pasaría esta santa doncella en tan largo y áspero camino de trabajos?”¹¹

Cuando, vuelta de su peregrinación, en la misma librea que le había servido de vestido: “en este monasterio y claustro de sórores premostratenses, *puso los ojos*

acción visual móvil frente a los caracterizados por una acción visual fija. Por acción visual móvil entendemos tanto que el sujeto necesite desplazar su mirada de un lugar a otro como que la realidad afectada por la acción del verbo sea movable. Y por acción visual fija que el sujeto, voluntariamente, detiene su mirada en un punto determinado”. *Ibidem*.

⁹ La *vita* de Radegundis está publicada en Gregoria CAVERO DOMÍNGUEZ, *Inclusa intra parietes. La reclusión voluntaria en la España Medieval*, 2010, pp. 269-272.

¹⁰ Fray B. de LEÓN, *Chronica general del Orden Blanco, que por otro nombre es llamado de Nuestra Señora de Prémontré, fundado por el glorioso patriarca San Norberto*, Archivo del monasterio de la Vid, ms. 14bis.

¹¹ Para esta y las siguientes citas: Gregoria CAVERO DOMÍNGUEZ, *Inclusa intra parietes. La reclusión voluntaria en la España Medieval*, 2010, pp. 269-272.

esta sancta mujer” y se dedicó a la penitencia más extrema, comenzando a vivir descalza, comer pan y beber agua y a realizar fuertes penitencias. “Todo su comer era penitencias y todo su regalo era rigores, *traía siempre los ojos* en la tierra y el corazón puesto en Dios el hablar muy pocas veces y nunca en conversación”.

Solicitado permiso para recluirse en una celda, dentro del monasterio: “esta sancta canónica premonstratense *se leía sus horas* de ejercicios virtuosos cada día”.

De este pequeño relato, hemos elegido la utilización del sentido de la vista en distintos sentidos: ver para creer, ver por vista de ojos. Sentido metafórico: tenían echado el ojo. Como sinónimo de fijarse: puso los ojos. Las distintas posiciones: los ojos fijos en tierra. Y la utilización de la vista: leía sus horas.

Parece evidente que la utilización del sentido de la vista es un medio de comunicación interior y exterior, que puede arbitrarse o utilizarse a requerimiento personal. Puede servir para el mundo y para Dios, puede indicar sometimiento, prepotencia y humildad. Los ojos controlan una ventana hacia lo sublime y hacia lo mundano.

Esto mismo sucede con reclusas de vida emparedada, cuyas *vitae* han pasado a modelos literarios y entrado en la mística. Accedieron a la mística, al nivel de las visiones de origen divino; unas visiones¹² que permiten mezclar el mundo real, la contemplación y la utilización de la vista como constatación, que diferencian lo mundano de lo divino.¹³

2. Gonzalo de Berceo, Oria y la vista

Pasamos a la literatura del siglo XIII hispánico: el ejemplo más conocido de entre las emparedadas o reclusas es el de santa Oria,¹⁴ puesto en verso por Gonzalo de Berceo, quien nos informa cómo su propia fuente de inspiración es

¹² BENÍTEZ PRUDENCIO, op. cit., pp. 145-146. “La visión, por tanto, nos da acceso a la realidad que nos circunda. Sin embargo, el gran escollo existente en toda esta época era el siguiente: los ojos nos permiten un acceso, además, de a lo bello, a horrores físicos y morales de todo tipo... Por el ojo intelectual o del alma se contempla la Belleza pero, en su ejercicio más cotidiano, por el órgano de los ojos también se peca. La avaricia, la lujuria o la gula son los pecados que más concernían con el ámbito de lo estrictamente material, con lo sensible y sensual”.

¹³ “El “místico”, es decir, todo aquel que excepcionalmente sufre una visión de origen divino, sólo puede ver una representación de la divinidad pero es incapaz de poder contemplar en la vida mundana una visión directa de Dios”. *Ibidem*.

¹⁴ Utilizaremos la edición de Isabel URÍA MAQUA, “Poema de Santa Oria, edición y comentario”, en Isabel URÍA MAQUA (coord.), *Gonzalo de Berceo. Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 497-551.

una *vita* del siglo XI escrita por un monje llamado Munio, que había sido director espiritual de la santa emparedada.¹⁵ Oria fue una niña destinada a una especial espiritualidad desde la cuna, huyó del matrimonio y, a través de una vida ascética durísima, sufrió una catarsis que la condujo al cielo de las vírgenes.

Dado que la *vita* no se ha conservado, desconocemos lo que el poeta respetó y aquello que amplió o creó nuevamente. La documentación del monasterio de San Millán únicamente nos permite confirmar que varios datos y personajes corresponden a hechos reales, que pertenecen al siglo XI, es decir que serían datos contenidos inicialmente en la propia *vita*.

Como señaló G. Bühler-Thierry, el ojo permite acceder al interior y al exterior, permite entrar en lo más profundo del ser humano, para el bien y para el mal.¹⁶ Y adquiere un sentido especial en el ámbito de la santidad, por la vista en sí, por la luz y por la simbología.¹⁷ La utilización de la vista entre lo terrenal y lo celestial es una dicotomía difícil de diferenciar porque se ofrece de forma alternante, especialmente en el caso de Oria.

Su vida según el poema está estructurada en siete partes: prólogo, introducción, primera visión, segunda visión, tercera visión, muerte de Oria y Epílogo; de ello se deduce la importancia que se da a las visiones de la santa, descritas ampliamente, mientras que otros aspectos que interesarían de su vida no adquieren importancia hagiográfica y por ello no se recogen. De hecho, los dieciocho años que vivió emparedada quedan disminuidos y recogidos simplemente en la introducción, reservándose la mayor parte del poema para relatar las experiencias visionarias de la reclusa.

Geográficamente el lugar donde se desarrolló la vida de Oria es un monasterio benedictino hispano llamado de San Millán de Suso,¹⁸ localizado en la zona de La Rioja. El monasterio de San Millán de la Cogolla comprendía los

¹⁵ Por ello debemos diferenciar claramente en primer lugar a Oria que vivió en el siglo XI y se hizo emparedada en el monasterio benedictino masculino de San Millán de Suso, siendo su confesor un monje del cenobio, Munio, que es quien escribió la *vita*. No se conoce, de momento, ningún ejemplar de la *vita*. Y, en segundo lugar, el *Poema de Santa Oria*, basado en la *vita* anterior, que fue escrito por el poeta Gonzalo de Berceo en el siglo XIII.

¹⁶ BÜHRER-THIERRY, op. cit., p. 465.

¹⁷ Geneviève BÜHRER-THIERRY, "Lumière et pouvoir dans le haut Moyen Âge occidental: célébrations du pouvoir et métaphores lumineuses", *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Âge*, 116/2 (2004), pp. 521-556.

¹⁸ Sobre este monasterio remitimos a José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR, *El dominio del monasterio de San Millán de la Cogolla (siglos X a XIII). Introducción a la historia rural de Castilla altomedieval*, Salamanca, 1969.

monasterios de Suso y Yuso y es en el primero de ellos donde se narra la vida de santa Oria. San Millán de Suso tuvo gran importancia en el siglo X por un *scriptorium* muy activo y una pequeña iglesia, destruida por la belicosa actividad de Almanzor.¹⁹

Entre la niñez y la adolescencia, Oria decidió abandonar el hogar familiar para hacer vida reclusa en una pequeña celda, “rincón angosto”, donde fue emparedada. Entre abstinencia y mortificación deseaba ganar el premio de Dios y alejar la tentación del demonio. Practicaba las virtudes de la caridad, la paciencia y la humildad.²⁰ Por supuesto, su estilo de vida suscitó el reconocimiento por parte de las gentes; lo que, evidentemente, no se tradujo en vanidad ni en perder el tiempo hablando, sino en rezar salmos y hacer oración, mientras mantenía su lacerada vida. Su emparedamiento era sumamente estricto, bien seguido por su madre, sin dar lugar a que, a través de la ventana de la celda, tuviese mucho contacto con el exterior: no lo interesaba ver lo que había fuera. Por eso, la intensidad de su oración movió a Dios a convertir a Oria en visionaria. Ahora lo que le interesaba era ver dentro, en el ámbito interior de su espíritu.

Realmente los rasgos de la vida de la emparedada hasta aquí recogidos están simplemente en la parte introductoria, como un preámbulo para contextualizar el resto de la temática desarrollada. Berceo, en el siglo XIII, estaba muy interesado por una faceta concreta de la vida de Oria: sus visiones. A sus contemporáneos les atraía sobremanera. Recordemos a Juliana de Norwich, a Goscelin, y a tantas emparedadas y anacoretas de su tiempo. A lo largo de los siglos bajomedievales, las grandes místicas, eremitas, beatas, reclusas y beguinas estaban rodeadas de visiones. Fueron los clérigos quienes, en muchos casos, recogieron estas visiones; en otros, ellas mismas las pusieron por escrito; y ello no sólo porque impactaban a sus conciudadanos sino porque permitían *ver* el cielo, acercar el hombre a Dios, reflejar el poder de la oración, en general; y, en particular, del culto mariano, tan desarrollado en el siglo XIII.²¹

¹⁹ Véase, por ejemplo, Claudio GARCÍA TURZA (coord.), *Los manuscritos visigóticos: estudio paleográfico y codicológico. I. Los códices riojanos datados*, Fundación San Millán de la Cogolla, Logroño, 2002.

²⁰ Ángela MUÑOZ FERNÁNDEZ, “Oria de Villavelayo, la reclusión femenina y el movimiento religioso femenino castellano (siglos XII-XVI)”, *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 5-1 (1988), pp. 47-67.

²¹ Recordemos, a título de ejemplo, las Cantigas de Santa María, de Alfonso X el Sabio.

La vista es considerada como la que abre y cierra uno de los sentidos más empatizantes: es el símil de la ventana, abierta o cerrada, con un control total y absoluto, a discreción del individuo. Y la ventana era el medio de comunicación de las reclusas.

Si analizamos la utilización del sentido de la vista en el poema, hallaremos que se usa mayoritariamente el verbo *ver*, en sus diversos tiempos.²² Con carácter más particular los verbos *guardar*,²³ *catar*²⁴ y *acechar/asechar*,²⁵ pertenecientes a los que A. Rodríguez define como lexemas de segunda dimensión, ligados a mirar y donde se percibe la capacidad y la percepción de la vista. Y, por supuesto, el término visión.

Convertida en visionaria, Oria entra a formar parte del coro de vírgenes y mártires que la acompañan y la orientan en sus experiencias místicas; a Oria se le muestra la silla que Dios le tiene preparada, la felicidad que le espera en el paraíso; lo que explica que, tras su visita al Cielo en la primera visión, no quiera volver a seguir la vida en la tierra. Su vida continúa en el mundo, pero a las puertas del Cielo, fuera de la vida del mundo. Terminada la visión, la emparedada se entrega, nuevamente, a su vida ascética: ayunos, vigiliias, oraciones, disciplina y sufrimiento; ahora, imbuida de mayor constancia y fervor y centrada en su ministerio. Saboreadas las glorias del Cielo, Oria se aleja de conversaciones vanas; de alguna manera sus visiones tratan de mostrar que la comunión con los habitantes del Cielo era posible en vida, desde su celda. Cuanto más ve del Cielo menos quiere ver del mundo: es como si se situara en una balanza totalmente descompensada por la vista.²⁶ Todos la ven, ella no quiere ver, no ve a nadie de sus congéneres: su ojo se enfoca únicamente a su interior.

El poema nos habla de la presencia de distintos grupos de gente, de fuera y de dentro del ámbito monástico; es decir, su aislamiento era el que le producía la celda, celda que podía ser visitada, en medio de esa aceptación que despierta la

²² Sobre todo *vido*, al ser la narración en tercera persona: 5/d, 28/b, 29/d, 30/a, 41/c, 43/b, 55/d, 83/a, 85/a, 85/c, 86/b, 89/a, 89/c, 112/b, 117/b, 118/a, 121/a, 121/c, 142/c, 143/a, 144/a, 146/a, 167/c, 168/a, 169/a, 204/a.

²³ 40/b; 82/b; 92/b; 139/d; y 166/d

²⁴ 45/c; 52/c; 112/a;

²⁵ 13/d

²⁶ Para un análisis de las santas vírgenes que aparecen en la obra berceana, puede consultarse el trabajo de Juan Antonio RUIZ DOMÍNGUEZ, "Pecadoras y santas en el mundo de Gonzalo de Berceo", en Ángela. MUÑOZ FERNÁNDEZ (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval*, Madrid, 1987, pp. 54-58.

emparedada, a las puertas de la santidad. También está rodeada de la comunidad monástica. Pero, sin duda, el papel protagonista del cuidado, la preocupación, por Oria es el de su confesor, sólo superado por el de su madre, siempre pendiente de la suerte de su hija.

La vida reclusa se ratificaba como vía de santificación segura, bajo la protección mariana. ¿Cómo se utiliza la vista en las visiones?

Tres son las visiones por las que pasa Oria durante su emparedamiento; dos, las que recibe su madre, Amuña. Cuando Oria comienza su etapa visionaria ya llevaba reclusa muchos años (unos dieciséis), como le dice santa María y, para entonces, ya era “plena de santidad”; es decir, había llegado a la madurez espiritual del emparedamiento; tenía alrededor de 25 años. En el mundo medieval las visiones adquieren plena veracidad cuando se recoge en su relato el momento exacto en que suceden; normalmente se producen en el sueño o durante un proceso de enfermedad. Juliana de Norwich señala que ella las recibió durante una larga enfermedad, y constata el día concreto: el 13 de mayo de 1373, cuando tenía algo más de treinta años.²⁷ Y Margarita Kempe habla de estados de ensueño, de ligeros sueños, imprevistos y rápidos, en los que se cierran los párpados para dar lugar a la visión. Cierra los párpados, abre los ojos del interior.²⁸

En dinámica similar, Oria en sus tres visiones recuerda la hora, el día (con su festividad en el santoral) y el mes. De las tres visiones, la primera aparece narrada extensamente y transporta a Oria al otro mundo. La segunda, breve y premonitoria, es una visita mariana a la celda. Y la tercera, corta e interrumpida, traslada a la reclusa al Monte Oliveti. Las tres suceden durante el sueño, y, en la tercera, ya estando ella enferma. Para ello Berceo utiliza sistemáticamente la expresión: “*vido una gran visión*”.

Estas visiones, a veces durante la noche, se suceden en un corto período de tiempo; no son coincidentes el tiempo de la visión y el tiempo real.²⁹ El poeta las lleva a festividades determinadas: la primera sucede tres días después de Navidad; la segunda, la tercera noche antes de la festividad de san Saturnino; al

²⁷ *Libro de visiones y revelaciones*, versión española de María TABUYO, Madrid, 2002.

²⁸ *Le livre de Margery Kempe*, trad. franc. de L. Magdinier, París, Cerf, 1989.

²⁹ Isabel URÍA MAQUA, “Poema de Santa Oria, edición y comentario”, p. 506.

ser anunciadora de la enfermedad y muerte de Oria, la tercera apenas se distancia de la segunda.

La primera visión la tiene Oria el día 27 de diciembre, poco después de Navidad; se celebra la festividad de la mártir romana santa Eugenia (†Roma, año 258), cuya *passio* sigue Oria en la liturgia posterior a maitines. Oria dice: *VER LA GLORIA*.

Para esta primera visión, Cristo señala a tres jóvenes-niñas mártires,³⁰ que desde su infancia consagraron su alma a Dios y que sirven de guía a Oria en el largo recorrido por el cielo; de ellas, dos son mártires romanas, la tercera es una mártir hispánica. Se trata de santa Águeda de Catania (Sicilia), llamada Ágata en el *Poema*, virgen y mártir, muerta en Roma el año 253, siendo emperador Diocleciano; su festividad se celebraba el día 5 de febrero.³¹ En segundo lugar, santa Eulalia de Mérida, cuya festividad se celebra el 10 de diciembre; y, en tercer lugar, santa Cecilia, virgen y mártir romana que murió en Roma hacia el año 220-223, fue enterrada por san Urbano y su casa fue convertida en iglesia; su festividad se celebraba el 22 de noviembre.³² El trío de mártires coronadas descende a la celda de Oria como palomas y se dirige a ella como compañera, salvando la distancia entre el mundo y el más allá: al fin y al cabo Oria, al acceder a la celda, ya había abandonado este mundo, dado que su radical emparedamiento suponía un entierro en vida. El poeta constata como Oria *vido* a las tres santas vírgenes:

Oyendo est consejo que Olaia li dava
Alço Oria los ojos arriva ond estava
Vido una columna a los çielos pujava
.....
Avie en la columna escalones e gradas
Veer solemos tales en las torres obradas
.....
Quando durmie Jacob cerca de la carrera
Vido subir los ángeles por una escalera.³³

³⁰ Para un análisis de la santas vírgenes que aparecen en la obra berceana, puede consultarse el trabajo ya citado de RUIZ DOMÍNGUEZ, pp. 54-58.

³¹ Santiago DE LA VORAGINE, *La Leyenda Dorada*. Santa Águeda, vol. I, pp. 167-170, Madrid, Alianza, 1996, ed. de José Manuel MACÍAS.

³² *Ibíd*em, Santa Cecilia, vol. II, pp. 743-753.

³³ *Poema de Santa Oria*, 41-43.

Lo que ve en el cielo tiene una referencia en la tierra, en las cosas diarias, pero también en los relatos bíblicos. Lo que le interesa al autor no es sólo describir lo que ve Oria sino que, en tono ejemplarizante, el que lo lee se lo imagine, tenga su referente. Y ha de recoger también el asombro que manifiesta Oria y sus preguntas y respuestas, que juegan con el pasado y el presente, el mundo y el cielo, la estructura del paraíso y el mundo conocido por Oria.

La santa accede al paraíso tras subir una larga escalera —la escala de Jacob—, que la conduce hasta la copa del Árbol de la Vida. Son ángeles quienes la transportan a ese Cielo bellamente descrito, que aparece dividido con un sistema perfectamente jerarquizado en zonas o comarcas. Los desplazamientos de Oria son acompañados y explicados por sus tres guías:

a) El primer estadio es el de los calonges, canónigos y confesores, hombres de santa vida, durante la cual se sacrificaron. Realizada la explicación por las mártires, Oria quiere identificar a quienes ella cree deben estar en esa categoría, y pregunta por Bartolomé, autor de *passiones*; el caritativo don Gómez de Masiella; don Jimeno, natural del barrio de Velayo, junto con su criado, Galindo.

b) En segundo lugar, están los obispos, que portan cálices, van vestidos de casullas y han sido predicadores. Oria identifica a don Sancho³⁴ y a don García;³⁵ y se le constatan y justifican ausencias: el obispo don Gómez, que había sido de Calahorra-Nájera (1046-1067), que antes había sido abad de San Millán (1037-1046), y al que las mártires definen como árbol que florece y no grana.³⁶ Todos ellos habían tenido su protagonismo en el cenobio de San Millán, así que ha de plasmarse cómo Dios los ha juzgado y Oria será la vía para comunicarlo a los monjes, a través de su confesor Muño, perteneciente a la comunidad emilianense.

c) En tercer lugar está el coro de las Vírgenes. En su curiosidad, Oria pregunta insistentemente por su maestra Urraca, porque entiende que ese es su lugar en la presencia de Dios; urge y apremia a las vírgenes para que le den

³⁴ Obispo de Nájera y abad de San Millán (1026-1046), fue también obispo de Pamplona. URÍA, op. cit., p. 515.

³⁵ Abad de San Millán en 1036 y después obispo de Álava. URÍA, ibídem, p. 514.

³⁶ He aquí la explicación hecha por Uría: “Don Gómez fue obispo de Nájera y Calahorra desde 1046 a 1067, año en que murió. Antes de 1046 había sido abad de San Millán (1037-1046) para sustituir a don García, cuando éste accedió al obispado de Álava en 1037. En los años de su abadiato, don Gómez convivió con Santo Domingo, entonces prior de San Millán, y él fue quien destituyó al santo silense de su priorato y le hizo salir del monasterio riojano para complacer al ambicioso rey don García, a quien Santo Domingo se había enfrentado, oponiéndose a darle los tesoros de la iglesia”. Ibídem.

noticias de ella. Y, en efecto, aunque *no logra verla, la oye*, y sus anfitrionas le señalan que está acompañada de su discípula Justa.³⁷ El interés de Oria está justificado por su agradecimiento pero igualmente porque necesita constatación de que la vida emparedada conduce al Cielo: de tal maestra, igual discípula. *VER PARA CREER.*

d) En su *apartamento* están los santos ermitaños y Oria reconoce a Muño, monje ordenado,³⁸ y a Munio de Valvanera, que había sido abad.³⁹ Además identifica a un Galindo que había sido muerto a manos de ladrones siendo ermitaño. El valor dado al grupo de los ermitaños se explica por la importancia que adquieren en su conexión con el emparedamiento.

e) Más al norte están los mártires, vestidos de rojo, como símbolo del martirio. La cultura hagiográfica de Oria le permite identificar al apedreado san Esteban, al asado san Lorenzo y a san Vicente, criado de Valerio.

f) En lo más alto están los Apóstoles, sentados en sus tronos, los Evangelistas, papas y cardenales.

El recorrido intraceleste ha despertado gran interés en la emparedada, que ve y describe, interroga y reconoce. Se le muestra el trono, aún vacío, que Dios tiene dispuesto para ella; un trono ricamente adornado y cuidadosamente descrito. Cuando Oria *ve* su asiento vacío, pregunta e insiste en quedarse, no quiere abandonar el Cielo, porque es como “volver del oro a la escoria”; la respuesta que Cristo le ofrece es que debe terminar su emparedamiento, acabar su dura vida en la tierra.

Oria oye a Dios, pero *no puede verlo* ¿Por qué Oria no ve a Dios? Tal vez la peculiaridad está en que no es una mística, es una emparedada que únicamente oye su voz, en la última fase de la visión.⁴⁰

³⁷ Ruégovos dixo Oria por Dios que la llamedes / Si me la demostrardes gran merced me faredes / Llamaronla por nombre las otras compañeras / Respondiólis Urraca a las vezes primeras / Conoció la voz Oria entendió las señeras / Mas non podió verla por ningunas maneras / La az era muy luenga eso la embargava / Que non posie verla ca en cabo estaba. *Poema de Santa Oria*, 77-80.

³⁸ URÍA, *ibídem*, p. 518, señala que fue prior de San Martín de Cañas, filial del monasterio de Valvanera, que había sido fundado como eremitorio.

³⁹ URÍA, *ibídem*, lo sitúa como abad de Valvanera por los años 1035-1053.

⁴⁰ Véanse las posibles diferencias entre mística y anacoreta en Susannah Mary CHEWNING, “Gladly Alone, Gladly Silent: Isolation and Exile in the Anchoritic Mystical Experience”, en Liz HERBERT MACAVOY y Mari HUGHES-EDWARDS (eds.) *Anchorites, Wombs and Tombs, Intersections of Gender and Enclosure in the Middle Ages*, Cardiff, University of Wales Press, 2010, pp. 103-105. He aquí las palabras principales: “It is, however, important initially to differentiate between the mystic and the anchorite, terms which can sometimes be confused. As we have seen,

Aun así, las grandes visionarias medievales frecuentemente nos descubren la majestad de Dios en el Cielo con bellas descripciones sobre su trono. Recordamos a Juliana de Norwich:

“Entonces nuestro buen Señor abrió mi ojo espiritual y me mostró mi alma en el centro de mi corazón. La vi tan grande como si fuera una ciudadela infinita, un reino bienaventurado; y tal como la vi, comprendí que es una ciudad maravillosa. En el centro de esa ciudad se encuentra nuestro Señor Jesús, verdadero Dios y verdadero Hombre, una persona apuesta y alta, obispo supremo, rey solemne, señor honorable. Le vi espléndidamente vestido. Se sienta erguido en el centro del alma, en paz y reposo, y gobierna y guarda el cielo y la tierra y todo lo que es. La humanidad y la divinidad se sientan allí en reposo; la divinidad gobierna y protege, sin instrumento ni esfuerzo. Y el alma está enteramente habitada por la divinidad, supremo poder, suprema sabiduría y suprema bondad”⁴¹.

Terminada su primera visión, Oria vuelve a la celda, una vuelta al mundo: el alma y el cuerpo se funden nuevamente;⁴² los sentidos corporales y los sentidos del alma vuelven a reconocerse, porque Oria debe esforzarse más para hacerse merecedora de la silla que Dios le tiene preparada. Así que, once meses después de esa primera visión, la emparedada tiene la segunda, el 27 de noviembre, festividad de san Saturnino de Tolosa, mártir; y en su recurso habitual, el poeta recoge una segunda festividad, la de san Andrés, que se celebra el 30 de noviembre: siempre el recuerdo a los santos mártires, al igual que sus acompañantes de la primera visión.

Las visitantes de Oria son también ahora tres vírgenes, cuyos nombres no se nos revelan, aunque se señala que son iguales en calidad, bondad, edad y aspecto. Para destacar su atuendo, de tela blanca, se señala que nunca se conoció tal en las ciudades italianas de Génova y Pisa; los vestidos eran de una calidad inigualable por su procedencia celeste.

La celda es escenario del antagonismo que refleja la vida reclusa: la tierra y el cielo, la pobreza y la riqueza, la oscuridad y la luz, la vida presente y la futura, el valle de lágrimas y el gozo eterno, el dolor y la alegría; la reclusión se sitúa más allá del mundo, pero en el mundo; las visiones permiten al recluso adentrarse en

the female anchorite is ideally a woman who has chosen the solitary life and lives in an anchorhold in relative isolation from her community, seeing chiefly only her servants and her confessor”.

⁴¹ *Libro de visiones y revelaciones*, p. 194.

⁴² Es lo que sucede con las visiones veterotestamentarias. Martine YVERNAULT, “La vision radiuse de la Jérusalem céleste dans le poème Moyen-Anglais Pearl (Anon.)”, en Éric PALAZZO, *Les cinq sens au Moyen Âge*, 2016, p. 512.

un cielo que todavía no le pertenece pero que se le asegura. La oscuridad de la celda debe contraponerse también a la gran iluminación que el cielo conlleva, primero con las tres vírgenes, después con santa María. Y es a la Virgen, a quien Oria reza de noche y de día, quien le promete que dejará la pobreza humana para acceder a la riqueza celestial después de la muerte. En su condición de mujer, la Virgen es quien socorre a Oria.

En ese trato de compañera que Oria disfruta durante las visiones con sus acompañantes vírgenes, se entiende el coloquial saludo que le dirigen, “Dios te bendiga”, y el que éstas la insten a que educadamente se levante para recibir a la Gloriosa, a santa María; una visita, como señala Uría, concebida a la manera de las *anunciaciones* bíblicas: anuncio previo por medio de mensajeros, dudas del visitado, el abrazo de saludo seguido de la petición de una señal, con información precisa de la señal confirmatoria.⁴³ El premio que la reclusa recibe es el abrazo de la Virgen, que llega entre grandes resplandores a iluminar la celda de Oria. Al igual que sucedía en la primera visión, cuando la emparedada establecía un diálogo interrogativo y directo con Dios, ahora Oria se dirige a la Virgen para asegurarse de lo que ha de sucederle en su futuro inmediato. Es un diálogo caracterizado por su nivel interpelativo: en primer lugar, la reclusa quiere asegurarse, en su sueño visionario, de que a quien ha recibido, como huésped, es a santa María, y le pide una señal:

“Esto ten tú por signo, por certera señal:
Ante de pocos días enfermarás muy mal,
serás fuert embargada d´enfermedat mortal,
qual nunca la oviste terrásla bien por tal.

Veráste con grant quexa, de muert serás cortada,
serás a pocos días desti mundo passada,
irás do tú codicias, a la silla honrada,
la que tiene Voxmea⁴⁴ pora ti bien guardada”⁴⁵.

⁴³ URÍA, op. cit., p. 532.

⁴⁴ *Voxmea* aparece en la copla 82, y URÍA señala, en la nota correspondiente: “nombre que, dado el carácter simbólico de la escena, podría representar la voz de Dios: *Vox mea*, en cuyo caso podría ser la que guía a Santa Oria”, *ibídem*, p. 518. Ciertamente parece correcto, pero creemos también puede referirse al Amor de Dios. Recordemos los diálogos entre Amor y Alma en Margarita PORETE, *El espejo de las almas simples*; Anónimo, *Hermana Katrei*, estudio y traducción de Blanca Garí y Alicia Padrós-Wolff, Barcelona, Icaria y Andrazyt, 1995.

⁴⁵ *Poema de Santa Oria*, 138-139, p. 533.

La respuesta, la señal que le da santa María es premonitoria del fin de la vida reclusa para la santa emilianense: la enfermedad y la muerte, que se va a producir al cabo de un corto período de tiempo. Es más, éste es el fin de la segunda visión, que es tan tajante que desaparecen todo el cortejo de vírgenes y santa María sin mostrarnos su despedida; cuando la reclusa vuelve a la vida real, se despierta.

De la visión pasa directamente a la enfermedad, en un claro contraste de escenas. Pero no olvidemos que para Oria, lo fundamental, donde se sitúa su “codicia”, es la rica silla que tiene en el Cielo dispuesta, que le fue mostrada en la primera visión; y la Virgen le asegura que pronto estará en ella: se cercioraba de su salvación.

Esta segunda visión, tan breve, es mucho menos descriptiva que la primera, tal vez porque la reclusa no sale de la celda, sino que es precisamente la celda el escenario en el que se sitúa la visión. La emparedada entra en la enfermedad final, y entre sueño y padecimientos llega a la tercera visión, de la que desconocemos el momento exacto en que sucede, pero en la que, dado su estado, aparece rodeada de personas que rezan, de personas que siguen sus difíciles circunstancias, entre las que han de encontrarse su madre, Amuña, y su confesor, Munio, pero también la comunidad emilianense.⁴⁶ Esta visión es además interrumpida, con gran disgusto de la emparedada. Se cerciora de en qué lugar está, en el cielo o en la tierra, viva o difunta. Frente a las muchas personas que la acompañan rezando en la tierra, el cielo abre sus puertas para que sus habitantes reciban a Oria, que es transportada al Monte de los Olivos.⁴⁷ En medio de su delirio, Oria dice cosas confusas, que sus acompañantes no comprenden. Y *abre y cierra los ojos*.

La madre de Oria insta al confesor Munio a que entre en la celda y mueva su cuerpo, para ver si está viva o muerta; Oria, confusa, despierta reprochando a quienes han interrumpido su visión. Ante el interrogatorio del confesor, la reclusa recupera el tono descriptivo de la primera visión y le narra el lugar a donde había sido transportada: el Monte de los Olivos, lugar bueno, arbolado, con flores, con

⁴⁶ “La pérdida del folio CIX afecta también a la 3ª visión, en la que falta el encabezamiento, señalando el mes, el día y la hora en que ocurre. Además, falta la transición entre la segunda y la 3ª visiones”. URÍA, *ibídem*, p. 534.

⁴⁷ Véase el papel de la puerta en el significativo análisis que Isabelle MARCHESIN realiza en las de bronce de Hildesheim: “Voir l’invisible: l’éducation du regard dans la porte de bronze d’Hildesheim (1015)”, en Éric Palazzo, *Les cinq sens au Moyen Age*, 2016, especialmente p. 487.

gentes bien vestidas y calzadas, que la habían recibido cantando laudes. *Ve, contempla y describe*. Ante la pregunta del confesor acerca de si quería recuperar la visión, Oria responde afirmativamente, dándose paso al momento de su muerte ¿Refleja Berceo, aquí, la muerte mística, de la Oria que se hallaba en trance? La muerte de Oria responde al modelo hagiográfico que Berceo impone en el siglo XIII castellano, es decir al de una muerte anunciada.

Según la premonición, Oria caerá gravemente enferma en la segunda semana de marzo, festividad de san Gregorio Magno, a mediodía. Curiosamente, es a su madre, Amuña, a quien, a través de una visión, se le comunica la inminente muerte de la hija, a través de su padre García. Berceo utiliza “usos teológicos de lo sobrenatural”. Por ello la visión no continúa con Oria, si no con su madre Amuña quien se convierte en heredera de Oria, quien recibe visiones y quien va a abrazar la vida reclusa, como había hecho su hija. Amuña recibe su primera visión, también durante el sueño: su interlocutor es su marido, García.⁴⁸ La relación maternofilial sirve a Berceo para cerrar su poema, poniendo a Oria como modelo de santificación para su madre a través de la vida emparedada.

Oria utiliza el sentido de la vista especialmente durante sus visiones. Es llevada, a través de ellas al paraíso. Ve, contempla, describe, escruta. Tiene una gran capacidad visual, muy analítica y especialmente comprometida. Sus ojos fijan la mirada, se abren, se cierran, se entornan, adquieren distintas posiciones. Pero son especialmente utilizados hacia el interior: son los ojos del alma, los que atienden a la ventana espiritual; se alejan del mundo, de la ventana exterior, de sus congéneres (a excepción de su madre y de su confesor). La comunicación visual responde por ello a un medio de santificación, donde la luz lo impregna todo. Sus modelos, desde el mariano a las vírgenes, la atrapan y deslumbran. En su celda ve sin ser vista: ve el ámbito celeste, ve su futuro, sin ser vista por los del mundo terreno, a quienes únicamente se hace presentes cuando muere.

⁴⁸ “Sepas”, dixo García “fágote bien certera, / cerca anda del cabo, Oria, de la carrera, / cuenta que es finada, ca la hora espera, / es de las sus jornadas ésta la postremera”. *Poema de Santa Oria*, 171, p. 543.

Richard Newhauser

Arizona State University, Estados Unidos de Norteamérica

Traducido por María Ocando Finol

La aparición de la figura del arador como personaje central y decisivo en la poesía del inglés medio es uno de los rasgos notables de la literatura inglesa en el siglo XIV. Ciertamente, a menudo esta figura es relacionada con la imagen del campesino productivo y diligente, y no con el pecador arador del suelo, pariente de Caín,² o el trabajador agrícola recalcitrante que aparece en los manuscritos ingleses y continentales, quien se muestra poco dispuesto a trabajar —por ejemplo, el campesino representado al pie del árbol de los vicios en el salterio que Robert De Lisle encargó para sus

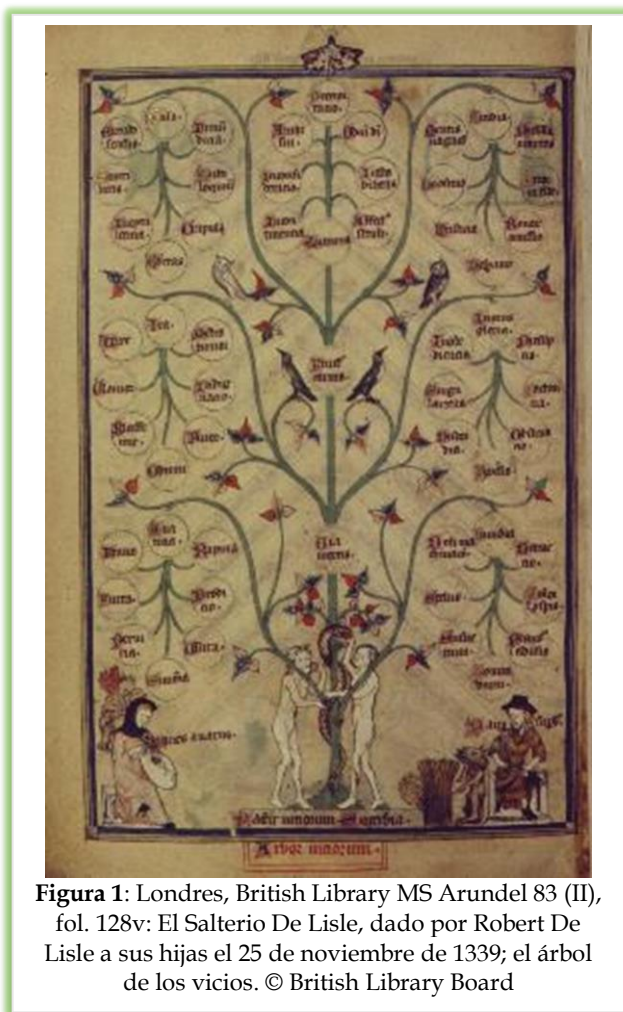


Figura 1: Londres, British Library MS Arundel 83 (II), fol. 128v: El Salterio De Lisle, dado por Robert De Lisle a sus hijas el 25 de noviembre de 1339; el árbol de los vicios. © British Library Board

hijas y que les dio en 1339 [Figura 1]—³, o el arador visto en una alegoría de la

¹ Una versión extendida de este ensayo, en inglés, estará disponible en Fiona GRIFFITHS and Kathryn STARKEY (eds). *Sensory Reflections: Traces of Experience in Medieval Artifacts*, Berlín, De Gruyter, próximamente.

² Sobre la distinción, ver por ejemplo Jonathan ALEXANDER, “Labour and Paresse: Ideological Representations of Medieval Peasant Labor,” *The Art Bulletin*, 72.3 (1990), pp. 436-52.

³ Lucy FREEMAN SANDLER, *The Psalter of Robert De Lisle in the British Library*, Londres, Harvey Miller, 1983; reimpresión 1999. Imágenes de Londres, Biblioteca Británica MS Arundel 83 (II) están disponibles en http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Arundel_MS_83 <accedido 10 enero 2017>.

Pereza, sentado cerca de su arado ocioso (en oposición a la figura virtuosa de la Labor sembrando semillas) en una copia de *Somme le roi* de finales del siglo trece [Figura 2]⁴. Como ha observado Paul Freedman, “aunque el entendimiento medieval de la dependencia de la sociedad en la labor del hombre humilde era ambivalente, incluía la posibilidad de dotar a símbolos como el arado de connotaciones morales favorable”⁵. Estas inferencias podían llegar incluso hasta la espiritualización del arador como salvador de la sociedad y de la Iglesia⁶ al estilo de Cristo, en el que de hecho se convierte, a lo largo de *Pedro el arador*,⁷ poema del siglo XIV de William



Figura 2: Londres, British Library MS Add 28162, fol. 8v: El *Somme le roi*, de la Abadía Cisterciense de Maubuisson en Francia (completado ca. 1290-1300); Arriba: “Proesse” (fortitud) contrastada con “Peresce” (pereza); Abajo: David vs. Goliath, y Labor. © British Library Board

Langland. Las connotaciones favorables también podían permanecer laicas y, sin embargo, idealizadas como expresión de las expectativas del estamento campesino, tal como se encuentran en el retrato del Arador, de Geoffrey Chaucer, quien junto al Clérigo es parte de un díptico de pobreza virtuosa y rural contenida en “El Prólogo General” de los *Cuentos de Canterbury*.

“Con él [el clérigo], había un Arador, quien era su hermano, / quien había arrastrado numerosas cargas de carretas de estiércol; era un trabajador bueno y honesto, / viviendo en paz y verdadera *caritas* [amor]. Amaba a Dios sobre todas las cosas con todo su corazón, y luego [él amaba] a su prójimo quien era exactamente como él mismo. / Solía trillar y además hacer zanjas y cavar, en el nombre de Cristo y de cada persona pobre, sin recibir pago, si

⁴ Frère LAURENT, *La Somme le roi*, Édith BRAYER y Anne-Françoise LEURQUIN-LABIE (eds.), París, Société des Anciens Textes Français, 2008.

⁵ Paul FREEDMAN, *Images of the Medieval Peasant*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 35.

⁶ Para el contexto espiritual del arador y su labor, ver A. BARNEY, “The Plowshare of the Tongue: the Progress of a Symbol from the Bible to *Piers Plowman*”, *Mediaeval Studies* 35 (1973), pp. 261-93. La imagen del arador como el guía idealizado para la Iglesia debe ser comparada con la percepción de los aradores en la antigüedad romana como hombres creadores de bases de agricultura de aquellos capaces de dirigir heroicamente los asuntos del estado y asegurar la grandeza de Roma. Ver, por ejemplo, la percepción sobre el arado y arar en Virgil’s *Georgics*, Robert McKay.

⁷ [Nota del traductor]: En inglés, *Piers Plowman*.

esto quedaba a su potestad. / Pagaba su diezmo correcta y completamente, / tanto sobre su propia labor como sobre sus posesiones. / Cabalgaba una yegua llevando las vestimentas sueltas de un trabajador”⁸.

La naturaleza intachable de este arador se afirma en su seguimiento de los dos mandamientos de *caritas* (amor a Dios y amor al prójimo), pero también en su voluntad de ayudar a otros pobres y pagar su diezmo. No sólo es un ejemplo impecable de labor rural virtuosa dentro del contexto de una medida cristiana del bien, sino su acción también está contenida dentro del contexto de las expectativas jerárquicas, y sujetas a la clase del campesinado. Michael Camille ha hecho notar que en un examen de las iluminaciones referidas al cultivo, las representaciones del arador sugerían “una asociación entre el arado y la correcta organización de la sociedad”⁹. La idealización de la labranza del suelo resalta en contraste con percepciones menos alegres sobre los aradores hechas por latifundistas y propietarios quienes escribieron sobre la agricultura;¹⁰ y también, en contraste con acciones más agresivas y menos restringidas, realizadas por el campesinado en Inglaterra en 1381, en su levantamiento contra una serie de impuestos opresivos y contra la labor no remunerada.¹¹ La Revuelta de los Campesinos impresionó a autores como Chaucer, y a los artistas que pintaban escenas del arado, quienes se remontaban a las tradiciones antiguas sobre el orden social idealizado, expresado por la armonía de los estamentos como manera de reemplazar al campesinado contemporáneo con un ideal más aristocrático. El Caballero de Chaucer intenta reclamar este ideal al apropiarse de la metáfora del arado para su propia narración virtuosa. Describiendo lo enorme de su labor al contar la historia y sus humildes habilidades para completar la labor, cuenta: “Tengo, sabe Dios, un gran campo que labrar, / Y los bueyes de mi arado son débiles”¹².

⁸ Geoffrey CHAUCER, “The General Prologue,” *The Canterbury Tales*, I.529-41, en *The Riverside Chaucer*, ed. Larry D. Benson, 3rd ed. Boston, Houghton Mifflin, 1987, p. 32.

⁹ Michael CAMILLE, “Labouring for the Lord: The Ploughman and the Social Order in the Luttrell Psalter,” *Art History* 10.4 (1987), pp. 423-54, aquí p. 431.

¹⁰ Walter de Henley, un prior dominico escribiendo ca. 1286, recomendó usar un equipo de arado mixto entre caballos y bueyes “pur ceo ke la malyce des charuers ne suffrent mye la charue aler hors del pas” (“porque la malicia de los aradores no le permitirá al arado [de caballos] acelerar su ritmo”): *Walter of Henley's Husbandry...*, ed. y trad. Elizabeth Lamond, Londres, Longmans, Green, and Co., 1890, pp. 10-11.

¹¹ Steven JUSTICE, *Writing and Rebellion: England en 1381*, *The New Historicism* 27, Berkeley, University of California Press, 1994).

¹² CHAUCER, “The Knight’s Tale,” *The Canterbury Tales*, I.886-87, *The Riverside Chaucer*, p. 37.

Pero el Molinero, la figura misma de un campesinado inglés agresivo,¹³ se re-apropia de la metáfora (I.3159-60),¹⁴ llegando incluso a negarle al Caballero la habilidad verbal para asir su arado, y en términos menos corteses que los utilizados por Pedro el arador en el poema de Langland, para afirmar su interacción exclusiva con el arado, como se verá luego.

No sólo los aradores sino también el arado mismo era capaz de atraer asociaciones enteramente positivas, las cuales pueden verse, por ejemplo, en el concepto del “santuario del arado” —la noción de que el arado proveía santuario legal para un criminal, del mismo modo que una iglesia o al igual que la búsqueda de protección en un camino real—, por la “paz del rey”, tal como lo plantea Ranulf Higden en *Polychronicon*:

“*Molmutius*, vigésimotercer rey de los bretones y primer legislador entre ellos, estableció que tanto el arado de los campesinos como los templos de los dioses y los caminos que llevaban a ciudades debían gozar del privilegio de ser santuarios para que ningún inculpado que huyera a alguna de estas tres buscando protección pudiera ser atacado por nadie”¹⁵.

Tal como se especifica aquí, son los arados del arador los que ofrecen protección legal contra la persecución criminal. La especificación de los arados como aquellos empleados por campesinos (y no aquellos pertenecientes a los señores de las mansiones, etc.) es, ciertamente, un reconocimiento del rol crítico que jugaban quienes labraban la tierra para la producción de alimentos, y de la necesidad especial de defenderse que tenían al estar expuestos en campos remotos.¹⁶ Su estatus especial fue asociado a su objeto más icónico. Los aradores y el arado son interdependientes en el entendimiento asociativo de la sociedad

¹³ Lee PATTERSON, “‘No Man His Reson Herde’: Peasant Consciousness, Chaucer’s Miller, y la Estructura de *The Canterbury Tales*,” en Lee PATTERSON (ed.), *Literary Practice and Social Change in Britain, 1380-1530*, *The New Historicism* 8, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. 113-55.

¹⁴ Brent ADDISON MOBERLY, “‘Wayke Been the Oxen’: Plowing, Presumption, and the Third-Estate Ideal in Late Medieval England”, *Disertación Doctoral*, Indiana University, 2007, pp. 12-18.

¹⁵ Ranulf HIGDEN, *Polychronicon*, 1.45, en Joseph RAWSON LUMBY y Churchill BABINGTON (eds.), *Polychronicon Ranulfi Higden monachi Cestrensis; together with the English Translations of John Trevisa and of an Unknown Writer of the Fifteenth Century*, 9 vols., *Rerum Britannicarum medii aevi scriptores* 41, Londres, Longmans, Green, and Co., 1865-1886, pp. 42-45. En inglés medio, “solowes” son arados. Para el latín *colo, colonis* (“campesino”), ver el *Dictionary of Medieval Latin from British Sources*.

¹⁶ Ver el muy útil análisis de James H. MOREY, “Plows, Laws, and Sanctuary in Medieval England in the Wakefield *Mactacio Abel*,” *Studies in Philology*, 95.1 (1998), pp. 41-55, aquí 45.

campesina: juntos forman parte de una historia medieval basada en los objetos, aún por escribirse.

Positivamente valorada en el arte y la literatura, la actividad del arador puede sumarse a la evidencia historiográfica que ilustra el poder campesino en la Inglaterra medieval, complementando así los datos recogidos en investigaciones recientes sobre las fuerzas que moldearon las opciones disponibles para los campesinos, o las opciones mismas y el rango de opciones que existían para los campesinos, o el contexto de las sociedades campesinas y cómo este medio afectaba la toma de decisiones de los campesinos.¹⁷ En particular, los historiadores que han examinado las sociedades campesinas han demostrado la cohesión de la vida aldeana de diversas maneras, al señalar, por ejemplo, la manera en la cual el control comunal de la agricultura en las comunidades aldeanas afectó el crecimiento económico, o cómo las comunidades campesinas más sólidas podían impedir los aumentos de alquileres en dinero que les eran exigidos, e incluso sostener alquileres más bajos que aquellos que los latifundistas hubiesen podido cobrar a los miembros de estas comunidades.¹⁸

Asimismo, tal como R. B. Goheen argumentó hace algún tiempo, este poder se extendía igualmente a la política, puesto que “los campesinos ingleses medievales participaban en la política provincial de la corona al menos en parte bajo sus propios términos y para sus propios fines, influenciando, durante el proceso, tanto la forma como el contenido de estas políticas”¹⁹. Pero estas historias tan sociales y políticas ignoran los elementos sensoriales que contribuyeron a la auto-identidad y la unidad de las comunidades campesinas. Kellie Robertson ha delineado claramente las maneras en las cuales la Inglaterra del siglo XIV produjo una imagen de dos cuerpos en los trabajadores: un cuerpo

¹⁷ Anne DEWINDT, “Historians and Peasant Agency: Studies of Late Medieval English Peasants,” en John DRENDEL (ed.), *Crisis in the Later Middle Ages. Beyond the Postan-Duby Paradigm*, The Medieval Countryside 13, Turnhout: Brepols, 2015, pp. 95-125.

¹⁸ Rosemary L. HOPCROFT, “The Social Origins of Agrarian Change in Late Medieval England”, *American Journal of Sociology*, 99 (1994), pp. 1559-95; Junichi KANZAKA, “Villein Rents in Thirteenth-Century England: An Analysis of the Hundred Rolls of 1279-1280” *Economic History Review*, 55 (2002), pp. 593-618; Bruce CAMPBELL, “The Agrarian Problem of the Early Fourteenth Century”, *Past and Present*, 188 (2005), pp. 3-70. Ver DEWINDT, “Historians and Peasant Agency”, art. cit., p. 105.

¹⁹ R. B. GOHEEN, “Peasant Politics? Village Community and the Crown in Fifteenth-Century England”, *The American Historical Review*, 96 (1991), pp. 42-62, aquí 42.

¹⁹ Kellie ROBERTSON, *The Laborer's Two Bodies: Literary and Legal Productions in Britain, 1350-1500*, Houndmills, Reino Unido y Nueva York, Palgrave Macmillan, 2005, especialmente pp. 13-50.

teológico e idealizado, y un cuerpo regulado jurídicamente a raíz de las leyes de trabajo promulgadas durante la segunda mitad del siglo.²⁰ Espero complementar esta perspectiva al examinar aquí uno de los sentidos, a saber, el tacto, percibido desde la vida sensorial de la sociedad campesina, y su materialización al asir un objeto campesino icónico, a saber, el arado, como un elemento clave en la expresión del poder campesino. De esta manera, este ensayo es un paso en la examinación del sensorio histórico de finales del siglo XIV, especialmente en Inglaterra.

Tocar el arado, según propongo, puede ser visto como una de las experiencias sensoriales que definen una actividad campesina estereotípica, y posar las manos sobre el arado puede ser visto como una característica de la “comunidad sensorial” del campesinado rural. Otros de los sentidos que definieron a esta comunidad han recibido atención académica hasta el momento, en particular, el olfativo. Chaucer menciona las numerosas cargas de carretas de estiércol asociadas con su Arador, aludiendo así a tradiciones más antiguas que asociaron al campesinado rural con ciertos olores escatológicos distintivos. Por ejemplo, el predicador de principios del siglo XIII, Jacques de Vitry, inscribió esta conexión entre el campesinado y el estiércol en un *exemplum*: “Un campesino que fue criado entre olores de animales pasó por la sección de vendedores de especias de una ciudad y se sintió abrumado por los olores de hierbas y especias que estaban siendo molidas. Se desmayó sin poder recuperar el conocimiento, como si estuviera medio muerto. Pero tan pronto regresó al hedor de gases y estiércol de su hogar, pudo ser resucitado”²¹. De igual modo, un gusto ordinario en la comida —por ejemplo, pan basto y oscuro, o potaje y cerveza hechos de avena— y el tacto rudo de las vestimentas —e.g., ropas sueltas de materiales ásperos, con reparaciones mal hechas, etc.— fueron tomados como marcadores

²⁰ Para la frase “sensorio histórico,” ver Lauren BERLANT, *Cruel Optimism*, Durham y Londres, Duke University Press, 2011, p. 3.

²¹ Jacques DE VITRY, *The Exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry*, Thomas Frederick Crane (ed.), Publications of the Folk-Lore Society 26, Londres, David Nutt, 1890, 80 (no. 191). Ver Kathryn REYERSON, “Urban Sensations: The Medieval City Imagined,” en Richard G. NEWHAUSER (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*, A Cultural History of the Senses 2, Londres, Bloomsbury, 2014, pp. 45-65, aquí 45. El *exemplum* fue usado ampliamente en diferentes variaciones; ver Frederic C. TUBACH, *Index exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, FF Communications 204, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1969; 2nd ed. 1981, no. 3645.

sensoriales del campesinado.²² No obstante, estos estereotipos sensoriales deben ser contrapuestos a las tendencias particularmente pronunciadas en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XIV, en las cuales los estratos más bajos imitaban los hábitos de aquellos superiores en jerarquía social, una tendencia alentada por los cambios económicos y sociales de aquel periodo.

Siguiendo la propagación inicial de la Peste Negra a mediados del siglo XIV, el suministro de trabajo se redujo dramáticamente, los salarios subieron, y las obligaciones señoriales hacia el campesinado fueron reducidas. Como consecuencia de éstos y otros acontecimientos, el poder adquisitivo de los trabajadores se incrementó considerablemente. El campesinado pudo costear una dieta más variada y aspirar a imitar modas aristocráticas, tales como las vestimentas ajustadas favorecidas en la corte.²³ Los moralistas de la época mostraron gran indignación hacia el deseo del campesinado por escapar de los estándares sensoriales de su posición, y de redefinir por sí mismos las limitaciones de su identidad, como puede verse, por ejemplo, en la obra de John Gower. Su *Vox Clamantis* (compuesta casi enteramente entre 1378 y la primera parte de 1381) protesta contra las exigencias gustativas de los trabajadores contratados, y en el *Visio Anglie*, que Gower añadió más tarde al principio de *Vox*, los campesinos de la Revuelta de 1381 son mostrados como animales domésticos y salvajes, reacios a consumir la comida común de las bestias. En su lugar, exigen el ágape refinado de los estratos superiores: los cerdos se rehúsan a beber agua y, en cambio, quieren vino; los perros se rehúsan a comer sobras y exigen, en cambio, comidas bien cebadas, etc.²⁴ En contraste con estas experiencias olfativas, gustativas y hápticas, y a pesar de los cambios en la economía rural, la conexión entre el campesino y el arado persistió a lo largo de la segunda mitad de

²² Está claro, por supuesto, que el gusto y el tacto se superponen en términos sensoriales: algunos de los significados más antiguos de "gusto" se refieren a tocar o explorar mediante el sentido del tacto. Ver el ensayo reciente de Ben HIGHMORE, "Taste as Feeling", *New Literary History*, 47.4 (2016), pp. 547-66.

²³ Harry KITSIKOPOULOS, "England," en Harry Kitsikopoulos (ed.), *Agrarian Change and Crisis in Europe, 1200-1500*, New York and London, Routledge, 2012, pp. 23-56, aquí pp. 36-39; Christopher DYER, *An Age of Transition? Economy and Society in England in the Later Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 126-72.

²⁴ John GOWER, *Visio Anglie (Vox clamantis 1)*, 4.361-64, David R. CARLSON (ed.), trad. A. G. RIGG, en John GOWER, *Poems on Contemporary Events. The Visio Anglie (1381) and Cronica tripertita (1400)*, Texts and Studies 174, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies Press, 2011, p. 52 (pigs); *ibid.*, pp. 383-84, p. 54 (dogs). Sobre Gower y el gusto, ver Richard NEWHAUSER, "John Gower's Sweet Tooth", *The Review of English Studies* N.S. 64 [267] (2013), pp. 752-69.

la Edad Media como característica central del campesinado. Esta conexión era activada a través del sentido del tacto cuando la mano tocaba el arado, pues como observó Bartolomé el Inglés, el sentido del tacto se refiere a todas las partes del cuerpo pero está centrado en las palmas de las manos y las plantas de los pies.²⁵ Hasta la fecha, apenas ha sido evaluado el papel que desempeñó el acto de tocar, en la definición de la comunidad sensorial del campesinado. Es una experiencia sensorial que no ha sido articulada en textos, una cuyo significado debe ser extraído de su espacio ampliamente naturalizado y auto-entendido dentro de la percepción del valor del trabajo en las comunidades campesinas, y de aquello que define la vida sensorial del campesinado.

A través de la obra pionera de Constance Classen y David Howes, entre otros, los sentidos se han convertido en objeto de estudio académico para muchas disciplinas, trascendiendo la antigua dominación del campo de la Psicología para incluir el más amplio rango de campos académicos en las Humanidades y las Ciencias Sociales.²⁶ Hablar de los sentidos como construcciones sociales y culturales, y no como elementos esenciales o zoéticos,²⁷ supone hablar de la manera en la cual la identidad social es definida dentro de las comunidades sensoriales, es decir, los grupos sociales cuyos miembros “comparten maneras comunes de usar sus sentidos y entender las sensaciones”²⁸. De cierto modo análogo a lo que Barbara Rosenwein ha escrito sobre las comunidades emocionales, se puede observar que las comunidades sensoriales son grupos en los cuales las personas están conectadas cohesivamente entre sí mediante normas de interpretación de la experiencia sensorial, y plegadas a la misma valuación (o devaluación) de esas experiencias sensoriales.²⁹

²⁵ Bartholomeus ANGLICUS, *Liber de proprietatibus rerum*, 3.21 (Estrasburgo, 1485): “Hic autem sensus licet sit in omnibus partibus principaliter tamen viget in volis manuum et in plantis...”.

²⁶ Ver más recientemente David HOWES y Constance CLASSEN, *Ways of Sensing. Understanding the Senses in Society*, Londres, Routledge, 2014.

²⁷ Distinción Zoe-Bios, en el sentido en que estos términos son usados por Giorgio AGAMBEN, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, trad. Daniel Heller-Roazen, Stanford, Stanford University Press, 1998.

²⁸ Phillip VANNINI, Dennis WASKUL y Simon GOTTSCHALK, *The Senses in Self, Society, and Culture: A Sociology of the Senses*, Londres, Routledge, 2012, pp. 7-8.

²⁹ Definiendo comunidades emocionales, Barbara H. ROSENWEIN, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2006, p. 2, ha escrito que son “grupos en los cuales las personas se adhieren a las mismas normas de expresión emocional y valoran —o devalúan— las mismas emociones o emociones relacionadas”.

Las normas interpretativas personificadas en las comunidades sensoriales constituyen parte de los factores somáticos en la descripción de lo que Pierre Bourdieu llamó el “habitus”, las tendencias de la historia y de las estructuras sociales que condicionan la percepción.³⁰ Los agrupamientos sociales involucrados establecen regímenes sensoriales y refuerzan estándares reflejados en los conceptos de jerarquía de los sentidos y otros aspectos del sensorio, pero puesto que la identidad social tiene, a su vez, carácter político, las comunidades sensoriales están sujetas a la resistencia de interpretaciones opuestas, insurgentes o “reinterpretativas” de los sentidos.³¹ Las comunidades sensoriales pueden ser tan pequeñas como reuniones temporales de personas en un banquete, participando juntas de una serie de sabores, olores, vistas, y demás. Por otro lado, también pueden abarcar la amplitud de uno de los estamentos medievales —en este caso, el campesinado— y su moldeamiento de la conciencia somática a través de la vista, el oído, el gusto, el olfato y el tacto, los cuales definen la cohesividad del grupo.³² El sentido háptico es bidireccional —cuando alguien se apoya sobre una pared, su espalda toca la pared tanto como es tocada por la pared— de manera que el orden social del tacto también regula aquello por lo cual una comunidad sensorial considera apropiado ser tocado. Expresado en particular por las vestimentas que considera apropiadas para sí misma o que son impuestas sobre ella, ya sea por dominación directa a través de leyes suntuarias y sus similares, o por las formas menos coercivas de hegemonía cultural que Antonio Gramsci llamó “consentimiento”³³. En la Edad Media (como también ahora), “las distinciones de clase eran marcadas sobre la piel a través del uso de textiles simbólicamente poderosos”³⁴. Pero el contexto social y comunal del

³⁰ Pierre BOURDIEU, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, trad. Richard Nice, London, Routledge, 1984, p. 170.

³¹ Richard NEWHAUSER, “The Senses, the Medieval Sensorium, and Sensing (in) the Middle Ages,” en A. CLASSEN (ed.), *Handbook of Medieval Culture: Fundamental Aspects and Conditions of the European Middle Ages*, 3 vols., Berlín y Nueva York, De Gruyter, 2015, p. 3, pp. 1559-75, aquí p. 1573.

³² Cf. VANNINI, WASKUL, Y GOTTSHALK, *The Senses in Self, Society, and Culture*, op. cit., p. 59.

³³ Antonio GRAMSCI, *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, ed. y trad. Quentin Hoare y Geoffrey Nowell Smith, Londres, ElecBook, 1999, pp. 145, disponible en <http://abahlali.org/files/gramsci.pdf> <accedido en 10 enero 2017>.

³⁴ Constance CLASSEN, *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*, Urbana, IL, University of Illinois Press, 2012, p. 9. Sobre la importancia de la piel y la carne al definir qué es humano, ver Katie WALTER, “The Form of the Formless: Medieval Taxonomies of Skin, Flesh and the Human”, en Katie L. WALTER (ed.), *Reading Skin in Medieval Literature and Culture*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 119-39.

sentido háptico también puede ser observado en las normas implícitas sobre quién puede tocar a quién, y quién puede tocar qué.

La interacción entre arado y campesino, mediada a través del sentido del tacto cuando se dice: “se dispone a arar” (en inglés medio, “putten [himself] to ploughe”)³⁵ supone numerosas fuerzas sociales, incluyendo la idealización de la funcionalidad de los estamentos, y el potencial del poder campesino. También en esto se hace presente aquella inculcación de buena vecindad inscrita en el Arador de Chaucer. A la mano del arador, la cual se posa sobre el arado, se le enseña así la sociabilidad del tacto,³⁶ un aspecto al que anteriormente he llamado la “edificación de los sentidos”³⁷. Al sentido háptico del arador se le enseña a cumplir su rol de servir al bien común, contextualizándolo en términos éticamente positivos. La brecha entre la percepción de los sentidos como portales potenciales de pecaminosidad, por una parte, y los sentidos como fundación de la epistemología, por otra parte, parece presentar un *impasse* incorregible, puesto que los medios de percepción también serían los agentes que desautorizan el conocimiento y esto, como otros han argumentado, resultaría en una conexión incoherente entre percepción y voluntad.³⁸ Pero, aunque se crea que los sentidos pueden desestabilizar el conocimiento, se puede observar que la conexión entre voluntad y percepción igualmente alcanza coherencia en la Edad Media, en un proceso de entrenamiento de la interpretación de los datos sensoriales, es decir, mediante la educación de los sentidos. En tanto resulta en la socialización de la percepción, que puede llegar incluso hasta un *custodia sensuum* ascético,³⁹ este proceso se sobrepone a lo que Michel Foucault llamó “disciplina”⁴⁰. Sin embargo,

³⁵ [Nota del traductor]: En inglés medio únicamente en el ensayo original por Richard Newhauser.

³⁶ El tacto como un factor en las relaciones interpersonales fue el objeto de estudio de dos psicólogos en los años sesenta quienes entendieron la sociabilidad demostrada en el tacto como lo opuesto a la alienación social. Ver Sidney M. JOURARD y Jane E. RUBIN, “Self-disclosure and Touching: A Study of Two Modes of Interpersonal Encounter and Their Inter-relation”, *Journal of Humanistic Psychology*, 8.1 (1968), pp. 39-48.

³⁷ Richard NEWHAUSER, “Introduction: The Sensual Middle Ages,” en Richard NEWHAUSER (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*, *A Cultural History of the Senses 2*, Londres, Bloomsbury, 2014, pp. 1-22, aquí pp. 12-17.

³⁸ Joachim KÜPPER, “Perception, Cognition, and Volition in the *Arcipreste de Talavera*,” en Stephen G. NICHOLS, Andreas KABLITZ, y Alison CALHOUN (eds.), *Rethinking the Medieval Senses. Heritage, Fascinations, Frames*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, pp. 119-53.

³⁹ Ver Pierre ADNÈS, “Garde des sens”, *Dictionnaire de spiritualité*, 17 vols., París, G. Beauchesne et ses fils, 1932-1995, pp. 117-22.

⁴⁰ Michel FOUCAULT, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, trad. Alan Sheridan, Nueva York, Random House, 1977; reimpresión 1995.

la edificación supone mucho más que esto, incluyendo elementos sociales tan importantes como la modificación de la interpretación de los datos sensoriales mediante el conocimiento científico (como puede verse en la aclaración influyente que de las ilusiones ópticas hacen los textos de óptica perspectivista, comenzando en el siglo XIII)⁴¹, la formación de la experiencia del usuario de libros y de objetos de devoción,⁴² o algo tan ubicuo como el entrenamiento sensorial de los aprendices de un oficio. Pero más allá de estos elementos históricos de edificación, el método de antropología modal, o la antropología de los sentidos, al que aquí he intentado dedicarme⁴³ —que establece la multiplicidad de las modalidades de percepción como un continuo entre la vida de la mente y la vida del cuerpo— proporciona la base sobre la cual es posible entender la percepción, la voluntad, y el conocimiento, como pasos dentro del mismo proceso.

⁴¹ Ver Richard NEWHAUSER, “Morals, Science, and the Edification of the Senses” en Herbert L. KESSLER y Richard G. NEWHAUSER (eds.), con la asistencia de Arthur J. RUSSELL, *Text Image Context, Optics, Ethics, and Art in the Thirteenth and Fourteenth Centuries: Looking into Peter of Limoges’s Moral Treatise on the Eye*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2017, próximamente; idem, “Peter of Limoges, Optics, and the Science of the Senses” *Pleasure and Danger in Perception: The Five Senses in the Middle Ages and the Renaissance*, edición especial de *The Senses & Society*, 5.1 (2010), pp. 28-44.

⁴² Ver el trabajo reciente de Arthur J. RUSSELL, “The Moral Sense of Touch: Teaching Tactile Values in Late Medieval England”, Disertación Doctoral, Arizona State University, 2016.

⁴³ Ver más recientemente François LAPLANTINE, *The Life of the Senses. Introduction to a Modal Anthropology*, trad. Jamie Furniss, Londres, etc., Bloomsbury, 2015; David HOWES, “Senses, Anthropology of the” en James D. Wright (ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 2ª ed., 26 vols., Oxford, Elsevier, 2015, pp. 615-20.

El arado es un objeto esencial para la sociedad campesina desde hace unos 4000 años,⁴⁴ típicamente mostrado durante el periodo medieval como un objeto que involucraba únicamente el sentido del tacto del campesinado. Como puede verse en muchas ilustraciones de cultivos, el arado usado frecuentemente en Inglaterra tanto en la Plena como en la Baja Edad Media supuso un cambio con respecto a otros arados más pesados (en inglés *ard*, del latín *aratrum*, *carruca*), que consistían de un haz (en inglés *beam*, del latín *temo*) del cual se desprendía una cuchilla (en inglés *coulter*, del latín *culter*)⁴⁵, la cual abría una zanja delgada en el suelo, seguida de la reja (en inglés *plowshare*, del latín *vomer*) que cavaba un surco profundo en el suelo, que luego subía por la vertedera y era volteado.⁴⁶

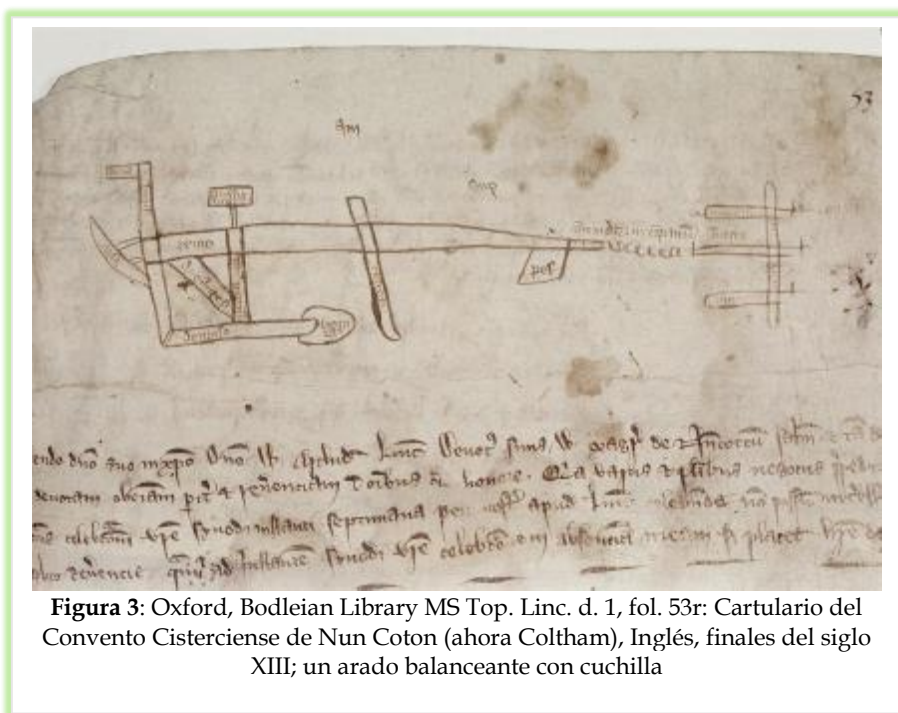


Figura 3: Oxford, Bodleian Library MS Top. Linc. d. 1, fol. 53r: Cartulario del Convento Cisterciense de Nun Cotton (ahora Coltham), Inglés, finales del siglo XIII; un arado balanceante con cuchilla

El haz del arado balanceante podía ser estabilizado usando el pie (del latín *pes*) [Figura 3]. También podía emplearse una o varias ruedas con el mismo fin

[Figuras 2 y 4], un cambio ya documentado en el siglo I por Plinio el Viejo.⁴⁷ Los arados eran arrastrados por animales de granja, con un tamaño estándar de ocho animales por equipo de arado (a veces mezclando bueyes y caballos) por cada

⁴⁴ Frederic L. PRYOR, "The Invention of the Plow", *Comparative Studies in Society and History*, 27.4 (1985), pp. 727-743. Ver también Michael PARTRIDGE, *Farm Tools through the Ages*, Reading, Osprey, 1973, pp. 36-57.

⁴⁵ Para evidencia arqueológica de un haz de arado antiguo (ca. 1050-1230 CE) y cuchilla, descubiertos en Irlanda, ver Caroline EARWOOD y Keith BEATTIE, "A Medieval Plough from Drumlee, County Antrim", *Ulster Journal of Archaeology*, 67 (2008), 118-25.

⁴⁶ He adoptado los términos en Latin del diagrama de la Figura 3.

⁴⁷ Plinio el Viejo, *Natural History*, 18.48.172, en Plinio el Viejo, *Natural History*, trad. Harris Rackham, William H. S. Jones, and D. E. Eichholz, 10 vols., Cambridge, MA, Harvard University Press, 1938-1963, 5 (Loeb Classical Library 371), pp. 296-97.

latifundio de un señor. Por otro lado, muchos manuscritos iluminados indican



Figura 4: Londres, British Library MS Additional 35313, fol. 5v: Horas de Rothschild de Londres (Horas de Juana I de Castilla), sur de Holanda, recopiladas ca. 1500 para miembro femenina de la corte española o corte real, tal vez Juana I, Reina de Castilla y Aragón, Labor de septiembre: hombres arando y sembrando. © British Library Board

que, aparentemente, los campesinos eran capaces de lograr sus objetivos con arados mucho más pequeños, ya fueran con dos pares (o un par) de bueyes [Figuras 5 y 6] o un par de caballos [Figuras 4 y 8]⁴⁸, en tierras que

alquilaban en calidad de granjeros, en campos comunes,⁴⁹ o al desempeñar servicios requeridos sobre los campos de un señor. Algunos equipos de arado de menor tamaño también aparecen documentados en evidencia de archivo.⁵⁰ La realidad de estos equipos menores no sólo explica por qué los manuscritos iluminados a menudo muestran grupos con menos de ocho animales, sino además ha sido importante en la evaluación de algunas referencias sobre el cultivo en textos literarios: en los dramas medievales, el arado apenas era mostrado con un equipo completo



Figura 5: Londres, British Library MS Royal 12 F xiii, fol. 37v: Breviario inglés, principios del siglo XIII; arado con bueyes. © British Library Board

⁴⁸ Ver también Patricia BASING, *Trades and Crafts in Medieval Manuscripts*, Londres, British Library, 1990, Fig. 13 (Láminas I y II).

⁴⁹ Eric KERRIDGE, *The Common Fields of England*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1992.

⁵⁰ John LANGDON, *Horses, Oxen and Technological Innovation. The Use of Draught Animals in English Farming from 1066 – 1500*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1986, pp. 62-74, pp. 229-44.

de ocho animales, pero parecía ser muy posible con solo un par de caballos, por ejemplo en *La Muerte de Abel*,⁵¹ en las obras de Wakefield. En todas las circunstancias, el terreno que podía ser labrado por el campesino era ampliamente extendido por el uso del arado pesado.

A menudo se realizaban manuscritos iluminados enfocados en el arado campesino, a fin de presentar la labranza del campesinado para las clases sociales altas, quienes poseían los valiosos libros en cuyos márgenes podían verse



Figura 6: Londres, British Library MS Additional 42130, fol. 170r: Salterio de Luttrell, comisionado por Sir Geoffrey Luttrell, señor de Irnham en Lincolnshire, escrito e ilustrado ca. 1335-1340 en Inglaterra; hombres arando.
© British Library Board

ilustraciones de los aradores durante su labor. Las vestimentas mostradas en algunas de las escenas del trabajo de campo no son lo que se

piensa vestían los trabajadores; en cambio, han sido embellecidas para el gusto aristocrático, como en el caso del salterio de Luttrell [Figura 6]. En él, la vestimenta del arador es de colores vivos, forrada con material verde, su abrigo es anaranjado y su capucha es de un púrpura profundo, todo lo cual indica un nivel de moda superior al de las ropas típicas campesinas.⁵² Algo similar puede decirse con respecto a un periodo posterior, sobre el arador en el plano frontal de *Paisaje con la Caída de Ícaro*, de Pieter Bruegel, vigente en dos versiones de una pintura atribuida a Bruegel [Figura 7]⁵³. Entre la cantidad de detalles curiosos y disonantes en la pintura,⁵⁴ resaltan aquellos conectados al arador, quien usa sólo un caballo para arrastrar un arado pesado, sometiendo al animal a un gran

⁵¹ *The Killing of Abel*, en *The Towneley Plays*, re-edición. George England, con notas de Alfred Pollard, EETS es 71, Londres y Nueva York, Oxford University Press, 1966, pp. 9-22. Ver, por ejemplo, Margaret ROGERSON, "The Medieval Plough Team on Stage: Wordplay and Reality in the *Mactacio Abel*", *Comparative Drama*, 28.2 (1994), pp. 182-200.

⁵² Camille, "Labouring for the Lord" 427-28. Para una escena llena de patetismo de las vestimentas del campesinado al arar, ver debajo, pp. 13-14.

⁵³ Christina CURRIE y Dominique ALLART, *The Brueg(H)el Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with a Special Focus on Technique and Copying Practice*, 3 vols., Scientia Artis 8, Bruselas, Royal Institute for Cultural Heritage, 2012, pp. 844-48.

⁵⁴ Ver Philip MCCOUAT, "Bruegel's *Icarus* and the Perils of Flight", *Journal of Art in Society*, 2015, disponible en www.artinsociety.com <accedido en 10 enero 2017>.

esfuerzo que los granjeros habrían sabido evitar. También se le representa con una actitud que parece mostrarlo alejándose del arado, dejando trabajo inacabado en medio del campo. Y lleva una vestimenta formal y costosa que lo asemeja más a la aristocracia que al campesinado.

Recientemente, la acumulación de estos detalles ha generado una interpretación de esta figura como una referencia velada al Rey Felipe II de España,



Figura 7: Pieter Brueghel el Viejo (atrib.), *Paisaje con la Caída de Ícaro*: ca. 1560 (?); Bruselas, Museo Real de Bellas Artes. Dominio público

odiado en los Países Bajos por su interés únicamente en los objetos que, en la pintura, aparecen dispuestos sobre el suelo: la daga (i.e., guerra con Francia) y la cartera (los impuestos sobre sus súbditos flamencos a fin de financiar la guerra)⁵⁵. Independientemente de que esta hermenéutica alegórica sea consistente con el resto de los detalles de la pintura, se ha establecido que el realzamiento de la vestimenta que usaban los campesinos al arar tiene ciertos precedentes. Desde la perspectiva de los espectadores aristocráticos (o posteriormente, de la burguesía adinerada), este enriquecimiento de la vestimenta campesina le sumó valor al reconocimiento de cierta nobleza en la labranza del suelo, y al desarme de la agresión potencial de los campesinos contemporáneos. En la pintura de Bruegel, es precisamente de esta concepción del arado de la cual el arador se aleja, actitud que puede percibirse como paralela a la apatía de Ícaro, o tal vez a su arrogancia al terminar de escapar de Creta.

Es improbable que la imagen del arado presente en los manuscritos iluminados en libros sumamente decorados tenga su raíz en la perspectiva de los campesinos mismos, y sin embargo, algunos detalles de las iluminaciones resaltan varios de los factores importantes que giran en torno al rol del arado en la comunidad sensorial del campesinado. En primer lugar, mientras sólo una

⁵⁵ Yoni ASCHER, "Bruegel's Plowman and the Fall of Art Historians", *IKON*, 7 (2014), pp. 225-34.

figura guía el arado, a menudo es mostrada trabajando con otros. Esto sugiere que el cultivo es, frecuentemente, una actividad comunal o incluso familiar, puesto que uno de los rasgos esenciales de las granjas campesinas es que se centraban sobre el núcleo familiar.⁵⁶

Mientras una persona posa sus manos sobre el arado, otra trabaja a su lado deshaciendo



Figura 8: Oxford, Bodleian Library MS Douce 374, fol. 89r: Jean Miélot, *Miracles de Nostre Dame*, ca. 1456, Flamenco, miniaturas por Jean Tavernier, completada por Felipe el Bueno de Borgoña, de la biblioteca de Carlos el Temerario, Duque de Borgoña 1467-1477; escena de arado con imagen del alma de un arador codicioso pero devoto, recibido por la Virgen

terrones o removiendo grandes obstáculos [Figura 8] o, más a menudo, azuzando al equipo con una gran aguijada [Figura 9]. De esta manera, la familia trabaja junta, como puede verse en las descripciones del arado del Credo de Pedro el arador, compuesto entre 1393 y 1401, en verso aliterativo. En su dura crítica a las órdenes fraternales de Inglaterra, el texto también articula muchas temáticas de Lollard, y da testimonio de la influencia de Pedro el arador, de William Langland, al enfocarse en la sabiduría vernácula de un campesino presentado por el narrador durante el arado. La descripción del arador reúne varios de los detalles anteriormente mencionados:

“Mientras andaba por el camino, sollozando con tristeza, / Vi a un hombre simple cerca quien se aferraba al arado. / Su túnica estaba hecha de harapos a cuadros, / Su capucha estaba llena de huecos y su cabello se asomaba, / Con sus zapatos abultados rellenos con harapos. / Los dedos de sus pies se asomaban mientras pisaba la tierra, / Sus mallas colgaban sobre sus tobillos de ambos lados, / Todo lleno de tierra mientras seguía el arado. / Dos guantes, al igual que los zapatos, hechos de harapos; / Sus dedos lastimados y enteramente cubiertos de tierra. / Esta persona estaba cubierta de mugre casi hasta sus tobillos, / Cuatro bueyes ante él se habían debilitado. / La gente podía contar cada costilla, de tanta lástima que daban. / Su esposa caminaba con él llevando un aguijón/ Llevaba una túnica reducida, cortada bastante

⁵⁶ R. H. HILTON, *The English Peasantry in the Later Middle Ages. The Ford Lectures for 1973 and Other Studies*, Oxford, Clarendon, 1975, p. 13.

alto, / Envuelta en una sábana desgastada para protegerla del clima, / Descalza sobre el hielo, para que la sangre fluyera tras ella”⁵⁷.

El patetismo de esta escena apoya el rol del arador y su esposa trabajando juntos. Su miseria física enaltece la autoridad espiritual con la cual el arador llega a hablarle al narrador. Ningún representante de las cuatro órdenes de frailes

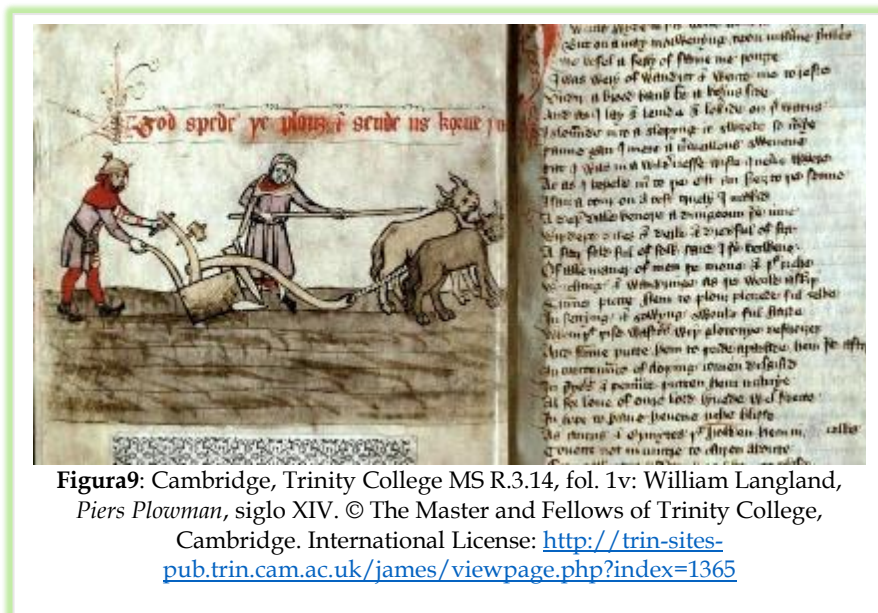


Figura9: Cambridge, Trinity College MS R.3.14, fol. 1v: William Langland, *Piers Plowman*, siglo XIV. © The Master and Fellows of Trinity College, Cambridge. International License: <http://trin-sites-pub.trin.cam.ac.uk/james/viewpage.php?index=1365>

(franciscanos, dominicos, agustinos, o carmelitas) encontrado por el narrador es capaz de explicarle el Credo del Apóstol, pero el humilde

arador Pedro es capaz de hacerlo en el lenguaje simple del campesinado.

Un segundo factor importante que emerge de las representaciones tanto visuales como literarias del arador es indicado por el título de esta figura en sí: es un hombre-arador.⁵⁸ Sin importar que el trabajo de labranza del suelo sea mostrado como algo comunal, la mano que toca el arado es la de un hombre. Disponerse a arar (o *to putten oneself to ploughe* en inglés medio)⁵⁹, en el sentido literal de la frase, es encarnar un rasgo importante de la masculinidad específicamente campesina, lo cual es una parte de la construcción del género masculino en la Edad Media que no ha sido suficientemente estudiada. La mano sobre el arado es parte del elemento sensorial del compromiso del arador con una

⁵⁷ *Piers The Plowman's Crede*, 420-36, ed. James Dean en *Six Ecclesiastical Satires*, Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, 1991), disponible en: <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/dean-six-ecclesiastical-satires-piers-the-plowmans-crede> <accedido en 10 enero 2017>.

⁵⁸ Para la importancia de las fuentes literarias en la construcción de la masculinidad, ver Stefan HORLACHER, "Configuring Masculinity", en Stefan HORLACHER (ed.), *Configuring Masculinity in Theory and Literary Practice*, DQR Studies in Literature 58, Leiden y Boston, Brill, 2015, pp. 1-10.

⁵⁹ [Nota del traductor]: En inglés únicamente en este ensayo en su versión original.

acción que ha sido entendida como parte de una construcción básica y tradicional de hombría, a saber, proveer para la propia familia,⁶⁰ lo cual tal vez ha sido aún más enfatizado dada la importancia de la labor familiar dentro de las granjas campesinas. Como labor asociada al género masculino, también trasciende algunos elementos que han definido la hombría a través del parentesco, rituales, o matrimonio.⁶¹ Además, le suma valor a la percepción de una masculinidad adulta, la cual se aprecia en las maneras de convertirse en hombre de la Inglaterra de finales del medioevo⁶² —especialmente en la vida social de los hombres aldeanos—, tales como las costumbres de hacer promesas (en la cual pares de hombres se hacían responsables el uno del otro por su comportamiento) y dar el diezmo (en la cual grupos grandes mantenían la paz al proveer seguridad financiera si alguno de ellos cometía un crimen contra la paz); costumbres que eran importantes medios a través de los cuales los jóvenes entraban al grupo homosocial de hombres.⁶³

La mano masculina sobre el arado especifica el rol de género adscrito al primer hombre, haciéndolo parte de una iconografía naturalizada de masculinidad campesina, definida en contraste con el rol más tradicional y universalizado atribuido a la primera mujer, como es visto en el famoso proverbio: “Cuando Adán araba y Eva hilaba, ¿quién era entonces el caballero?”⁶⁴. Como ya se ha visto, esta imagen del arador como representante del trabajo masculino, característica esencial del campesinado, puede ser tratada de diversos modos, enfatizando su lugar en una imagen idealizada de la estructura de clases

⁶⁰ Vern L. BULLOUGH, “On Being a Male in the Middle Ages” en Clare A. LEES con Thelma FENSTER y Jo Ann MCNAMARA (eds.), *Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages*, Medieval Cultures 7, Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press, 1994, pp. 31-45, aquí p. 34.

⁶¹ Jade M. NOBBS, “History, Western,” en Michael FLOOD et al. (eds.), *International Encyclopedia of Men and Masculinities*, Londres y Nueva York, Routledge, 2007, pp. 301-05, aquí p. 302.

⁶² Para un examen abarcativo sobre los jóvenes transformándose en hombres en la Baja Edad Media dentro del contexto de la caballería, instrucción universitaria, y trabajadores de oficio urbanos, ver Ruth MAZO KARRAS, *From Boys to Men: Formations of Masculinity in Late Medieval Europe*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2003.

⁶³ Derek G. NEAL, *The Masculine Self in Late Medieval England*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, pp.14-20.

⁶⁴ Catherine BATT, “The Idioms of Women’s Work and Thomas Hoccleve’s Travails”, en Kellie ROBERTSON y Michael UEBEL (eds.), *The Middle Ages at Work: Practicing Labor in Late Medieval England*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 19-40; Albert B. FRIEDMAN, “‘When Adam Delved...’: Contexts of an Historic Proverb”, en Larry D. BENSON (ed.), *The Learned and the Lewed: Studies in Chaucer and Medieval Literature*, Harvard English Studies 5, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1974, pp. 213-30.

(Chaucer, salterio de Luttrell), tocando una nota disonante sobre su lugar en esa estructura (Bruegel), o enfatizando su distancia crítica de las partes de la Iglesia (Credo de Pedro el arador), etc.

El contacto háptico entre arado y arador era activado en el asa(s), o zanco(s) (del latín *stiva* y *ansa*), cuando el campesino se disponía a arar, para guiarlo durante el arado —y, ahora debemos agregar, cuando el asa del arado ofrecía un lugar para el tacto de la mano del arador—. En términos de lo que ha llegado a conocerse como la “nueva materialidad”, la materia, al igual que el arado, posee poder morfogenético en sí misma; no espera por la marca que las formas le imponen desde afuera, ni sigue obedientemente las leyes generalizadas que la trascienden, sino que ella misma produce las formas (tanto físicas como sociales)⁶⁵. Estas capacidades de un objeto (arado) se materializan sólo cuando éste interactúa con otras cosas (el suelo, la mano del arador). La materialización de los objetos con los humanos es necesariamente mediada a través de los sentidos, lo que quiere decir que tanto pensar sensorialmente, en términos de antropología sensorial, como tomar en cuenta a los objetos como actantes, nos llevará a la interfaz de las cosas y a las experiencias sensoriales de las cosas, las que juntas forman parte de la vida de la comunidad sensorial que por ellas es definida.

Como ha observado Bruno Latour, es la interacción entre los objetos y la humanidad lo que construye “el tejido de la vida social”. Usando la misma metáfora, Latour ha afirmado que, cuando tomamos en cuenta esta interacción, “podemos hilar las propiedades de los objetos con aquellas de lo social”⁶⁶. Para la sociología de Latour, los seres inanimados ejercen fuerza social porque tienen un efecto sobre el ambiente en el cual existen, pero aunque la interacción de objetos y sujetos apenas ha sido expresada o descrita, Gordon Sammut, Paul Daanen, y Mohammad Sartawi han mostrado cómo esta situación de cooperación objeto-sujeto es un aspecto de ideología, entendido como la naturalización, tácitamente aceptada sin más examen, de los fenómenos culturales. La interobjetividad demuestra que, para “los seres humanos que hemos sido completamente aculturados en un ambiente dado, el significado de los objetos con los cuales

⁶⁵ Manuel DELANDA, “The New Materiality”, *Architectural Design*, 85.5 (2015), pp. 16-21.

⁶⁶ Bruno LATOUR, “On Interobjectivity”, *Mind, Culture, and Activity: An International Journal*, 3.4 (1994), pp. 228-45, aquí pp. 235-36.

interactuamos en el día a día de nuestras vidas es inmediata e inconscientemente inteligible para nosotros”⁶⁷. Por tanto, la interobjetividad delinea un estudio ubicado en la intersección entre cultura material —tan importante para los estudios medievales contemporáneos—, y la experiencia sensorial, junto a su significación expansiva para el estudio de la Edad Media. Según lo escrito por Diana Coole y Samantha Frost sobre el materialismo crítico, la interobjetividad también acepta que “la sociedad es en simultáneo materialmente real y socialmente construida”⁶⁸. Al enfocarse en la intercorporeidad de lo sensorial, este enfoque enfatiza la continuidad de objeto y sujeto.⁶⁹ Tomando en cuenta la interobjetividad, no basta entonces describir la interacción arador-arado como la manipulación de un instrumento de granja.⁷⁰ La ocupación humana y el objeto ocupacional funcionan juntos; ninguno está completo sin el otro. Además, el elemento social aquí encarnado para completar la interacción es somático, parte del cuerpo, es decir, la vida sensorial de la sociedad en la que ocurre.

Disponerse o mandar a alguien a arar⁷¹ era proverbial en su sentido más extenso en inglés medio, lo que significaba “emprender una tarea”, como también lo había sido en el uso bíblico (y continúa siéndolo idiomáticamente en inglés). Esto puede verse en el texto coloquial y la traducción de Lucas 9:62. Pero “disponerse a arar” nunca se despojó completamente de su campo semántico literal.⁷² Y las implicaciones del arado y el tacto del arador, las cuales funcionaron de manera importante en definir la comunidad sensorial del campesinado, continuaron recibiendo atención de escritores y artistas como lugar para el examen de una amplia paleta de temas sociales, tal como ocurre de manera importante en *Pedro el arador*. El poema alegórico de Langland fue escrito y reescrito durante el siglo XIV en lo que suelen llamarse las versiones A, B, y C

⁶⁷ Gordon SAMMUT, Paul DAANEN, y Mohammad SARTAWI, “Interobjectivity: Representations and Artefacts in Cultural Psychology”, *Culture & Psychology*, 16.4 (2010), pp. 451-63, aquí p. 452.

⁶⁸ Diana COOLE y Samantha FROST, “Introducing the New Materialisms,” en Diana COOLE y Samantha FROST (eds.), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham, Duke University Press, 2010, pp. 1-43, aquí p. 27.

⁶⁹ Yannis HAMILAKIS, *Archaeology and the Senses. Human Experience, Memory, and Affect*, Cambridge, Reino Unido y Nueva York, Cambridge University Press, 2014, p. 116.

⁷⁰ Ver LATOUR, “On Interobjectivity”, art. cit., p. 235.

⁷¹ [Nota del traductor]: En el ensayo original aparece únicamente en inglés medio, “to putten (or: senden) honde to ploughe”.

⁷² *The Middle English Dictionary*, q.v. *plough* (n), 1b.(a).

entre 1368-1374 y alrededor de 1379/81—ca. 1385—⁷³. El “arado” como unidad de tierra arable (aún otro significado de *ploʒ* en inglés antiguo, *plouʒ* en inglés medio), ha sido estudiado recientemente como el lugar de las preguntas sobre oralidad, ley inglesa, y justificación racional para los impuestos en el texto de Langland, así como un momento definitivo en la “tradición de Pedro el arador”. Como lo ha demostrado Stephen Yeager, la denotación de Pedro como “arador” abarca una paradoja en el sistema legal inglés, que involucra tanto una alternativa idealizada ante los administradores corruptos de las instituciones reales y eclesiásticas de quienes se decía habían abandonado las tradiciones, como un constructo ambicioso creado por esos mismos administradores quienes desplegaban todos los rasgos enriquecedores del arador examinados en este ensayo.⁷⁴ Aunque Pedro es visto con poca frecuencia en contacto con un arado,⁷⁵ claramente es identificado como arador en el poema, y la actividad del arado es resaltada en una iluminación en un importante manuscrito testigo del texto [Figura 9].

La pregunta que abarca la mayor parte del Paso VI es el arado de medio acre, una acción alegórica que hace visible la pregunta: ¿de qué está compuesto el trabajo y a quién le corresponde emprender el trabajo manual por el bien de la sociedad? Es decir, ¿cómo se vería la sociedad si todos trabajaran juntos por un mismo objetivo? Este paso también dramatiza las nuevas relaciones económicas en la Inglaterra rural en tanto es el mismo Pedro, en su condición de arador y representante del poder campesino, quien instruye tanto a caballeros como a campesinos sobre qué hacer en el campo, y les paga a los trabajadores en dinero,

⁷³ Ver John BOWERS, “Dating *Piers Plowman*: Testing the Testimony of *Usk’s Testament*”, *Yearbook of Langland Studies*, 13 (1999), pp. 65-100; George KANE, “The Text” en John A. ALFORD (ed.), *A Companion to Piers Plowman*, Berkeley, University of California Press, 1988, pp. 175-200; J. A. W. BENNETT, “The Date of the A-Text of *Piers Plowman*”, *PMLA*, 58 (1943), pp. 566-72; idem, “The Date of the B-Text of *Piers Plowman*”, *Medium Ævum*, 12 (1943), pp. 55-64. Sobre la posibilidad de una cuarta, temprana versión del poema, ver William LANGLAND, *Piers Plowman: the Z Version*, ed. A. G. Rigg y Charlotte Brewer, *Studies and Texts*, 59, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies Press, 1983.

⁷⁴ Stephen M. YEAGER, *From Lawmen to Plowmen: Anglo-Saxon Legal Tradition and the School of Langland*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, cap. 5; idem, “The New Plow and the Old: Law, Orality, and the Figure of the Plowman in *Passus B 19*” en Fiona SOMERSET y Nicholas WATSON (eds.), *Truth and Tales: Cultural Mobility and Medieval Media*, Columbus, Ohio State University Press, 2015, pp. 60-78.

⁷⁵ Como ha sido notado por otros, Pedro sólo se presenta en el poema con poca frecuencia. Ver, e.g., T. P. DOLAN, “The Plowman as Hero” en Leo CARRUTHERS (ed.), *Heroes and Heroines in Medieval English Literature: A Festschrift Present to André Crépin on the Occasion of his Sixty-Fifth Birthday*, Cambridge, UK, D. S. Brewer, 1994, pp. 97-103.

no en uso de la tierra. Cuando el poema recita: “Pedro sostuvo el arado en lo alto, / para supervisarlos [i.e., los trabajadores] él mismo; quien trabajara mejor, / esa persona sería contratada luego, cuando llegara la hora de la cosecha...”⁷⁶, está reflejando y reenmarcando los principios de la Ordenanza de los Trabajadores (1349) y los Estatutos de los Trabajadores (1351, 1388) que ordenaban pagar sólo por trabajo honesto y requerían que los trabajadores permanecieran un año entero en el trabajo.⁷⁷ Pedro asigna las tareas relacionadas con el arado y la cosecha de medio acre en una división organizada del trabajo según los esquemas tradicionales: él mismo emprende el arado, a otros trabajadores se les asigna cavar zanjas y voltear las crestas de los surcos, a las mujeres se les da la tarea de amarrar sacos de granos. La posición de Pedro con respecto a las distinciones laborales según el género es parte de la expresión de una ética masculina en el poema.⁷⁸ En el proyecto de restaurar el orden social luego de la corrupción de la sociedad alegorizada a principios del poema durante el episodio de la Dama Recompensa, la decisión de Pedro de darse a sí mismo la tarea de trabajar con el arado es congruente con su opinión sobre el trabajo campesino masculino. Pero luego un caballero sugiere que él podría hacerse cargo de la tarea del arado: “‘¡Por Cristo!,’ dijo entonces un caballero, [i.e. Pedro] nos está ordenando de la mejor manera; / pero con respecto al equipo de arado, a decir verdad, nunca he recibido órdenes. / Pero enséñeme’, dijo el caballero, ‘¡y por Cristo que intentaré hacerlo!’”⁷⁹.

Haciendo eco de la estructura retórica del caballero, Pedro rechaza cortésmente la oferta, reservando el arado y los resultados de su interacción con el arador para el campesinado, a fin de proveer comida para toda la sociedad. No es sólo la rectitud personal de Pedro lo que justifica su rechazo de la propuesta

⁷⁶ William LANGLAND, *Piers Plowman*, B.6.112-14, en *The Vision of Piers Plowman. A Critical Edition of the B-Text Based on Trinity College Cambridge MS B.15.17*, ed. A. V. C. Schmidt, 2nd ed., Londres, Dent, Rutland, VT: Charles E. Tuttle, 1978; reimpresión 1997, p. 100.

⁷⁷ Sobre *Piers Plowman* y los estatutos de trabajo del siglo XIV, ver Anne MIDDLETON, “Acts of Vagrancy: The C Version ‘Autobiography’ and the Statute of 1388”, en Steven JUSTICE and Kathryn KERBY-FULTON (eds.), *Written Work: Langland, Labor, and Authorship*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1997, pp. 208-318; David AERS, *Community, Gender, and Individual Identity: English Writing, 1360-1430*, Londres y Nueva York, Routledge, 1988, pp. 26-30.

⁷⁸ Ver el análisis perceptivo sobre trabajo y matrimonio en el poema de Langland, en Isabel DAVIS, *Writing Masculinity in the Later Middle Ages*, Cambridge Studies in Medieval Literature 62, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007), 12-37.

⁷⁹ *Piers Plowman*, B.6.21-23, ed. Schmidt, p. 96.

⁷⁹ *Piers Plowman*, B.6.21-23, ed. Schmidt, p. 96.

del caballero,⁸⁰ sino también el entendimiento del arador de su propia posición como representante de la comunidad sensorial del campesinado, como explica luego haciendo referencia específicamente al contexto somático de su labor: “‘Por San Pablo,’ dijo Pedro, ‘te ofreces con tanta gracia / pero yo trabajaré y sudaré y sembraré por ambos...’”⁸¹.

Por supuesto, las palabras de Pedro afirman el ideal de un orden social armonioso basado en el modelo funcional de la teoría de los estamentos en la cual cada estrato social cumple su labor tradicional. Pero también tienen el efecto de exigir, desde la perspectiva del campesinado, que el arado sea ámbito únicamente del arador. Además, expresan la posición de la masculinidad campesina en una confrontación entre ésta y la hombría de los caballeros. Por una parte, Pedro afirma su rol como trabajador manual cuya labor es proveer comida para su familia y, en términos más generales, para la comunidad que intenta crear y fortalecer.⁸² Por otra parte, el modelo de masculinidad de los caballeros depende del ejercicio de la violencia para ejercer dominación sobre los hombres de su misma clase y de clases inferiores, y para practicar modos de conducta elegante.⁸³ Aquí, bajo los términos de Pedro (y, literalmente, en su terreno), el poder campesino ejerce sus derechos en la cooperación objeto-sujeto que define su experiencia sensorial característica.

Ciertamente, el intento de crear una comunidad utópica bajo la dirección del campesinado se desmorona cuando demasiadas personas se rehúsan a trabajar. Pedro llama a los caballeros para que amenacen a los ociosos con violencia, el Hambre es invocada para forzar la labor por miedo a la hambruna y, luego de algún tiempo, algunos de los trabajadores se rehúsan a trabajar a menos que obtengan mejor comida y salarios más altos —lo cual alude a la imagen del campesino obstinado bajo la sombra del árbol de los vicios con la cual empezó este ensayo—. En este punto, Langland decide examinar un asunto ético clave, esencial para una comunidad definida por su trabajo, a saber, la disonancia entre el ideal teológico de una humanidad compartida de ser amado (y alimentado) por

⁸⁰ Alan J. FLETCHER, “The Social Trinity of Piers Plowman”, *The Review of English Studies*, N.S. 44 [175] (1993), pp. 343-61; aquí p. 349.

⁸¹ *Piers Plowman*, B.6.24-25, ed. Schmidt, p. 96.

⁸² Sobre la importancia de la familia en Pedro el Arador, ver M. Teresa TAVORMINA, *Kindly Similitude: Marriage and Family in Piers Plowman*, *Piers Plowman Studies XI*, Cambridge, UK, D. S. Brewer, 1995.

⁸³ Karras, *From Boys to Men*, pp. 20-66.

el trabajo campesino, pues todos los humanos han sido salvados a través del sacrificio de Cristo (B.6. 207) y, en contraste, la construcción político-legal del trabajo, que lleva a la necesidad de distinguir entre quienes trabajan y quienes se rehúsan a hacerlo y, que en cambio, sólo mendigan.⁸⁴ A lo largo de todo, la conexión entre Pedro y el objeto icónico del campesinado es una constante, tanto así que cuando Wastour (encarnando a aquellos que quieren sólo comer lo que otros han producido) declara su rechazo al trabajo, éste maldice a Pedro y a su arado en términos escatológicos (B.6.155). Mediado a través del sentido háptico de la mano del arador posada sobre el arado, el tejido entre arador, arado, y servicio agricultor se perpetúa como el ámbito del campesinado —un ámbito que, mediante la declaración de Pedro, es impedido a la aristocracia, y contextualizado dentro de las condiciones legales, sociales, y económicas específicas de la Inglaterra de finales del siglo XIV en la cual, se ha demostrado, operaba el poder campesino—.

⁸⁴ Emily STEINER, *Reading Piers Plowman*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2013, pp. 83-92.

MARCAS DE SONORIDAD EN LA DOCUMENTACIÓN SINODAL Y CONCEJIL DEL REINO DE CASTILLA (SIGLOS XV-XVI)*

Gisela **Coronado Schwindt**

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Todas las sociedades, pretéritas y presentes, han experimentado su cotidianeidad a través de los modelos sensoriales construidos por ellas, determinando un campo de posibilidades de lo visible y de lo invisible, de lo táctil y de lo no táctil, de lo olfativo y de lo inodoro, del sabor y de lo insípido. Los sentidos, además de ser medios de percepción de las experiencias físicas, se conforman como fenómenos sociales y formaciones históricas puesto que sus significaciones se modifican a través del tiempo. Asimismo, intervienen de manera activa en la construcción social de una cultura debido a que las percepciones sensoriales comprenden, al tiempo que definen, los ámbitos en los que se desarrollan las actividades económicas y políticas y las prácticas sociales. Dentro de la tipología sensorial, el sentido del oído posee, en nuestra opinión, una significación trascendental puesto que es el vehículo del lenguaje, emitiendo y albergando los sonidos¹ de la voz humana —la palabra hablada— y los producidos por los seres humanos.² La audición penetra más allá de las posibilidades de la

* Agradezco a Juan Gerardi por su atenta lectura de estas páginas y las sugerencias siempre pertinentes.

¹ Se denomina “sonido” a la sensación producida por el movimiento vibratorio de cuerpos, el cual es transmitido por medio del aire y cuerpos sólidos, líquidos y gaseosos, y percibida por el órgano auditivo (oído). En cada uno de estos medios, el sonido tendrá particularidades en su forma de propagación. José Miguel WISNIK, *Sonido y sentido. Otra historia de la música*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2015, pp. 15-16). El sonido posee tres características básicas: es inapresable, dinámico e inconstante. Jordi PIGEM, “Escuchar las voces del mundo”, *Observatori del Paisatge*, Dossier “Paisajes sonoros” (2009), p. 5. Disponible en: http://www.catpaisatge.net/dossiers/psonors/esp/docs/article_pigem.pdf. Consultado el 20/04/2015.

² Al respecto, Isidoro de Sevilla destacó esta cualidad del sentido auditivo: “Al oído (auditus) se le llama así porque recoge ([h] audire) las voces; es decir, al vibrar el aire capta los sonidos (*Auditus appellatus, quod oces auriat; hoc esta ere verberato suscipiat sonos*)”, Isidoro de Sevilla (2004),

vista, traduciendo la materia sensible del mundo allí donde la mirada sólo llega a distinguir las superficies; el universo se nos entrega, aunque tengamos los ojos cerrados. Los distintos sonidos del ser humano, manifestados por sí mismos o provocados mediante palabras, hechos, gestos, etc., nos informan sobre sus actitudes, experiencias y conflictos en el marco de su realidad social. Reunidos en un tiempo y espacio determinado conforman un paisaje sonoro³ específico, plausible de analizar en su importancia social e histórica.

La oralidad y su análisis generó considerables debates entre investigadores de diversas disciplinas. El año 1963 fue una bisagra en este campo de discusión debido, principalmente, a la publicación de varias obras que esclarecían el papel de la oralidad en la historia de las sociedades y su relación con la escritura.⁴ Los trabajos de Marshall McLuhan⁵ y Walter Ong⁶ fueron los de mayor reconocimiento en el plano teórico por el abordaje metodológico del binomio oralidad escritura. Los aportes en este campo fueron importantes en la construcción de la Historia de los sentidos,⁷ en la medida en que los textos escritos se relacionaban, en opinión de Ong, con el universo sonoro al ser el ambiente natural del lenguaje para la transmisión de sus significados: “Leer un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación (...)”⁸. Por consiguiente, el soporte natural de la literatura, en la Edad Media, era la oralidad y no la escritura, constituyéndose la voz en un elemento fundamental de las manifestaciones culturales de las sociedades pretéritas. Sobre esta discusión,

Etimologías, Traducción y notas de M. Casquero Manuel y José Oroz Reta, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, pp. 848-849.

³ La categoría *soundscape* (paisaje sonoro) fue introducida en la década de los setenta del siglo pasado, por el compositor e investigador canadiense Raymund Murray Schafer para hacer referencia a la manifestación acústica de un “lugar”, denotando la suma de la totalidad de los sonidos producidos por los hombres y la naturaleza, otorgando con ello una significación social y cultural a los espacios y revelando sus condiciones políticas, económicas, sociales, tecnológicas y naturales, Raymond MURRAY SCHAFER, *The Tuning of the World*, Toronto, McClelland and Stewart, 1977.

⁴ Eric A. HAVELOCK, *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 49.

⁵ Marshall MCLUHAN, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, University of Toronto Press, 1964.

⁶ Walter ONG, “World as View and World as Event”, *American Anthropologist*, N° 71 (1969), pp.634-647; *Orality and Literacy*, Nueva York, Methuen, 1982.

⁷ Esta perspectiva historiográfica, surgida en la década de los ochenta, propone un abordaje histórico de las percepciones sensoriales, desnaturalizando la idea de que los sentidos son una respuesta fisiológica, por el contrario, surgen ante todo de una dinámica social y cultural. Para un estudio sobre el desarrollo de los estudios sensoriales, véase David HOWES, “El creciente campo de los Estudios Sensoriales”, *Cuerpos, Emociones y Sociedad*, N° 15 (2014), pp. 10-26.

⁸ *Ibidem*, p. 7.

Paul Zumthor⁹ optó por el término *vocalidad* antes que *oralidad* ya que la primera manifestaba la historicidad de la voz (su empleo) en articulación con sus sonoridades significantes.¹⁰ Su escritura reconstituía la palabra hablada en el espacio visual y de la impresión,¹¹ permitiendo analizar qué palabras y sonidos intervenían en un ámbito y tiempo determinado.

En la década de los noventa, Eric Havelock expuso las diversas líneas de análisis que se desarrollaron en torno a la cuestión de la oralidad. La línea que nos interesa es aquella que reflexiona sobre la relación entre la *palabra hablada* (tanto actual como pretérita) y el texto escrito.¹² Los sonidos de la palabra pronunciada, en nuestra opinión, son un objeto histórico plausible de análisis, principalmente aquellos actos comunicativos que manifiestan la presencia de ciertos sonos con significación en el entramado social de un tiempo determinado, y que fueron registrados en la documentación por medio de marcas sonoras de diálogo.¹³ En consecuencia, el objetivo de esta contribución será analizar la intervención oral en los espacios urbanos castellanos entre los siglos XV y XVI, y su participación en la construcción de situaciones comunicativas específicas a través de la documentación concejil (actas de acuerdo y ordenanzas municipales) y sinodal (sínodos diocesanos). Asimismo, nos interesará destacar las significaciones sociales de determinados vocablos que testimonian la interposición de la oralidad y del sentido auditivo en situaciones cotidianas de la vida urbana castellana.

Antes de comenzar nuestro análisis, debemos tener en cuenta que la tipología textual de nuestras fuentes y sus circunstancias de producción y recepción, condicionaron su escritura y, por ende, la interpretación de los usos lingüísticos de ciertos términos.¹⁴ La utilización de fórmulas tópicas en la documentación no sólo puede ser considerada como tópico textual de los géneros

⁹ Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix: De la "litterature" medievale*, París, Seuil, 1987.

¹⁰ *Ibidem*, p. 21.

¹¹ ONG, 1982, op. cit., p. 100.

¹² HAVELOCK, op. cit., p. 22.

¹³ El análisis de la voz, el lenguaje y el habla como tres objetos relacionados entre sí es una premisa del trabajo de Arlette Farge para el espacio francés en el siglo XVIII, principalmente de los sectores populares, destacando el sonido de la voz como así también el del ruido público, lo que le permite reconstruir un paisaje sonoro compartido entre la justicia y los litigantes, Arlette FARGE, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris, Bayard, 2009.

¹⁴ Peter BURKE, *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 31.

sino que, globalmente, funciona como huella de la omnipresencia de la voz al participar con su sonido de la estructura del escrito, de la *performance* del discurso y del carácter social del mismo.¹⁵

Las voces legitimadas

Durante todo el siglo XV hasta mediados del XVI, las autoridades castellanas (reales, concejiles y eclesiásticas) ponderaron y legitimaron los sonidos de la *palabra articulada* de actores específicos en situaciones particulares, otorgando diferentes valores a los verbos utilizados en el registro escrito. En consecuencia, estas prácticas legislativas crearon un ambiente sonoro particular que es posible establecer en sus componentes principales. Uno de estos testimonios que poseía un significado lingüístico y sonoro especial fue la expresión *platicar*, término que deviene, según la Real Academia Española, de *practicar* y cuyas dos acepciones son *conversar* y *conferir*. El concejo de Córdoba nos proporciona un extraordinario ejemplo del uso que se le daba a este vocablo en el contexto de las discusiones entre sus regidores sobre temas que revestían una importancia para la comunidad: el tratamiento de la subsistencia y calidad de vida de los habitantes, los alimentos,¹⁶ los productos de curtiembres,¹⁷ los

¹⁵ Margit FRENK, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 26-27.

¹⁶ “Que se guarde la ordenança de la romana del pescado: Que por quanto en esta cibdad avía ordenança que oviese romana en ella para romanear el pescado fresco que vyniere a esta cibdad e por algunas relaciones synietras se mandó que quien quisyese pesar pesase, e quien no quisyese pesar el pescado no lo pesase; e porque agora la cibdad está más ynformada e de cómo la dicha romana cumple al bien público, que la aya e que se guarde la ordenança que de antes estaua fecha. Sobre lo qual platicaron e acordaron de mandar e mandan que se guarde la ordenança de la dicha romana (...)” AA.VV, *El libro primero de ordenanzas del concejo de Córdoba. Edición y Estudio Crítico*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Medievales, 2016, p. 293. Ejemplo también son la carne y el vino, *ibidem*, p. 297, 455, 487-488. En Cañete de las Torres, un municipio dependiente de Córdoba, “se platicó sobre razón de que, por ser las penas que están puestas por ordenanzas a los ganaderos de concejo tan baxas, se vee por esperienzia que los dichos ganaderos se descuydan de la guarda e se vyenen a la villa muchas vezes, y que se sygnehazer muchos daños en las veras de la dehesa (...)” María Concepción QUINTANILLA RASO, “Ordenanzas Municipales de Cañete de las Torres (Córdoba) 1520-1532”, *Historia. Instituciones. Documentos*, Nº 2 (1975), p. 520.

¹⁷ “Hordenança que non fagan badanas de colores: La dicha cibdad de Córdoua platicaron en el / 2ª c. dicho cabildo sobre el engaño que resabe la república en teñir las vadanias de colores, porque teñiéndose de colores acaescería venderse por cordouán, e fazían otras cautelas dañosas al pueblo. Sobre lo qual mandaron que sea ordenança que de aquí adelante non se fagan badanas de otra color sy no blancas e negras, so pena quel que de otra color las fiziere o labrare que pierdan las badanas e la obra que dellas se fiziere, e mas seyscientosmrs. De pena por cada vez, aplicada la dicha pena el vn tercio para el que lo denunciare, e el otro tercio para la cibdad e el otro tercio

elementos peligrosos para la salud del pueblo¹⁸ y otros asuntos.¹⁹ Una de las cuestiones que mayor atención y discusión provocó en el seno del poder concejil fue el abastecimiento de suministros para la población urbana, siendo la provisión de trigo la mayor de ellas. En el mismo sentido encontramos que en la ciudad de Úbeda en 1503, los Reyes Católicos dispusieron que el concejo *vea y platique* —apelando a los sentidos superiores en la jerarquía sensorial de la sociedad—²⁰ sobre los precios de este cereal y sus derivados *de manera que los pobres se pudiesen mantener, e los que ryenen el pan oviesen alguna ganancia razonable*.²¹

El carácter oral del acto legislativo y el valor que investían las voces en su conjunto, en tanto complejidad física del sonido, ha quedado registrado a través

para quien lo juzgare (...)” Manuel GONZÁLEZ JIMÉNEZ, “Ordenanzas del Concejo de Córdoba”, *Historia, Instituciones, Documentos*, Nº 2 (1975), Sevilla, p. 214 (1435).

¹⁸ “Hordenança que no aya rejalgar ni solymán: El conceio e corregidor de la muy noble e muy leal cibdad de Córdoba platicaron sobre el rejalgar e solymán que se ende en esta cibdad e su tierra con que muere mucha gente, e ovieronconseio con los médicos de la cibdad sobre todo, acordaron que no lo aya en esta cibdad e su tierra el dicho rejalgar ni solymán ni se venda en ella desde oy en adelante ni lo tengan ninguna presona en la dicha cibdad e su tierra (...)” AA.VV (Córdoba), op. cit, p. 296.

¹⁹ “Hordenança de los colmenares” ibídem, p. 550.

²⁰ El modelo sensorial y sus configuraciones de toda sociedad son el resultado de su tiempo con sustratos culturales de su pasado. La concepción y clasificación de los sentidos tienen sus orígenes en la Antigüedad clásica, destacándose los estudios sobre la percepción humana por medio del análisis de los cinco sentidos externos, canales por los cuales el cerebro recibe información sobre el mundo: la vista, el oído, el tacto, el olfato y el gusto. Esta teorización se origina en los tiempos presocráticos, en donde algunos filósofos ya habían elaborado algunas inferencias sobre el funcionamiento de los sentidos. Pero serán los filósofos más reconocidos —Platón y Aristóteles— los que profundizarán y crearán la base de la clasificación y jerarquización de los sentidos según su importancia y que se cristalizará en los sucesivos milenios. La visión era considerada como la principal vía de percepción puesto que se consideraba que poseía una importancia decisiva para el desarrollo del conocimiento. Luego le seguía el oído aunque la vista recibía una atención privilegiada en los estudios filosóficos sobre la percepción. Los restantes sentidos, el olfato, el gusto y el tacto, eran calificados en un grado menor pues eran entendidos como “corporales” o “físicos”. Esta condición inferior por su corporeidad estaba relacionada con las sensaciones orgánicas que transmitían, en tanto que la visión y la audición tienen una categoría de “intelectuales” o “superiores” ya que no se encuentran implicados en la experimentación del placer y por ello alejados de la experimentación subjetiva. En síntesis, para Aristóteles la visión y el oído operaban a cierta distancia de sus objetos y como consecuencia derivaban la atención desde el cuerpo del receptor hacia el objeto externo de percepción. Por el contrario, los sentidos del olfato, gusto y tacto eran experimentados hacia el interior del cuerpo (piel, boca y conductos olfativos), derivando de ello su consideración como subjetivos, en tanto la vista y el oído eran fuentes de información objetiva pues lo que se aprehendía era resultado del mundo externo al sujeto que percibía, Gisela CORONADO SCHWINDT, “Recepciones sensoriales: las concepciones aristotélicas sobre los sentidos en la Baja Edad Media castellana”, en María Cecilia COLOMBANI y otros (comp.), *Historia de la Filosofía Antigua: Actas de las VI Jornadas “Dr. Francisco Olivieri”*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2016, pp. 39-48.

²¹ José RODRÍGUEZ MOLINA (ed.), *Colección documental del archivo municipal de Úbeda. III. Siglos XV-XVI*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2005, p. 413 (1503).

de las recurrencias de ciertos verbos, como *platicar*, que otorgaban legitimidad a las decisiones por medio de las palabras consensuadas.²² Esta necesidad de *hablar* en conjunto fue reiterada una y otra vez en el concejo madrileño al dejar constancia de lo mucho que *avemos por muchas vezes platicando y inquirido en el rremedio dello*,²³ atendiendo a *los grandes quexos que cada día les venían (...) y cómo por muchas vezes avían trabajado e platicando en el rremedio dello*.²⁴ Del mismo modo, en la ciudad de Guadalajara en 1473 *platicaron largamente* sobre el pleito entablado entre los herederos del bachiller Gonzalo Ruiz Villena y el concejo.²⁵

El contexto dialógico en el cual se manifestaron ciertos sonidos, fue reforzado con otro término que remitía al carácter oral de las situaciones, como era el de *comunicar*. En la villa de Bilbao, este par sonoro (*platycar e comunicar*) fue destacado en el primer asiento de su libro de acuerdos el 2 de enero de 1509 al otorgar al concejo sus respectivos poderes²⁶ como así también sobre asuntos relativos al comercio marítimo, debido a las importantes implicancias que tenían en la economía de la villa y, en consecuencia, del reino.²⁷

²² Las autoridades eclesiásticas de Segovia otorgaron importancia al consenso de los integrantes de las reuniones sinodales, determinando “que antes del tiempo de venir al dicho signodo, a lo menos ocho días antes, en el día que al vicario de cada vicaria paresciere (...) haga ayuntar de la vicaria todas las personas que se suelen ayuntar, para que juntos platiquen sobre las cosas que en el signodo venidero conveniere platicar y proveer, e hagan dellas memoria”, Antonio GARCÍA Y GARCÍA (dir.), *Synodicon Hispanum VI: Ávila y Segovia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, p. 503 (1529).

²³ Carlos Agustín MILLARES y José ARTILES RODRÍGUEZ (eds.), *Libros de Acuerdos del Concejo madrileño 1464-1600*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid. Archivo de la Villa, Artes Gráficas Municipales, 1932, p. 165 (1464-1485). Esta misma precisión fue asentada en 1484: “(...) después de muchas pláticas y rrazones que sobrello vuieron (...)”, *ibidem*, p. 324.

²⁴ *Ibidem*, p. 341.

²⁵ “(...) e en presençia de mí, el dicho escrivano e notario público, e los testigos de yusoescritos, platicaron largamente açerca del debate que tenia la çibdad con los fijos herederos (...)”, Carmelo Luis LÓPEZ, *Fuentes Históricas de Guadalajara. Archivo Municipal de Guadalajara III (1460-1473)- IV (1474-1485)*, Alcalá, Universidad de Alcalá, Dip. de Guadalajara, 2007, p. 284 (1460-1473).

²⁶ “(...) e para que en la dicha junta pueda o puedan platycar/ e cumunicar e faser e hordenar todas las cosas que sean cunplideras/ en seruiçio de Dios, nuestro Sennor, e de la reyna, nuestra sennora, e ahonrra e probecho/ del dicho condado, villas e çiudad e Tierra Llana e del dicho conçejo e vesinos/ erepublica de la dicha villa de Viluao, e para faser todos e qualesquier protestos/ e pedimientos erequermientos e todas las otras cosas neçesaryas e cun/plideras; e prometyeron de lo aver todo por fyrme e valedero e rato e/ grato, relebandolos de toda carga de satysdaçionsegund que ellos/ estanrelebados; obligando para ello a los vienes e propysos del dicho con/çejo.” Javier ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ y otros, *Libro de Acuerdos y Decretos Municipales de la Villa de Bilbao (1509 y 1515)*, Eusko Ikaskuntza, 1995, p. 4 (1509).

²⁷ “Hordeno e mando conçejo, justiçia e regymiento de la villa de Viluao, sey/endo presentes JuanMartines de Recalde, fyeles de los mercaderos, e/ Ffrançisco de Arbyeto e Diego de Vasurto deVillasante, deputados,/ que por quanto para platycar e cumunicar en las cosas conplideras/ a seruiçio de su altesa e pro e viencumun de la vniversydad de/ mercaderes e maestros de naos, es

Las voces de conjunto también se reforzaron con la complexión a *boz de conçejo* con el propósito de dotar de legitimidad a decisiones de trascendencia para toda la comunidad, como fue el caso en el año 1498 en la ciudad de Lorca, al consensuar sobre la permuta, con previa autorización de los Reyes Católicos, de la villa de Overa por los castillos de Xiquera y Tirieza con el fin de asegurarse la provisión de agua.²⁸ La necesidad de consenso en el ayuntamiento no sólo se expresó por medio de las locuciones de los regidores, sino también con la obligación de prestar oído a la cuestión, remarcando el valor de la escucha y del silencio en el contexto sonoro legislativo. Esta situación también la observamos en la ciudad de León al registrarse en la documentación que se ordenó

“(...) que de aqui adelante las personas que vinieren con negocios á este nuestro Ayuntamiento ó con alguna *platica*, ó proposicion que les *oygan con todo silencio*, y que para la respuesta que selehuiere de dar, quier sea negocio arduo, quier sea negocio de poca calidad, la Iusticia esta Ciudad le responda que se salga fuera de Ayuntamiento, y que el con los señores Regidores *platicarán* lo que sobre el negocio conuenga; mandamos que en preferencia de los dichos negociantes no se determine, ni *platique* negocio ninguno, mas de solamente informarle de los casos por entero, porque dexado que assiconuene a la autoridad de nuestro Ayuntamiento, el Regimiento queda mas libre para votar su parecer, y mandamos que en esto se tenga mucha quenta”²⁹.

Para el concejo leonés, la necesidad de atención que se debía prestar a ciertos asuntos se reforzó con el término *entender*³⁰ en colaboración del sentido visual:

menester de faserjuntamiento de/ vniversitydad, non curan de benirnin juntar al llamamiento del fyel/ e deputados; por ende, que todos los mercaderes e maestros de/ naos de la dicha vniversitydad sean obligados de juntar en todos/ los tienpos e oras que agora e de aqui adelante fueren llamados/ por el andador de la dicha vniversitydad al lugar donde/ por el dicho andador les fuere nonbrado, so pena de dos reales/ de plata a cada vno por cada bes que non fuere al dicho juntamiento,/ para la justia e jurados de la dicha villa; e para la execucion/ de la dicha pena que el andador sea creydo en su juramento sy/ alguno o algunos dixieren que non les fue dicho nin llamado para/ lo susodicho./” *ibídem*, p. 123-124 (1509-1515).

²⁸ “Estando asy juntos en el dicho nuestro cabildo e ayuntamiento, como conçejo e a boz de conçejo, aviendo tratado e platicado en el dicho conçejo sobre lo que de yuso será contenido, e seyendo de voto e acuerdo e deliberacion de todos syn ninguna contradiccion (...)”, Isabel GARCÍA DÍAZ, *Documentación medieval del Archivo de Lorca (1257-1504)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, p. 367.

²⁹ Antonio VIÑAYO GONZÁLEZ y Otros, *Ordenanzas de León*, León, Universidad de León, 1996, p. 40 (1549).

³⁰ “(...) estando este dicho dia en las casas de Consistorio...lugar publico, é señalado, donde la Iusticia, é Regidores de la dicha Ciudad se suelen juntar á entender y platicar, é dar espedienteá las cosas tocantes é concernientes a la dicha Ciudad e su tierra (...)” *ibídem*, p. 165 (1549). Esta misma justificación se repite en la p. 230.

“(…) vista la mucha de forden, y excesiuos precios que tienen los especieros de esta Ciudad en el vender las especias, auiendo platicando, é conferido sobreello con personas de buenas conciencias, é celosas al bien publico de essa dicha Ciudad, probeifteis sobre ello ciertas ordenanças (...)”³¹.

Los actos de habla, en las variantes comunicativas que hemos expuesto, también integraron otros verbos que remitían a la multiplicidad de voces en su contexto oral. La expresión *dixo* se utilizó en el ámbito legislativo para denotar el carácter individual de la palabra —como paso previo al consenso de la plática— aunque aparezca expresado en plural. En 1515 en la villa de Bilbao, Juan Saes de Lascano, mayordomo de la iglesia de Santos Juanes, se presentó en el concejo y “*dixo a los dichos sennores conçejo, vecinos, re/gimiento que por quanto commo sus merçedes bien vecino en el dicho ospitalabia muchas personas probes e dolientes/ e tales que non vecino salir de la casa para se confesar*”³² y por ello solicitaba que sus *merçedes* proporcionen a su costa un confesor. Ante este pedido, los regidores “*dixieron que lo quel dicho Juan/ Saes de Lascano desia hera cosa justa e santa e buena e tal que hera serbiçio de Dios*”³³, declarando que se comunicarían con los clérigos del cabildo para que se encargasen de los pobres del hospital.

La documentación legislativa civil y eclesiástica, en nuestra opinión, combinó un verbo de locución (hablar, decir, platicar) con uno referente a la recepción auditiva (oír, entender). A lo largo de la Edad Media, distintos expresiones como “lee”, “mira”, “oye”, “escucha” podían ser considerados equivalentes ya que el hábito generalizado de leer en voz alta lograba equiparar su significado. En opinión de Margit Frenk, “Las letras, convertidas en voz, entraban por la vista de los que leían y por el oído de quienes los escuchaban, y los dos sentidos estaban involucrados para el lector que pronunciaba lo que leía, ya solo, ya ante otros”³⁴. La utilización de un léxico referente a la locución y recepción evidenció la oralidad presente en el ámbito concejil, sonidos de la palabra u ausencia de ella que integran el paisaje sonoro de los espacios y que han permanecido codificados en la cultura legal escrita. Los elementos dialógicos y contextuales que se reproducen en el registro escrito son de utilidad para

³¹ *Ibíd.*, p. 348 (1549).

³² Javier ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ y otros, *Libro de Acuerdos y Decretos Municipales de la Villa de Bilbao (1509 y 1515)*, Eusko Ikaskuntza, 1995, p. 212.

³³ *Ibíd.*, p. 212.

³⁴ FRENK, *op. cit.*, p. 100.

reconstruir las situaciones de enunciación y recepción, valorando no sólo la información transmitida sino también la forma en que se manifiesta.³⁵

El pregón: un dispositivo sonoro de comunicación

El análisis de la oralidad en los ámbitos urbanos desemboca necesariamente en el tema de la comunicación y sus diversos canales, convirtiéndose desde algunos años en un eje de estudio en expansión con investigaciones centradas en la “comunicación política” en el marco de las relaciones disímiles de poder.³⁶ Para Frenk, la comunicación verbal en la Baja Edad Media envuelve y refuerza los efectos de la escritura, asequible a una porción pequeña de la población. En el reino de Castilla, durante este periodo, se gestaron una serie de transformaciones en el sistema político que implicaron nuevas formas de comunicación política, en las cuales se integraron elementos de diversa naturaleza: sonoros, espaciales, orales y textuales.³⁷ El predominio de la comunicación oral promovió la utilización, por parte de los poderes, de distintos instrumentos para su difusión en diversos ámbitos como plazas, mercados,³⁸ ferias, iglesias que dotaron de significación al entramado urbano;³⁹ una construcción espacio-temporal que puede ser concebida como un texto al que podemos leer, experimentar y memorizar. El habitante circula por ella, la percibe a través de los sentidos, reconociéndose en el lugar y demostrando que no sólo es una cuestión material, sino que es un espacio simbólico conectado a la memoria de sus lugareños. En consecuencia, se convierten en los principales resortes en la construcción de la

³⁵ Mercedes ABAD MERINO, “Oralidad y discurso reproducido en los textos históricos: ‘La averiguación de Loja (1509)’”, *Revista de Investigación Lingüística*, N° 2 (1998), p. 25-27.

³⁶ Jan DUMOLYN, “Political communication and political power in the Middle Ages: a conceptual journey”, *Edad Media. Rev. Hist.*, N° 13 (2012), pp. 33. En este artículo resulta de interés puesto que Jan Dumolyn realiza una puesta a punto de los conceptos claves utilizados por los medievalistas que analizan la comunicación política y la forma en que los aplican.

³⁷ Hipólito Rafael OLIVA HERRER y otros, “La comunidad medieval como esfera pública: algunas reflexiones previas”, en Hipólito Rafael OLIVA HERRER, Vicent CHALLET, Jan DUMOLYN, María Antonia CARMONA RUIZ (coords.), *La comunidad medieval como esfera pública*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, p. 11.

³⁸ “(...) porque vos mando que lo fagades e cunplades todo así segund el mi ordenamiento de las [...] e en esta mi carta [...] fasedlo así pregonar por todas las plazas e mercados en todas las dichas cibdades e villas e lugares de ese dicho obispado por que lo sepan e guarden de aquí adelante”, José RODRÍGUEZ MOLINA (ed.), *Colección diplomática del Archivo Histórico Municipal de Jaén. Siglos XIV y XV*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1985, p. 8.

³⁹ Gisela CORONADO SCHWINDT, “Comunicación y sonoridad en las ciudades andaluzas de los siglos XV y XVI”, en Nilda GUGLIELMI y Gerardo RODRÍGUEZ (dirs.), *EuropAmérica: circulación y transferencias culturales*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 2016, p. 45.

ciudad como un todo significante.⁴⁰ Los sonidos intervienen de manera decisiva en la edificación de los espacios al ser el sentido del oído un vehículo de interpretación primario, ya que caracteriza la posición del hombre en relación con el entorno físico e informa sobre el movimiento y la vibración del ambiente.⁴¹ En consecuencia, el entorno auditivo se conformaba como un sistema semiótico al ser el sonido el elemento vital de información urbana (transmisión de noticias) que ubicaba en tiempo y espacio al sujeto y lo identificaba como parte de una comunidad auditiva.⁴²

La *plaza* fue por excelencia uno de los centros locales de comunicación, una unidad sólidamente trazada en los municipios castellanos;⁴³ por ella circulaban todo tipo de noticias, tanto de carácter oficial como rumores,⁴⁴ habladurías y murmuraciones.⁴⁵ Además de los usos y actividades comerciales, políticas y

⁴⁰ Robert BECK et al., *Les cinq sens de la ville du Moyen Âge à nos jours*, France, Presses Universitaires François-Rebelais, 2013, pp. 13-25.

⁴¹ Ricciardo BELGIOJOSO, *Construire l'espace urbain avec les sons*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 123.

⁴² David GARRIOCH, "Sounds of the city: the soundscape of early modern European towns", *Urban History*, Vol. 30, N° 1 (2003), pp. 5-25. Este autor analiza la composición del paisaje sonoro de las ciudades europeas de los siglos XVII, XVIII y XIX y cómo éste se constituyó en un sistema semiótico. En base a nuestro análisis, podemos identificar —no sin matices— que en los espacios urbanos del reino de Castilla, en la Baja Edad Media, los sonidos desprendidos por las voces de diversos personajes constituyeron marcas sonoras que intervinieron en la constitución de una comunidad auditiva. Este concepto fue acuñado por Barry Truax para describir de forma general todos los fenómenos del sonido desde una perspectiva, integrando el paisaje sonoro de un espacio, Barry TRUAX, *Acoustic Communication*, New Jersey, Ablex Publishing Corporation, 1984.

⁴³ Martín Cea desarrolla las diversas funciones que tuvo la plaza bajomedieval, como centro de referencia del comercio urbano, de las acciones judiciales y centro neurálgico del poder político municipal. A estos usos se agrega el espacio de ocio y recreación, Juan Carlos MARTÍN CEA, "Las funciones sociales de la 'plaza pública' en la Castilla del siglo XV", en José María MONSALVO ANTÓN (ed.), *Sociedades urbanas y culturas políticas en la Baja Edad Media castellana*, Salamanca, Universidad de Salamanca, p. 143-163.

⁴⁴ Cf: Claude GAUVARD, "Rumeur et stéréotypes à la fin du Moyen Âge", en *La circulation des nouvelles au Moyen Âge*, XXIV Congrès de la SHMES, Paris, pp. 129-137, Maïté BILLORÉ y Myriam SORIA (eds.), *La rumeur au Moyen Âge. Du mépris à la manipulation, V-XV siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

⁴⁵ El murmullo y los rumores fueron canales especiales de divulgación de palabras injuriosas. En opinión de Casagrande y Vecchio, el *murmurium* es uno de los pecados de la lengua, asociado a los espacios monásticos, pero que también actúa fuera de este mundo, ostentando tres elementos básicos. En primer lugar, posee una palabra hostil, una amonestación o censura dirigida a alguien. En segunda instancia, su pronunciación se realiza en un tono de voz y un nivel de difusión intermedia, es decir, se desplaza en un espacio entre la palabra y el silencio y por último, siempre implica una dimensión vertical (jerarquía) en la cual el murmullo era un pecado realizado por los inferiores hacia sus superiores, Carla CASAGRANDE y Silvana VECCHIO, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parole nella cultura medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, p. 243. En otras palabras, este pecado correspondía a los individuos que se encontraban en el nivel inferior de la escala social hacia aquellos que se hallaban en la cúspide de la sociedad.

recreacionales, fue un sitio donde se generaban distintas sociabilidades⁴⁶ e identidades⁴⁷ individuales y colectivas, construidas y fortalecidas a través de diversos elementos y prácticas que proyectaban en el grupo distintas actitudes, conocimientos y sensibilidades. En este sentido, el pregón⁴⁸ fue uno de los mecanismos de comunicación que participó de la identidad sonora urbana⁴⁹ de los ámbitos castellanos, al convertirse en un signo de la presencia institucional. Su función principal fue la de difundir las disposiciones, ordenanzas y decretos aprobados por la Corona y los ayuntamientos en determinadas condiciones. Los concejos tuvieron el poder de comunicar sus decisiones a través del pregón⁵⁰ y la campana, medios que se extendieron a la época moderna por su efectividad.⁵¹ En consecuencia, determinados sonidos se transformaron en un elemento de poder para las autoridades, bajo dos aspectos: por la confiscación de los medios para propagar el monopolio de la palabra y por el acoso que se ejerce sobre quienes no tienen recursos para alejarse de él.

José Manuel Nieto Soria identificó una serie de rasgos que le otorgaron eficacia a estos dispositivos sonoros de comunicación, como fue su dimensión

⁴⁶ La sociabilidad, para la Sociología, es el proceso de producción de los vínculos en la vida cotidiana en sus múltiples manifestaciones, siendo fundamental para la construcción del sujeto y su subjetividad, lo que genera distintas formas de identificación entre las personas, fenómenos sociales o culturales.

⁴⁷ La identidad puede ser conceptualizada como un proceso de constante configuración, al comprender una dimensión relacional en donde la identidad se construye a través de la relación con el otro, en las distintas instancias de sociabilización del individuo, producidas en diversos ámbitos. A su vez, este proceso de configuración identitaria conlleva una segunda dimensión narrativa y discursiva, al implicar una dinámica de la producción del relato, de la puesta en trama de los acontecimientos, las interpretaciones y los modos de percepción del mundo por parte del sujeto. Es decir, en el discurso se articulan las acciones de una vida y se construye la identidad del sujeto, Juliana MARCÚS, "Apuntes sobre el concepto de identidad", *Intersticios: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, Vol. 5 N° 1 (2011), pp. 108-114.

⁴⁸ "La promulgación o publicación, que en voz alta se hace en los lugares o sitios públicos, de alguna cosa que conviene que todos la sepan." *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, Tomo V (1737).

⁴⁹ Ricardo ATIENZA, "Identidad sonora urbana: tiempo, sonido y proyecto urbano", en *Les 4èmes Journées Européennes de la Recherche Architecturale et Urbaine EURAU'08: Paysage Culturel*, 16-19 Janvier 2008, Madrid, pp. 1-13.

⁵⁰ La significación social de la palabra hablada en público se remonta a la época griega y, en su carácter de proclama, a la romana. Véase Gustavo ILLADES AGUIAR, "Esbozo del pregonero en la Edad Media española", *Medievalia*, N° 47 (2015), pp. 43-53.

⁵¹ Véase Marco Mercedes GALLEN y José María BERNARDO PANIAGUA, "Comunicación en época de peste. 'Les Crides' en la Valencia del siglo XV", *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, N° 51-52 (2001-2002), pp. 113-136; Clara BEJARANO PELLICER, "Medios de comunicación en la ciudad durante la Edad Moderna: la figura del pregonero", en Antonio CASTILLO GÓMEZ y James S. AMELANG (coords.), *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*, Gijón, Trea, 2010, pp. 319-334.

solemne, ya que se ejecutaba por un protocolo establecido y conocido, anunciándose a altas voces y golpes de trompetas; su función difusora, al dirigirse a toda la comunidad, de acuerdo a un programa establecido; su capacidad de producir un impacto emocional a través del efecto sonoro generado por la aclamación; su perfil integrador puesto que su recepción no distinguía la condición social de los oyentes.⁵² En opinión de este autor, debieron “ser mensajes que, aunque muy explícitos, tendrían que sujetarse a unas condiciones de brevedad que facilitasen la comprensión general, tal como, sobre todo, se constata a través de aquellos pregones de los que se conoce su textualidad precisa”⁵³.

Se han establecido dos grupos de pregones: los enunciativos y los exhortativos. Los primeros tenían la función de anunciar las resoluciones del concejo, mientras que a los segundos se agregaba una cláusula prohibitiva o un mandato, junto con las consecuentes sanciones.⁵⁴ Ambos tipos fueron un instrumento del poder real y municipal investido de un importante valor legal⁵⁵ ya que nadie podía alegar ignorancia al ser difundido y notificado en determinadas condiciones sonoras. En nuestra consideración, no sólo es importante el contenido del texto sino en la modalidad en que se difunde.

Desde comienzo del siglo XV, la Corona castellana tuvo un fuerte interés en la comunicación y publicación sus diversas decisiones, como podemos observar que aconteció en el mes de mayo del año 1400 cuando el rey Enrique III ordenó a las autoridades del obispado de Jaén impedir la exportación de ganado caballar y mular que ilegalmente se venía produciendo por parte de algunos vecinos a los reinos de Aragón y Granada:

“porque vos mando que lo fagades e cunplades todo así segund el mi ordenamiento de las [...] e en esta mi carta [...] fasedlo así pregonar por todas las plazas e mercados en todas las dichas cibdades e villas e lugares de ese dicho obispado por que lo sepan e guarden de aquí adelante. E non fagades ende al so las dichas penas e de la mi merced e de quanto avedes”⁵⁶.

⁵² José Manuel NIETO SORIA, “El pregón real en la vida política de la Castilla Trastámara”, *Edad Media. Rev. Hist.*, N° 13 (2012), pp. 77-102.

⁵³ *Ibidem*, p. 82.

⁵⁴ Juan Manuel LÓPEZ VILLALBA, “Estudio diplomático de los testimonios de pregón del concejo medieval de Guadalajara (1451-1500)”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, T. 8* (1995), pp. 135-141.

⁵⁵ El ámbito de la literatura también nos brinda referencias sobre el papel del pregón en la sociedad, ILLADES AGUIAR, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁶ RODRÍGUEZ MOLINA (Jaén), *op. cit.*, p. 8 (1400).

Una de las mayores preocupaciones de los monarcas fue la recaudación, en tiempo y forma, de los impuestos. En 1464 Enrique IV ordenó a los concejos de Murcia, Lorca y Cartagena, el acatamiento a la ley de Cuaderno de alcabalas de los años 1463 y 1464, en la cual se dictaminaba que ningún individuo debía impedir la recaudación de las alcabalas ni su embargo, estableciendo las penas para los infractores. La disposición real determinaba que se debía pregonar esta decisión *públicamente por las plaças e mercados e logares acostunbrados desas dichas çibdades e villas e lugares, por que venga a noticia de todos e alguno non pueda pretender inorançia de lo non saber*.⁵⁷ Estas disposiciones de carácter económico también se destacaron en otras localidades como de Baeza en 1455⁵⁸ y Úbeda en 1471.⁵⁹

La vida diaria de los habitantes castellanos también necesitó que las autoridades legislarán y luego difundieran sobre asuntos concernientes a la realidad cotidiana, como los asuntos referidos al comercio, ventas y cambios de

⁵⁷ Isabel GARCÍA DÍAZ, *Documentación medieval del Archivo de Lorca (1257-1504)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, p. 142. Otros ejemplos presentes en la documentación de esta ciudad: pp. 145, 245.

⁵⁸ El 15 de febrero de 1455, Enrique IV envía una carta al concejo de Baeza, comunicando una orden transmitida a Diego Arias, contador mayor, por la cual éste ha de reseñar en los libros reales, el pago de las rentas recibidas, a fin de que éstas no puedan ser requeridas de nuevo: “Otrosi, vos mando que fagades pregonar esta mi carta e todo lo en ella contenido, por las placas e mercados e otros logares acostunbrados desas dichas cibdades e villas e lagares donde se suelen e acosrunbran coger e recabdar e pagar los dichos maravedis e doblas e florines e pan [e] otras cosas susodichas, por manera que venga a noticia de todos e non podades nin puedan alegar nin pretender inorançia e asy pregonado nin cada una cibdad o villa o lagar”, José RODRÍGUEZ MOLINA (ed.), *Colección documental del archivo municipal de Baeza (siglos XIII-XV)*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2002, p. 357.

⁵⁹ El 12 de septiembre de 1471, Isabel, en carácter de princesa de Asturias, ordena a la justicia de Úbeda, cumplir con las rentas que le son debidas, poniéndolas en poder de su recaudador mayor, Rodrigo de Baeza, José RODRÍGUEZ MOLINA (ed.), *Colección documental del archivo municipal de Úbeda. III. Siglos XV-XVI*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2005, p. 188.

valor⁶⁰ y abastecimiento⁶¹ —por ejemplo de la carne⁶² y el trigo—. El suministro de pan fue de vital importancia puesto que integraba el régimen alimenticio de gran parte de la población.⁶³ Por consiguiente, hubo un esfuerzo por legislar y, posteriormente, transmitir a la población *a viva boz* los precios y las restricciones al cereal y sus derivados. En la ciudad de Úbeda, los Reyes Católicos establecieron el precio del trigo, cebada y harina, ordenando que se pregonase su carta con el

⁶⁰ En 1483 los Reyes Católicos expidieron una Real provisión sobre tratos, ventas, cambios y valor de las doblas: “[...] adelante, en todas las conpras y ventas y troques y cambios y otros qualesquier contratos y negoçio [...] dichos medios eçelentes y castellanos e coronas de Françia, que las dedes y tomedes e resçibades cada una pre[...] en nueveçientos e setenta maravedis e cada medio exçelente o castellano en quatroçientos y ochenta e çinco maravedis [...] veynte e ocho maravedis e non mas, e la corona de qualesquier señorios de Françia, en tresientos e doze maravedis [...] mejor guardado e conplido, que persona alguna non pueda pretender ygnorançia sobre ello, mandamos a [...] en vuestros logares e jurediciones, que lo fagades, luego, pregonar asy publicamente por las placas e mercados a [...] en adelante, con roda diligencia execuredes las penas suso contenidas, y contra lo susodicho fueren [...]”, RODRÍGUEZ MOLINA (Úbeda), op. cit., p. 248 (1483).

⁶¹ Al respecto, Mariana Zapatero afirma que “los concejos crearon una organización institucional que asegurara el abastecimiento de sus ciudades, ordenando, protegiendo y controlando los diversos procesos económicos y el desarrollo comercial, especialmente de productos alimentarios”, Mariana ZAPATERO, “Alimentación y abastecimiento en la Baja Edad Media”, en Rodríguez Gerardo (dir.), *Cuestiones de Historia Medieval*, Buenos Aires, Selectus, 2011, p. 278.

⁶² Córdoba: “Otrosy, ordenamos e mandamos que ningunos ni algunos non sean osados de entrar en las carnicerías desta ciudad ni algunas de dellas de cauallo ni de mula ni es otra vestia alguna de silla ni de albarda (...) Et para guardar guardar desto mandamos que los carniceros de los dichas carniceros de las dichas carnicerías que sean / apremiados que pongan e tengan fechas las talarqueras que suelen tener en derrendor de los dichas carnicerías e las reparen enguisa que non puedan entrar persona alguna a cauallo; e esto sea asy pregonado en cada vna de las dichas carnicerías”, GONZÁLEZ JIMÉNEZ, op. cit., p. 272 (1435). En Úbeda, el concejo en el año 1518 decide: “Yren, que su merced mande pregonar en Jahen, el bastimento de las carneçerías desta çibdad (...) Mandaron pregonar que ningund vecino no sea osado de sacar los ganados desta çibdad, so pena de los perder como esta valorado”, RODRÍGUEZ MOLINA (Úbeda), op. cit., p. 602 (1518). Para un análisis más detallado sobre el abastecimiento y comercialización de la carne en el reino de Castilla, véase ZAPATERO Mariana, *Alimentación y abastecimiento de carne. El caso castellano durante la Baja Edad Media: mercado, consumo y cultura*, Murcia, Centro de Estudios Medievales, Universidad de Murcia, 2015.

⁶³ ZAPATERO, 2011, op. cit., p. 275-276.

fin de asegurar su cumplimiento.⁶⁴ En Carmona, se restringió la salida de trigo y pan de la ciudad, medida que se propagó por los lugares públicos de la ciudad.⁶⁵

Las autoridades concejiles también emplearon al pregón como instrumento de comunicación institucional a través del cual informaba a la población de las resoluciones del concejo para su acatamiento. La ciudad de Ávila en 1431 instituía que “*estando en la plaça de Mercado Mayor, que es en los arravales desta dicha çibdad, Miguell Sánchez, pregonero de la dicha çibdab, pregonó a altas bozes todo lo contenido en la dicha ordenança de las dichas medidas a pedimento de Pero Gonçalez de Avila*”⁶⁶. Tanto en las disposiciones reales como concejiles, el factor que hacía viable su cumplimiento era su escucha. Una vez oídas las noticias se daba por sentado que todo habitante tenía conocimiento de ello: “*porque venga a noticia de todos e ninguno ni algunos puedan alegar ynorançia*”⁶⁷. La insistencia de su repetición hasta tres veces⁶⁸ en

⁶⁴ 23 de diciembre de 1502: “Lo qual mandamos ver e platycar en el nuestro consejo e commo consultado, fue acordado que deviamos mandar moderar el presçio del dicho pan, generalmente, en todas las partes de los dichos mis reynos, de manera que los pobres se pudiesen mantener, e los que tyenen el pan oviesen alguna ganancia razonable, e que deviamos mandar dar esta nuestra carta en la dicha rason. E nos tovirnoslo por bien. (...) E porque lo suso dicho sea notorio, e ninguno dello pueda pretender ynorançia, mandamos que esta nuestra carta sea pregonada publicamente por las plaças e mercados e otros lugares acosrunbrados detra nuestra corte, e desas dichas çibdades e villas e lugares por pregonero e ante escrivano publico (...) fagays pregonar la dicha nuestra carta por todas las plaças e mercados e otros lugares acosrunbrados desas dicha çibdad”, RODRÍGUEZ MOLINA (Úbeda), op. cit., p. 413-415 (1502).

⁶⁵ 7 de mayo de 1506: “(...) sepan todos los vecinos e moradores desta villa de Carmona e de sus arrabales que, considerada la esterilidad deste año y el poco pan que se espera coger y la neçesidad y hanbre en que la dicha villa ha estado e está por no se aver puesto buena guarda e recabdo en la saca del pan que se cogió el año pasado (...) de oy en adelante que ninguno nin algunas personas de qual quier condiçion o estado o preminençia que sea asy vecino e moradores desta villa e sus arrabales (...) non sean osados de sacar nin saquen pan alguno trigo nin çeuada ny aryna nin pan cosido de la dicha villa nin de fuera della (...) Lo qual todo el dicho señor corregidor y regimiento del conçejo desta villa de Carmona mandan pregonar pública mente por todas las plaças e mercados desta villa e sus arrabales para que sea público e notorio e venga a notiçia de todos e ninguno pueda de ello pretender ygorançia”, Manuel GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *El concejo de Carmona a fines de la Edad Media (1464-1523)*, Sevilla, 1973, pp. 331-332.

⁶⁶ José María MONSALVO ANTÓN, *Ordenanzas medievales de Ávila y su tierra*, Ávila, Ediciones de la Institución “Gran Duque de Alba” de la Excma. Diputación Provincial de Ávila, Ediciones de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Ávila, 1990, p. 57 (1431). Otros ejemplos presentes en la documentación de esta ciudad: pp. 33, 57, 78, 125, 152, 182, 184, 185, 186, 188, 190, 191, 192, 194, 195, 196.

⁶⁷ Carmelo LÓPEZ, *Colección documental del archivo municipal de Piedrahita (1372-1549)*, Ávila, Ediciones de la Institución “Gran Duque de Alba” de la Excma. Diputación Provincial de Ávila, Ediciones de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Ávila, 1987, p. 149. Otros ejemplos presentes en la documentación de esta ciudad: pp. 82, 88, 92, 94, 112, 123, 143, 144, 145, 148, 149, 158, 154, 165, 174, 185, 190, 191, 193, 195, 197, 200, 201, 202, 205, 213, 214, 218, 220, 223, 224, 228, 233, 236, 238, 244, 249, 255, 270, 273, 285.

⁶⁸ NIETO SORIA, op. cit., 82-83.

los lugares más transitados,⁶⁹ atestiguaba la puesta en conocimiento de las medidas.

El acto de comunicar, la recepción del mensaje y por lo tanto la generación de una respuesta positiva, negativa o indiferente, debían ser asegurada a partir de un esquema claro de reproducción sonora. Se podría conjeturar que las autoridades contemplaron en estas acciones las reticencias de aquellos sectores sociales que se veían afectados por las medidas, por lo que la comunicación es también un elemento que proporciona evidencia sobre los mecanismos de ejercicio de la autoridad y las modalidades de resistencia social. Este supuesto lo encontramos en las ordenanzas de Cañete de las Torres, donde se dispone que se pregone “*en la plaça pública de esta villa por Juan Pellejo, fiel de la pregonería, en altas bozes, por que venga a vecinos de todos, en quantro días del mes de junio de mil quinientos e dos años*”⁷⁰. La situación comunicativa en algunas ocasiones se completó con otros medios sonoros que otorgaron un mayor impacto a la difusión, como fue el caso en Ávila, con motivo de la publicación de las ordenanzas de la ciudad realizadas por su corregidor y concejo,⁷¹ quienes

“(…) mandaron repicar e repicaron todas las canpanas de la iglesia mayor de Sant Salvador e ansimesmo las canpanas de la dicha iglesia de Sant Juan e, tañendo tronpetas e atanbales e tanborynos (...) los dichos señores (...) mandaron publicar e se publicaron las dichas hordenanças, pregonándolas a altas bozes Pero Gómez, pregonero público de la dicha çibdad (...)”⁷².

Los atabales,⁷³ tamborinos⁷⁴ y trompetas fueron instrumentos sonoros presentes en las situaciones comunicativas extraordinarias y cotidianas. Ejemplos de las

⁶⁹ Los escenarios donde se pregonaba no sólo correspondían al mercado o las plazas, también se consideraban aquellas ocasiones en donde la comunidad compartía determinados espacios como *en domingo o en día de la fiesta de guardar, quando salieren de misa, estando junto al conçejo*, LÓPEZ, op. cit., p. 123.

⁷⁰ María Concepción QUINTANILLA RASO, “Ordenanzas Municipales de Cañete de las Torres (Córdoba) 1520-1532”, *Historia. Instituciones. Documentos*, N° 2 (1975), p. 511.

⁷¹ “Sepan todos que el señor Alonso Puertocarrero, corregidor en esta çibdad, e sus alcaldes y alguazill y los regidores, cavalleros y letrados y los señores deán y cabildo y otros diputados por el conçejo desta dicha çibdad, por vvirtud del poder a ellos dado por el dicho conçejo con sus pueblos e tierra de la dicha çibdad, an fecho y hordenado estas hordenanças en este libro contenidas”, MONSALVO ANTÓN (Ávila), op. cit., p. 154.

⁷² MONSALVO ANTÓN (Ávila), op. cit., p. 154.

⁷³ 2. m. Tambor pequeño o tamboril que suele tocarse en fiestas públicas. *Real Academia Española*, 2016.

⁷⁴ 1. m. Tambor pequeño que, colgado del brazo, se toca con un solo palillo o baqueta, y, acompañando generalmente al pito, se usa en algunas danzas populares. *Real Academia Española*, 2016.

primeras fueron las declaraciones de guerra. En 1429 se proclamó, por orden del rey de Castilla Juan II, la guerra a los reinos de Aragón y Navarra a causa de los conflictos suscitados entre los infantes de Aragón y el condestable de Castilla, Álvaro de Luna. Esta noticia, informada a viva voz, fue acompañada de sonidos musicales con el propósito de captar la mayor atención posible de los oyentes y, por consiguiente, un significativo alcance de la información:

“E partióse luego [el Rey de Castilla] en pos della, e vínose el sábado a veinte y cinco de junio a Peñafiel. E el día de antes, viernes, día de San Juan, fizo pregonar con tronpetas por todo el rreal guerra por Aragón e Navarra, e dando por enemigos capitales desconocidos al rrey de Aragón e al rrey de Navarra”⁷⁵.

Las situaciones comunicativas diarias también poseían un valor significativo, como lo atestiguó la ciudad de Valladolid en 1549 al ordenar difundir sonoramente las leyes elaboradas por el corregidor, los alcaldes y los letrados de la localidad⁷⁶:

“(…) con Trompetas y Atabales se pregonaron, y fueron pregonadas estas Ordenanzas, fechas por los muy magníficos señores Justicia y Regidores de esta dicha villa, y confirmadas por sus Magestades, como en ellas se contiene, por Alonso de Zamora, y por Juan de Santillana, y por Adán y Pablo González, pregoneros públicos de esta dicha villa, a altas voces, porque lo en ellas contenido viniese a noticia de todos, y no pretendiesen ignorancia”⁷⁷.

Los sonidos de las voces nos están manifestando el lenguaje construido por la sociedad castellana, y en particular andaluza. El lenguaje no se remite solamente

⁷⁵ Pedro CARRILLO HUETE, *Crónica del Halconero de Juan II*, Rafael BELTRÁN (estudio preliminar), Juan de MATA CARRIAZO (edición y estudio crítico), Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 35-36. “Esto fué domingo a 16 días de julio, año de 30. Las quales fueron otorgadas en el Consejo secreto, e fueron pregonadas [treguas] con farautes e tronpetas, como suso dicho es (...)”, CARRILLO HUETE, op. cit., 69; “E el Rey desque esto sopo, mandó pregonar con tronpetas que nenguno no les diese fabor ni ayuda, ni fablasen con ellos, so ciertas penas”, ibídem, p. 310; “E mandó fazer sus pregones, por Escama, su faraute e mariscal de armas, con su justicia e tronpetas, el qual pregón era contra los que dentro en la Mota estauan (...)”, ibídem, p. 397. Otras referencias similares, ibídem, p. 405.

⁷⁶ “estando en las casas del Consistorio de ésta dicha villa, que son en la Plaza y Mercado mayor de ella, presentes el muy magnífico señor Pedro Núñez de Avellaneda, Corregidor en esta dicha villa y su tierra por sus Magestades, y los señores doctor Hernán Nieto de Santistevan, su Teniente de Corregidor, y el bachiller Martín de Valera, Alcalde ordinario de esta dicha villa, y Diego de la Dehesa, Procurador mayor de ella; y por ante nos Gaspar de Salcedo y Domingo de Santa María, Escribanos de sus Magestades en estos reinos y señoríos, y Escribanos mayores del Ayuntamiento de esta dicha villa, y testigos yuso escritos”, *Ordenanzas con que se rige y gobierna la república de la muy noble y leal ciudad de Valladolid, en las quales se declaran todos los artículos tocantes al pro-comun de ella*, Valladolid, Thomás de Santander Real Universidad, 1763, p. 182 (1459).

⁷⁷ Ibídem, p. 182.

a las palabras emitidas, sino a un modo de interacción entre hablante y oyente de una determinada cultura que maneja los mismos códigos, como fue el caso de la sociedad castellana al constatarse en la documentación municipal la reiteración de prácticas comunicativas específicas en determinados espacios, como mercados e iglesias. Asimismo, a través del lenguaje se consignan las coordenadas del mundo intersubjetivo de una comunidad, orientando, regulando y transformando la forma de interacción entre los sujetos del grupo. La actividad lingüística se caracteriza por dos aspectos: su acción lingüística y el acto lingüístico. La primera de ellas se refiere a la función instrumental del lenguaje, “que a través de sus operaciones sirve como medio para ciertos fines: persuadir, cooperar con otros, inducir a comportamientos, etc.”⁷⁸. Por su parte, el acto lingüístico hace referencia a la función de significar del lenguaje, la de conceder sentido. El pregonar las noticias oficiales, tanto reales como concejiles, en una modalidad específica, como las altas voces e inteligibles, supone una acción lingüística en tanto que sirve para dar a conocer una decisión y persuadir a su cumplimiento. El acto lingüístico de esta acción se inscribe en la utilización del lenguaje para crear, regular y organizar las jerarquías sociales y definir la autoridad política, social y cultural.

Las teorías performativas “abordan el lenguaje como una forma de acción. La idea es que al analizar una oración hay que diferenciar entre el significado de las palabras, el modo en que éstas están conectadas y el acto de proferirlas”⁷⁹. El análisis performativo sostiene la premisa de que decir algo es hacer algo,⁸⁰ en este sentido, es el acto mismo el que compromete. El pregonar las decisiones de las autoridades castellanas en determinadas condiciones, supuso no sólo expresarlas oralmente sino realizarlas en el acto mismo de comunicar, es decir, se efectuaron “cosas” con las palabras puesto que la acción no solamente se produce en un momento determinado, también se despliega por medio de prácticas repetitivas que generan identidad.

La vía directa de comunicación performativa entre la monarquía y el pueblo, el concejo y sus vecinos fue el pregonero. Este actor social, que en muchas

⁷⁸ Jorge LOZANO, Cristina PEÑA-MARIN, Gonzalo ABRIL, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 171.

⁷⁹ Juan Carlos GORLIER, *¿Confiar en el relato? Narración, Comunidad y Disidencia*, Mar del Plata, Eudem, 2008, p. 43.

⁸⁰ LOZANO, PEÑA-MARIN, ABRIL, op. cit., p. 175.

ocasiones la documentación preservó con nombre y apellido, debía poseer determinadas características sonoras para la creación de la situación comunicativa. El ejercicio de la pregonería fue una actividad de importancia al ser el cauce de la expresión pública de las decisiones de los distintos poderes. En Alcalá de los Gazules podemos observar esta valoración del pregonero al justificar su salario:

“Yten, porquel pregonero trabaja mucho en las copias de las dichas penas que no allegando a dozientos maravedís, las quales avía de cojer el vecinos, y en otras cosas que tocan a estas hordenanças, por tanto mando que le den por su trabajo cada año quinientos maravedís”⁸¹.

Por su parte, el concejo de Castillo de Garcimuñoz no sólo estipulaba el salario percibido por su pregonero,⁸² sino que explicitaba la legitimidad que poseía su voz:

“Yten que el pregonero haga fe e sea creydo de qualquier enplazamiento que dixere que hizo por quanto persona publica, e de jurar quando le reçibieren los regidores al ofiçio que haga los enplazamientos bien e fielmente, e que no dira que enplazo al que no oviere enplazado, e que dira sy lo enplazo en persona o en su casa e absençia, e quando lo enplazo”⁸³.

Este oficial nombrado por el poder municipal⁸⁴ se convirtió, en nuestra opinión, en una de las figuras más importantes en el ámbito municipal puesto que era el intermediario entre los autores de la legislación, los emisores y sus receptores. Su potente voz servía a la difusión de noticias y órdenes de diversas temáticas, desde convocatoria a reunión de concejo, lectura de misivas reales, el contenido de las ordenanzas, días de ferias y mercados, fiestas patronales, etc.

Conclusiones

La corriente historiográfica de la Historia de los sentidos nos posibilita conocer el pasado desde una dimensión diferente puesto que permite comprender dinámicas culturales que integran el entramado social y que

⁸¹ Marcos FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Alcalá de los Gazules en las Ordenanzas del Marqués de Tarifa*, Alcalá de los Gazules, Ayuntamiento de Alcalá de los Gazules, 1997, p. 290.

⁸² “Primeramente a de ver el pregonero de su salario cada un año de San Miguel a San Miguel de setiembre mil trezientos maravedís, pagados por quartos del año”, Juan ABELLÁN PÉREZ y otros, *Ordenanzas Municipales del Castillo de Garcimuñoz (1497)*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1985, p. 70.

⁸³ *Ibíd.*, p. 70.

⁸⁴ LÓPEZ VILLALBA, *op. cit.*, 140-141.

conforman un modelo sensorial particular. En el marco de éste, nos interesó analizar el universo sonoro y las distintas significaciones de los sonidos en el marco de los espacios urbanos castellanos bajomedievales. Los sonidos son clave para crear y plasmar un mundo con sentido, en donde la espacialidad y la temporalidad ocupan un lugar importante al modificarse sus funciones a través del tiempo.

A lo largo de estas páginas, identificamos aquellas marcas textuales que nos revelaron los sonidos presentes en situaciones comunicativas cotidianas de la vida urbana castellana, como fueron los de la palabra hablada por medio de los actos de hablar y el pregón. La utilización de determinados verbos de locución (platicar, comunicar, conferir, comunicar, decir) manifiesta la multiplicidad de voces que integraban los contextos sonoros (orales) con un valor social distinto. La conjunción de un verbo de locución con uno relativo a la recepción auditiva (escuchar) nos demuestra la necesidad de combinar dos dimensiones del sentido auditivo de los habitantes castellanos.

Los pregones se convirtieron en los medios sonoros performativos por excelencia de difusión de las noticias y la legislación, puesto que debían realizarse en condiciones específicas, en donde la tonalidad de la voz y los lugares de pronunciamiento, influían en la recepción del mensaje por parte de los sujetos pero, a su vez, normalizaban y legitimaban la vigencia de la información a transmitir. En la acción del pregonar interactuaron dos instancias principales: la *acción lingüística* —la difusión de las noticias oficiales en un modo específico, como las altas voces e inteligibles— y el *acto lingüístico* —empleo del lenguaje oral para construir una realidad social—.

El universo comunicacional sonoro en el reino de Castilla tuvo diversas funciones, dependiendo de las situaciones y prácticas sociales. En primer término, podemos destacar la necesidad de codificar la información a partir de la emisión del mensaje, destinada a prever acciones concretas en beneficio del bien público. En segundo lugar, asegurar a la comunidad la recepción de la información, ante la cual hubo dos reacciones identificadas en la documentación: la aceptación en forma positiva, que implicó reconocer la norma y su cumplimiento, y la negación, que en todo caso se debió a dos cuestiones. La primera está relacionada con la distinción entre escuchar y oír, mientras que la segunda puede interpretarse como una negación consciente de la norma, y por lo

tanto implicaría el fracaso del acto performativo. En las fuentes analizadas las distintas situaciones enunciadas pueden ser identificables a partir de las recurrencias discursivas que dan cuenta del reforzamiento del mensaje a partir de estrategias de comunicación —altas voces e inteligibles, la individualización de ciertos espacios como la plaza—, y por último, la previsión de que una vez comunicada la ordenanza se convierte en ley, no pudiendo invocar desconocimiento de la misma por no haberla escuchado. En suma, el contexto de vocalización no sólo está presente en la *performance* desplegada por los pregoneros sino también en el ámbito legislativo, donde se observa la presencia de distintas voces por medio del acto de lectura y escucha y conforman una comunidad auditiva que produjo su propio código sonoro.

UNA VISIÓN DE LA MÚSICA A TRAVÉS DE ALGUNAS FUENTES
PICTÓRICAS MEDIEVALES DE LA COMARCA DE CAMPO DE DAROCA
(ZARAGOZA)

Carmen M. **Zavala Arnal**

Conservatorio Profesional de Música de Huesca, España

La ciudad de Daroca, situada en el centro del valle del río Jiloca, en la provincia de Zaragoza, es la actual capital de la comarca de Campo de Daroca. Históricamente, la ciudad ha sido el núcleo cultural, artístico religioso y comercial de la antigua Comunidad de Aldeas.¹ Desde los últimos siglos de la Edad Media, fue un importante centro desde el que se irradiaban diferentes creaciones y expresiones artísticas, como así lo atestigua su riqueza arquitectónica, artística y musical.

En relación a la pintura gótica en Daroca y su comarca, se puede hablar de la existencia de una escuela pictórica vinculada a diferentes talleres, a tenor del abundante número de retablos conservados para decorar sus iglesias, correspondiente a las distintas etapas del estilo gótico en Aragón que abarcan desde la segunda mitad del siglo XIV hasta finales del siglo XV.² En esta ocasión, a través de este rico patrimonio pictórico medieval, se indaga acerca de las representaciones musicales que figuran en estas obras, en aras de trazar un panorama iconográfico-musical. Para ello, se han seleccionado aquellas pinturas que, además de su valor artístico, iconográfico y organológico, se puedan vincular con determinados documentos conservados.

¹ Fabián MAÑAS BALLESTÍN, "Las artes en época medieval", en Fabián MAÑAS (coord.), *Comarca del Campo de Daroca, Colección Territorio* (8), Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003, p. 139.

² *Ibidem*, p. 158.

Justificación y metodología

En primer lugar, se debe precisar que la iconografía musical como disciplina utiliza, por un lado, los procedimientos metodológicos propios de la historia del arte y, por otro, precisa los contenidos de la musicología, pues se dirige a aportar nuevos datos en el campo de la música.³ Por ello, es fundamental realizar un estudio histórico-artístico previo y riguroso de la obra artística, que nos permita relacionarla con otras fuentes históricas.

No obstante, cabe apuntar que el hecho de yuxtaponerla con las fuentes literarias y documentales, indispensable por otra parte para la construcción de un contexto que nos permita entender su significado, no quiere decir que los artistas las hubieran conocido, por lo que las relaciones que se establezcan han de ser siempre realizadas desde la prudencia. De hecho, se ha de tener en cuenta que éstos solían inspirarse en modelos anteriores a la hora de representar un ciclo de imágenes,⁴ por lo que la intención del artista o del comitente no tenía por qué ser necesariamente la de crear una imagen musical que correspondiera a un hecho sonoro relacionado con un lugar y una época determinados. A esto hay que añadir que los elementos musicales representados cumplen en ocasiones una función determinada, muchas veces de tipo simbólico o retórico, relacionada con el tema artístico del que proceden.⁵

Esto no significa que las representaciones musicales en las obras artísticas no puedan ser un documento visual de cierta utilidad para el estudio de la historia de la música y su contexto, siempre que se cuestione la validez de la fuente iconográfica a través del estudio de las evidencias musicológicas y organológicas.⁶ Además, hay que resaltar el hecho de que los trabajos contextualizados en etapas históricas como la Baja Edad Media, de la que se conservan escasas fuentes escritas y materiales, encuentran grandes obstáculos añadidos a la hora de determinar la fiabilidad de estas representaciones musicales.

³ Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, "Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión", *Revista de Musicología*, XX (2) (1997), pp. 773-774.

⁴ Joaquín YARZA LUACES, "Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana", *Cuadernos de arte e iconografía*, 2 (3) (1989), p. 33.

⁵ ÁLVAREZ, op. cit.

⁶ Véase: Evgenia ROUBINA, "¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical novohispana", *Pesquisa em música: novas conquistas e novos rumos. I Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música da Unirio*, Río de Janeiro (Brasil): Unirio, 2010, pp. 63-83; "¿Una imagen vale más..? Pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana", *Cátedra de Artes*, 13 (2013), pp. 40-69.

En esta ocasión, no se pretende analizar el contenido musical de las obras seleccionadas desde el punto de vista iconográfico, organológico e iconológico sino poner en relieve, a través de su estudio histórico-artístico, el rico patrimonio pictórico con iconografía musical que coincide en el espacio y en el tiempo con un contexto documental determinado. De esta forma, se pretende contribuir a trazar un contexto cultural de la ciudad de Daroca y su entorno en los últimos siglos de la Edad Media. A continuación, se realiza una contextualización artística general en relación a las obras pictóricas conservadas con iconografía musical y, posteriormente, se muestra una selección de las mismas junto con su estudio histórico-artístico y la identificación de su contenido musical, señalando las fuentes documentales coetáneas con que se pueden vincular.

Contexto artístico e iconográfico-musical

En la primera mitad del siglo XIV, encontramos la época de mayor actividad de producción de pintura mural en el antiguo Reino de Aragón, coincidiendo con el estilo franco-gótico o gótico lineal. Durante este tiempo, las aportaciones más importantes al nuevo estilo pictórico se dieron principalmente en la pintura mural, pues gran parte de las iglesias se enriquecían tanto en su interior como en el exterior con policromía. Uno de los principales focos de producción de las pinturas murales se localizaron en la comarca de Campo de Daroca (Zaragoza), donde encontramos representaciones musicales en las pinturas de la iglesia parroquial de San Blas de la localidad de Anento (Zaragoza), de comienzos del siglo XIV, y en las pinturas de la iglesia de San Miguel arcángel de Daroca (Zaragoza), del tercer cuarto del siglo XIV.

En el antiguo Reino de Aragón durante los siglos XIV y XV, es la pintura sobre tabla la que nos proporciona el mayor número de muestras iconográfico-musicales. Tras el éxito del estilo italogótico, se inició durante la primera mitad del siglo XV un estilo aragonés perteneciente al gótico internacional debido a la existencia de talleres de pintura en las principales ciudades del antiguo Reino de Aragón. Dentro de esta tendencia, en la comarca de Daroca (Zaragoza), se conservan varias obras con iconografía musical realizadas por el pintor Martín del Cano, documentadas entre 1419 y 1421. En el retablo de San Pedro apóstol, titular de la iglesia parroquial de Langa del Castillo (Zaragoza), se representa un soldado anunciador en la escena del Camino del Calvario; y en el retablo dedicado

a San Miguel arcángel y a la Virgen María, procedente de la capilla mayor de la iglesia de San Miguel arcángel de Daroca (Zaragoza), hoy en la iglesia parroquial de Santa María de los Sagrados Corporales de la misma ciudad, se representa la escena de San Miguel pesando las almas en el Juicio Final. Al conocido como Maestro de Retascón, activo en la comarca de Daroca entre 1418 y 1425, se atribuyen algunas tablas del retablo de la Virgen María de la iglesia parroquial de San Blas y San Cristóbal de Retascón (Zaragoza), que comparte con Martín del Cano, en el que se halla la escena de la Coronación de la Virgen con ángeles cantores sosteniendo rollos con música escrita, algunos de ellos parcialmente legibles. A este también se otorga la pintura que representa la escena del “Abrazo ante la puerta dorada de Jerusalén”, en la que figura un pastor músico con cornamusa, conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

Por otro lado, entre los talleres pictóricos aragoneses, destaca el del pintor zaragozano Blasco de Grañén, documentado entre 1422 y 1459, autor de numerosos retablos en los que figuran escenas con iconografía musical de gran valor organológico y estético. Destaca el retablo mayor de San Blas, de la Virgen de la Misericordia y de Santo Tomás Becket de la iglesia parroquial de San Blas en Anento (Zaragoza), y el retablo mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Rosario de Villarroya del Campo (Zaragoza), que pudo hacer en colaboración con otro taller. Ambas localidades, Anento y Villarroya del Campo, se encuentran a poca distancia de Daroca.

A partir de la segunda mitad del siglo XV, el estilo de los artistas aragoneses reflejó el naturalismo de la pintura flamenca. En el Museo Parroquial de Santa María de los Sagrados Corporales de Daroca (Zaragoza), con iconografía musical, se conserva el retablo de Santo Tomás apóstol, fechado en el tercer cuarto del siglo XV, atribuido al pintor conocido como Maestro de Morata de Jiloca, procedente de la capilla de Santo Tomás apóstol en la iglesia de San Miguel arcángel de la misma localidad. A este autor se le atribuye, entre otras obras, el retablo de la Virgen, de procedencia desconocida, conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, en cuya tabla de la Coronación de la Virgen se representan dos ángeles músicos haciendo sonar sendas chirimías.

Por último, a final del siglo XV, encontramos notables pintores aragoneses influenciados por los pintores flamencos y germánicos, representantes del último periodo del estilo hispano-flamenco. Martín Bernat, pintor de Zaragoza,

documentado entre 1445 y 1505, desarrolló una notable actividad como pintor de retablos. Su colaboración con Bartolomé Bermejo tuvo como fruto la realización de importantes retablos en Daroca y Zaragoza. A ambos pintores se atribuye la realización del retablo de San Martín de Tours, San Silvestre y Santa Susana, con iconografía musical, procedente de la iglesia de San Martín de la Parra en Daroca (Zaragoza), hoy conservado en el Museo parroquial de la iglesia de Santa María de los Corporales de la misma localidad.

Selección de obras con iconografía musical

1- Pinturas murales del ábside de la iglesia de San Miguel arcángel de Daroca (Zaragoza)

En el ábside de la iglesia de San Miguel arcángel de Daroca (Zaragoza)⁷, se representa una interesante muestra de instrumentos musicales trecentistas, algunos de los cuales, el *tunbûr*, el *qânûn*, el rabel, y el laúd (estos dos últimos se representarán en las artes plásticas en muchas ocasiones a lo largo de los siglos XIV y XV) son de origen árabe. El carácter anicónico del islam y las polémicas que suscitaba la música no impidieron las representaciones musicales en las artes figurativas andalusíes, que ejercieron una notable influencia en la iconografía medieval cristiana,⁸ tal y como se muestra en la decoración de San Miguel de Daroca.

⁷ La iglesia de San Miguel arcángel, de Daroca, fue construida entre los siglos XII y XIII, con añadidos en los siglos XIV y XV, y reformada en el siglo XVII. Inicialmente era un templo de tres naves de dos tramos, cubiertas con bóveda de cañón apuntado y ábside profundo. En el segundo tramo, al sur, se abrió la portada con cinco arquivoltas. Se han perdido las esculturas de los capiteles, y del tímpano sólo queda la impronta. MAÑAS, op. cit., p. 140.

⁸ Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, "Los instrumentos musicales de al-Ándalus en la iconografía medieval cristiana", *Música y poesía al sur de al-Ándalus*. Granada-Sevilla, Junta de Andalucía (1995), p. 95.

Estas pinturas, fechadas en la segunda mitad del siglo XIV y de estilo gótico lineal avanzado, permanecen en su lugar de origen.⁹ Fueron concebidas en forma de tapiz colgante, y en ellas se representa, en la parte central y superior del muro, la escena de la Coronación de la Virgen María por su hijo Jesucristo, cuyo



Pinturas murales del ábside de la iglesia de San Miguel arcángel de Daroca (Zaragoza). Fotografía: Antonio García Omedes (www.romanicoaragones.com)

tema iconográfico procede de un relato apócrifo atribuido a Méliton, obispo de Sardes (siglo II d. C.) recogido por el abad cisterciense san Bernardo de Claraval (1190-1153), de gran arraigo en el arte medieval de Europa occidental. A ambos lados de la

escena de la Coronación, en los muros laterales de la capilla, figuran treinta y seis ángeles mancebos, colocados en tres registros superpuestos de tres casas cada uno, y un apostolado en la parte inferior. En el piso más alto, de izquierda a derecha del espectador, hay seis ángeles a cada lado de la escena central, con un candelabro en las manos; en el piso central, figuran los seis ángeles músicos a cada lado, tañendo variedad de instrumentos musicales; y en el último piso se representan seis ángeles turiferarios a cada lado portando incensarios y navetas. El apostolado se dispone en la parte inferior en dos grupos de seis, identificados por los nimbos que llevan sus nombres.

⁹ Desde la primera mitad del siglo XV, la pintura mural quedó oculta por un retablo gótico dedicado a san Miguel arcángel que, en el año 1933, fue trasladado a una de las capillas del lado derecho de la antigua Colegiata de Santa María de los Sagrados Corporales, donde actualmente se conserva. M^a Carmen LACARRA DUCAY, "Pintura mural del Trecento en el antiguo Reino de Aragón. Una aproximación a su estudio", en Rosa ALCOY (coord.), *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona, Publicacions i edicions, Universitat de Barcelona, 2009, pp. 45-47.

Respecto a los seis ángeles músicos representados en el lado izquierdo según el espectador, estos hacen sonar, de izquierda a derecha, un *tunbûr*, un salterio, un cuerno, un rabel, un arpa-salterio y un salterio. Los seis ángeles del lado derecho se representan tañendo un *qânûn*, un laúd, un órgano portativo, un cuerno o tuba, una vihuela de arco y unos címbalos.

El rabel y laúd, instrumentos de cuerda frotada y punteada respectivamente, llegaron a la Península a través de la invasión musulmana tras



Ángeles haciendo sonar un rabel, un arpa-salterio, y un salterio. Ábside de la iglesia de San Miguel arcángel de Daroca (Zaragoza). Fotografía: Carmen M. Zavala Arnal

su expansión por Oriente, y se representaron con gran asiduidad en las artes plásticas medievales, llegando a ser, junto con el arpa, los instrumentos musicales que en más ocasiones figuran en la pintura sobre tabla.

Respecto al *tunbûr*, se trata de un instrumento cordófono que en el mundo islámico se refiere a todo tipo de laúdes de mástil largo extendido. De origen mesopotámico, llegó también a tierras peninsulares a través de la invasión musulmana. Aunque se tienen numerosas noticias sobre este instrumento en las fuentes escritas andalusíes,¹⁰ fue poco representado en el arte cristiano medieval, de hecho, esta es la única representación de un *tunbûr* que hemos encontrado en la pintura gótica aragonesa hasta el momento. El *qânûn*, por su parte, es un tipo de salterio con forma rectangular o trapezoidal asimétrica, de origen árabe. Encontramos en esta ocasión uno de los pocos ejemplos conservados de esta tipología de salterio rectangular en la Baja Edad Media, que tuvo cierta presencia en la escultura románica aragonesa del siglo XII.¹¹

La llamativa presencia de estos dos últimos instrumentos musicales, se puede relacionar con el hecho de que el rey de Aragón Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387) tuviera en su corte, además de una importante presencia de músicos provenientes de diversos puntos de la geografía europea que cultivaron las nuevas

¹⁰ ÁLVAREZ (1995), op. cit., p. 98.

¹¹ *Ibidem*, pp. 103 y 106.

corrientes musicales, varios juglares judíos y *moros* a su servicio.¹² Además, es importante señalar que en la iglesia de San Miguel de Daroca, además de los muros de su cabecera, se pintaron los de la capilla de Santo Tomás apóstol, situada en el lado derecho o de la epístola, con poca diferencia de tiempo por un mismo taller:¹³ en su parte inferior se representa la escena de la Comunión de los reyes de Aragón, Pedro IV el Ceremonioso y su esposa la reina Sibila de Fortiá (1377-1387), de manos de Jesucristo, junto con miembros de su séquito. Y fue en uno de los banquetes celebrados con ocasión de la coronación de esta última como reina de Aragón,¹⁴ donde participaron numerosos ministriles y juglares, algunos de ellos *moros*.¹⁵

2- Escena de la Coronación de la Virgen del retablo dedicado a la Virgen María de la iglesia parroquial de Retascón (Zaragoza)

En una capilla del lado derecho de la epístola de la iglesia parroquial de San Blas y de San Cristóbal de Retascón (Zaragoza), municipio de la Comarca de Campo de Daroca dependiente de la Archidiócesis de Zaragoza, se conserva un retablo gótico dedicado a la Virgen María,¹⁶ en el que se representa la escena de la Coronación de la Virgen. En ella figuran seis ángeles cantores sosteniendo rollos de música parcialmente legibles, lo que nos permite relacionarlos con fuentes musicales coetáneas.

El retablo conservado en Retascón formó parte de la parroquia anterior a la actual, de época medieval, por lo que el cambio de emplazamiento del retablo al nuevo templo pudo ser la causa de que se colocaran de forma arbitraria algunas de las tablas. Este se configura actualmente con un banco de siete casas y cuerpo de cinco calles de dos pisos cada una, la central de doble tamaño que las laterales.

¹² M^a Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2001, p. 331.

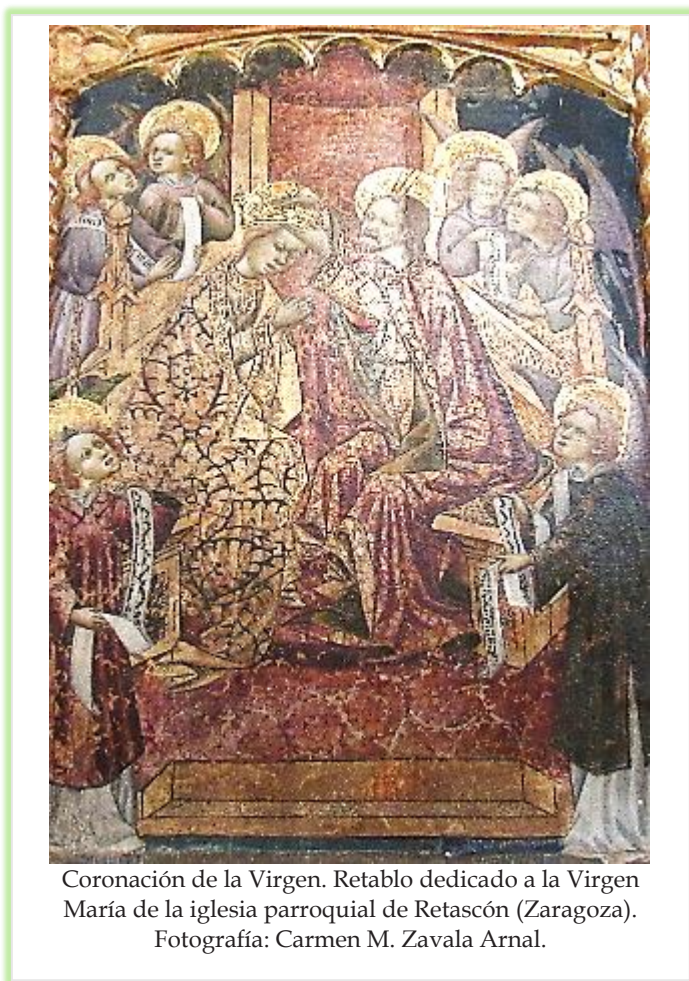
¹³ M^a Carmen LACARRA DUCAY, *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2003, p. 16; y LACARRA (2009), op. cit., p. 45.

¹⁴ Fue ungida en la Seo de San Salvador de Zaragoza el 30 de enero 1381 por el arzobispo don Lope Fernández de Luna (1352-1382) y coronada por el propio rey.

¹⁵ ACA, RP, reg. 510, fols. 67 y ss. M^a Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, "Música y corte a finales del Medioevo: el episodio del Sur", en M^a Carmen GÓMEZ (coord.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. I. De los orígenes hasta c. 1470*, Madrid, FCE, 2009, pp. 117-118.

¹⁶ El retablo ha sido estudiado en: Francisco ABBAD RÍOS, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto "Diego Velázquez", 1957, pp. 523-524; figs. 1.415-1.419.; y M^a Carmen LACARRA DUCAY, "Retablo de la Virgen con el Niño. Retascón", en José Ignacio CALVO y Elena AGUADO (coords.), *Joyas de un patrimonio IV: estudios Diputación de Zaragoza*, Zaragoza, 2012, pp. 61-65.

Desde el punto de vista estilístico, se reconoce que las pinturas del retablo han sido obra de dos talleres diferentes, pertenecientes al estilo gótico internacional aragonés del segundo cuarto del siglo XV. Por un lado, las tablas del lado izquierdo del cuerpo del retablo y las pinturas dispuestas en los laterales de la capilla se atribuirían al llamado Maestro de Langa, por ser el autor del retablo mayor de la iglesia de Langa del Castillo (Zaragoza), localidad cercana a



Coronación de la Virgen. Retablo dedicado a la Virgen María de la iglesia parroquial de Retascón (Zaragoza).
Fotografía: Carmen M. Zavala Arnal.

Retascón, e identificado con el pintor Martín del Cano,¹⁷ documentado en Daroca entre 1419 y 1421, y autor de retablos con iconografía musical.

Por otro lado, las seis tablas del banco del lado derecho del retablo (según el espectador), y la escena titular, se identifican estilísticamente con el taller del llamado Maestro de Retascón, cuyo apelativo proviene precisamente de la atribución de este retablo.¹⁸ Entre estas se encuentra la tabla objeto de nuestro interés, que corresponde a la escena inferior de la primera

calle lateral derecha del retablo, en la que se muestra a la Virgen coronada por su hijo Jesucristo. Rodean a los protagonistas seis ángeles cantores, dos en primer término más dos parejas situadas a ambos lados del trono, que entonan los textos

¹⁷ “Dos tablas góticas del pintor darocense Martín del Cano en el Museo Diocesano de Zaragoza”, en M^a Isabel ÁLVARO, Concepción LOMBA, José Luis PANO (coords.), *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución “Fernando El Católico”, 2013, pp. 411-421.

¹⁸ Ana GALILEA ANTÓN, *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Catálogo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1995, pp. 116-117.

musicales con notación cuadrada que figuran en las filacterias o rollos que llevan en sus manos.

Los dos ángeles situados en la parte superior, a la izquierda del espectador, sostienen una filacteria, sin notación musical, en la que se lee: *Gloria in excelsis Deo* (“Gloria a Dios en el cielo”), un himno litúrgico perteneciente al Ordinario de la Misa. Y en la parte inferior otro ángel cantor sostiene un rollo con música parcialmente legible, en él se puede leer: *Benedicamus patrem et filium cum sancto spiritu, laudamus...* (“Bendigamos al Padre al Hijo y al Espíritu Santo, alabemos...”). En este caso, se trata de un himno perteneciente a la Liturgia de las Horas.

Respecto a los dos ángeles situados en la parte superior, a la derecha del espectador, estos muestran un rollo con música parcialmente legible, en el que figura: *Magnum (...) laudabis*. Por último, el ángel situado en el lado inferior derecho, sostiene un rollo con música en el que se puede leer: *Gloria in altissimis deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis* (“Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad”, en el Evangelio de Lucas 2, 14). Se trata de un himno litúrgico del Ordinario de la Misa, en el que se sustituye la palabra “altissimis” por “excelsis”, es decir, el himno original se titula “Gloria in excelsis Deo”. En el rollo de música, sin embargo, se reproduce la frase tal y como se cita en el Evangelio de Lucas 2, 14, que es el comienzo del texto con el que los ángeles anuncian el nacimiento de Jesús a los pastores.

Estos textos musicales representados se pueden relacionar con el repertorio litúrgico de la época. En este caso, señalamos un fragmento de un códice litúrgico-musical del siglo XV, procedente del Archivo Histórico Notarial de Daroca.¹⁹ En uno de los versículos de un fragmento conservado (53 r.), se puede leer: “*Benedicamus patrem et filium cum sancto spiritu, laudamus...* (“Bendigamos al Padre al Hijo y al Espíritu Santo, alabemos...”), tal y como se puede leer en uno de los fragmentos de la pintura de Retascón. Esto muestra una coincidencia entre ambas fuentes, si bien en la pintura la música se encuentra escrita en notación cuadrada, y en la fuente musical en notación aquitana. Cabe además destacar el valioso legado musical medieval procedente de Daroca que

¹⁹ Pedro CALAHORRA MARTÍNEZ, *Fragmentos litúrgico-musicales (ss. XIII-XVI) del Archivo Histórico Notarial de Daroca (Zaragoza)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2011, p. 357.

conocemos gracias a los numerosos fragmentos litúrgicos conservados.²⁰

3. Escenas del retablo de Santo Tomás apóstol, procedente de la iglesia de San Miguel arcángel de Daroca (Zaragoza)

El retablo de santo Tomás apóstol, atribuido al pintor anónimo conocido como Maestro de Morata de Jiloca,²¹ que se fecha en el tercer cuarto del siglo XV, se conserva en el Museo Parroquial de Santa María de los Sagrados Corporales de Daroca (Zaragoza)²². Es posible que proceda de la capilla de Santo Tomás apóstol en la iglesia de San Miguel arcángel de la misma localidad.

De estilo gótico naturalista, las pinturas del retablo han sido relacionadas, por sus rasgos estilísticos, con la producción pictórica de un taller tardío,²³ en el que pudieron participar varios pintores distintos.²⁴ El retablo está formado por un banco con cinco casas que representan escenas de la Pasión, y un cuerpo de tres calles de tres pisos cada una, que representa escenas de la vida de santo Tomás apóstol, más un coronamiento. En las calles laterales, de arriba a abajo, y de izquierda a derecha del observador, figuran las tablas en las que se representan elementos musicales: “Santo Tomás, camino de la India, desembarca en una

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Pintor anónimo que trabajó en la zona de Daroca (Zaragoza) durante el tercer cuarto del siglo XV, y que toma su apelativo del retablo del Descendimiento de la Cruz procedente de la ermita de la Vera Cruz de Morata de Jiloca (Zaragoza), conservado en la iglesia parroquial de la misma localidad. Chandler Rathfon POST, *A History of Spanish Painting*, vol. VIII, Kraus Reprint Co., Nueva York, 1970 (1ª ed., Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, vol. VIII, 1941). pp. 391-392, fig. 176.

²² Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, *Museo Colegial de Daroca*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975, p. 32.

²³ Fabián MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gótica aragonesa*, Guara Editorial, Zaragoza, 1979, pp. 136-141.

²⁴ M^a Carmen LACARRA DUCAY, *La pintura gótica en la Corona de Aragón. Exposición*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, 1980, p. 124.



“Santo Tomás, camino de la India, desembarca en una ciudad cristiana”.

Museo parroquial de la iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza).

Fotografía: Carmen M. Zavala Arnal.

ciudad cristiana” y “Santo Tomás en el banquete de bodas de la hija de un rey de la India”²⁵.

En la escena central de la calle izquierda, según el espectador, se representa el desembarco del santo en una ciudad cristiana, camino de

la India. Este tema iconográfico procede del relato recogido en la *Leyenda Dorada* (mitad del siglo XIII), donde se cita:

“(…) Después de algunos días de navegación llegaron a una ciudad que estaba en fiestas porque se celebraba en ella la boda de la hija del rey, y éste había publicado previamente un bando haciendo saber que todos los habitantes de la misma y cuantos pasaran por la población deberían sumarse al regocijo general y asistir, si no querían incurrir en su cólera, al nupcial banquete”²⁶.

En esta escena se muestra a santo Tomás, en primer término, junto a Abanés, ministro del rey, quien lo invita a acercarse a un grupo de personas reunidas entre las que destaca un personaje ataviado con vestiduras orientalizantes y larga barba, representante del rey o el propio rey, que lee el edicto anunciando la boda de la princesa. Lo acompañan varios personajes que le prestan atención, entre ellos un heraldo con banderín, y otros dos con una cornamusa y un tamboril, respectivamente, con el fin de anunciar con su sonido el comunicado real.

²⁵ Encontramos un estudio detallado del programa iconográfico del retablo en: M^a Antonia ANTORANZ ONRUBIA, “Leer un retablo: El retablo de Santo Tomás apóstol, del Museo Colegial de Santa María de Daroca”, *El Ruego, Revista de estudios históricos y sociales*, 4 (1998), pp. 31-52.

²⁶ Santiago de la VORÁGINE, *La Leyenda Dorada* vol. 1, Edición de Fray José Manuel MACIS, Madrid, Alianza Forma, 1982 (Edición del original: *Legendi di Sancti Vulgari Storiado*, mediados del siglo XIII), p. 47.



“Santo Tomás en el banquete de bodas de la hija de un rey de la India”. Museo parroquial de la iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza).
Fotografía: Carmen M. Zavala Arnal

En este caso, se conserva una amplia documentación acerca de la presencia de atabaleros e instrumentistas de viento que actuaban como heraldos al servicio de la casa real aragonesa, tanto en las entradas reales como en los recorridos urbanos.²⁷

En la siguiente escena del retablo, continuando el relato del viaje de santo Tomás, se lo se representa en el banquete de bodas de la

hija de un rey de la India. En ella figura el rey, presidiendo la mesa junto a su ministro Abanés. A su derecha se representa a santo Tomás, que cruza los brazos sobre su pecho para defenderse de la agresión del escanciador, tal y como narra su leyenda. A la izquierda de la escena, una mujer en posición sedente ataviada con túnica oscura y toca blanca, tañe un rabel de dos cuerdas a la manera “oriental”, en lugar de la flauta mencionada en la Leyenda Dorada de Jacobo de la Vorágine (1264):

“(…) En vista de ello, Abanés y Tomás se incorporaron a los festejos. Cuando estaban comiendo, una muchacha que andaba por entre las mesas llevando en sus manos una flauta hebrea y dirigiendo palabras amables a los comensales”²⁸.

El hecho de que se represente una mujer instrumentista, algo no muy habitual en las artes plásticas medievales, corresponde al aludido relato de la *Leyenda Dorada*. Además, aunque no abunden estas representaciones, sí se tiene

²⁷ GÓMEZ (2001), op. cit., pp. 220-221 y 319; GÓMEZ (2009), op. cit., pp. 241; Juan RUÍZ, “La difícil transición hacia el Renacimiento”, en M^a Carmen GÓMEZ (coord.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. I. De los orígenes hasta c. 1470*, Madrid, FCE, 2009, pp. 350-351.

²⁸ VORÁGINE, op. cit., p. 47.



“Aparición de Cristo a San Martín de Tours”. Museo parroquial de la iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza).
Fotografía: Aiziber Cortijo Manrique.

constancia de la participación de mujeres juglaresas al servicio de la corte real. Por su parte, el rabel, tal y como hemos señalado con anterioridad, es un instrumento musical de origen árabe que figura en muchas ocasiones en la pintura gótica aragonesa, con una presencia documentada en el contexto íntimo de las cámaras reales.²⁹ Por otro lado, era habitual que los reyes de la casa aragonesa tuvieran en nómina a grupo de juglares y ministriles para

amenizar los banquetes reales.³⁰

4- Escena del retablo de san Martín de Tours, san Silvestre y santa Susana conservado en el Museo parroquial de la Iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza)

En la primera casa del banco del retablo dedicado a san Martín de Tours, san Silvestre y santa Susana, conservado en el Museo parroquial de la Iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca, se representa la escena de la Aparición de Cristo a san Martín de Tours mientras este duerme.

En ella se muestra el momento en que san Martín se despierta en su lecho, sobresaltado por la aparición de Cristo, vestido con la mitad de la capa con la que el santo lo había abrigado, acompañado por tres ángeles que hacen sonar sus instrumentos musicales: el que está a la derecha de Cristo tañe un arpa románica de siete cuerdas, el situado a su izquierda un rabel de dos cuerdas, y el que se representa en primer término, una vihuela de arco de costados rectos, con tres cuerdas. La fuente literaria de la que procede este tema iconográfico es un pasaje

²⁹ Tess KNIGHTON, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2001, p. 145.*

³⁰ GÓMEZ (2001), op. cit., pp. 196, 313, 283.

de la vida de san Martín de Tours (316-397) en el que se narra el episodio de la “revelación a San Martín de Tours de Cristo como el pobre al que había socorrido”.

El retablo procede posiblemente de la iglesia de San Martín de la Parra en Daroca, derribada en 1924, o bien de la Colegiata de Santa María de Daroca, donde se conservaba un retablo dedicado a san Silvestre.³¹ Se compone de sotobanco, banco, cuerpo de tres calles de dos pisos cada una, y coronamiento. La tabla central del cuerpo del retablo está dedicada a representar la escena de la Primera caridad de San Martín; la tabla lateral izquierda del retablo, según el observador, está dedicada a san Silvestre, pontífice romano (314-225), y la derecha a santa Susana, mártir romana decapitada en el año 293 por orden del emperador Diocleciano. El banco está compuesto de cinco casas en las que se representan pasajes de la vida de san Martín de Tours, la primera de las cuales, de izquierda a derecha del observador, representa la que es objeto de nuestro estudio, la Aparición de Cristo a San Martín de Tours.

Los rasgos estilísticos del retablo de san Martín, de estilo hispano-flamenco, revelan su proximidad con el pintor Bartolomé Bermejo (documentado en Daroca y Zaragoza entre 1474 y 1485), al que algunos autores le atribuyen la autoría de las tres figuras principales del retablo.³² Bartolomé Bermejo dejó una profunda huella en tierras aragonesas y contó con numerosos seguidores entre los que se encontraba Martín Bernat, con quien colaboró en la pintura de varios retablos para Zaragoza,³³ entre los que probablemente podría encontrarse este.³⁴

Tanto Alfonso el Magnánimo (1416-1458), promotor del primer Renacimiento musical europeo que coincide en el tiempo con la introducción en tierras aragonesas del nuevo estilo hispano-flamenco en las artes plásticas, como sus sucesores, los reyes Juan II (1458-1479), y Fernando II el Católico (1479-1516), mantuvieron en su corte grandes músicos y compositores a su servicio,

³¹ Nuria ORTIZ VALERO, *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2013, p. 277.

³² ESTEBAN, op. cit., p. 30.

³³ M^a Carmen LACARRA DUCAY, “Bartolomé Bermejo y su incidencia en el panorama artístico aragonés”, *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época. Catálogo de la exposición*, Bilbao-Barcelona, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 2003, pp. 41-47.

³⁴ ORTIZ, op. cit., p. 277.

representativos de la vanguardia musical de la época.³⁵ En relación a los elementos musicales representados en la pintura de esta época, los más frecuentes son los de cuerda, encabezados por el laúd, seguidos por el arpa, instrumento de cuerda preferido por la nobleza en el siglo XV, y por la vihuela de arco y el rabel, presentes en la escena del retablo de san Martín de Tours. Esto coincide además con el hecho de que la mayoría de los artífices de instrumentos musicales documentados en la Corona de Aragón, al servicio de los reyes señalados, eran autores de instrumentos de cuerda.

5- Cruz devocional con Arma Christi, conservada en el Museo de la Historia y de las Artes de Daroca (Zaragoza)

En el Museo de la Historia y de las Artes de Daroca (Zaragoza) se conserva una Cruz devocional con la cabeza de Cristo acompañada de las *Arma Christi*, entre las que figura una trompeta recta. Se trata de una pieza de autor anónimo perteneciente a la escuela aragonesa de estilo hispano-flamenco³⁶ que, por sus características, puede vincularse a la producción artística del pintor Martín Bernat y su taller.³⁷ En el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona, se custodia una cruz similar,³⁸ que ha sido circunscrita al entorno artístico del pintor Bartolomé Bermejo.³⁹ Este pudo haberse llevado a Zaragoza un cartón con el dibujo o traza de la cruz, y Martín Bernat, su colaborador ocasional, realizar la réplica que se encuentra en Barcelona.⁴⁰ También ha sido comparada con la cruz conservada en la iglesia parroquial de Santa María de la Peña de Ágreda (Soria),⁴¹ ciudad en la que Martín Bernat se encontraba trabajando en 1493.⁴²

³⁵ Tess KNIGHTON, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2001.

³⁶ ORTIZ, op. cit., pp. 221-227.

³⁷ Miguel Jiménez, natural de Pareja (Guadalajara), estaba afincado en Zaragoza al menos desde 1462 y hasta 1505, año en que murió. Fue nombrado pintor del rey Fernando el Católico el 2 de mayo de 1484. Carmen MORTE GARCÍA, "Miguel Ximénez y Gil Morlanes el Viejo, artistas de Fernando el Católico", en Domingo BUESA (coord.), *Miscelánea de Estudios en honor de D. Antonio Durán Gudiol*, Sabiñánigo (Huesca), 1981, pp. 215-224. pp. 215-223.

³⁸ ESTEBAN, op. cit., p. 31, lám. 16.

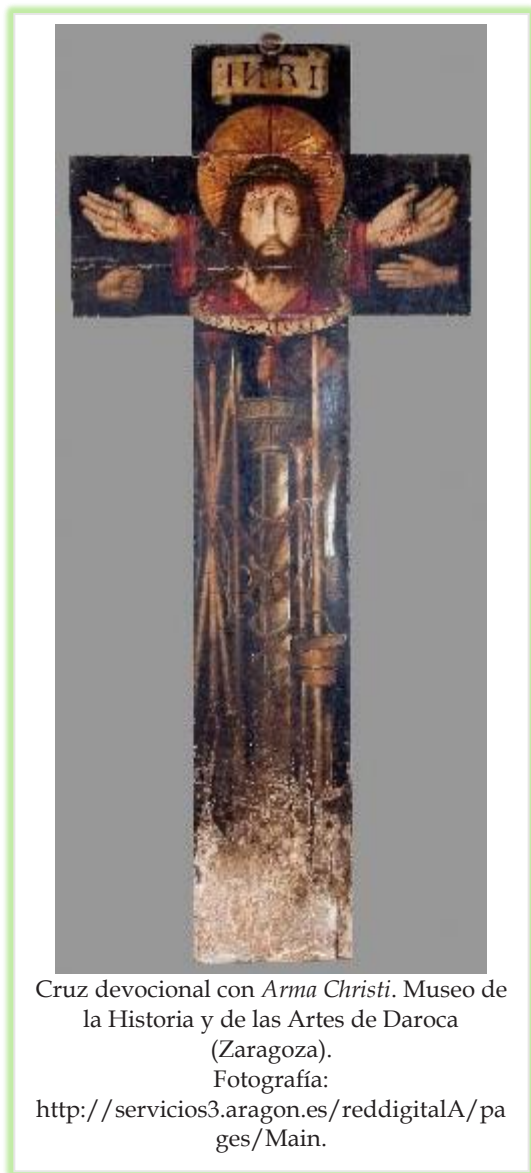
³⁹ LACARRA (2003), op. cit., pp. 41-47.

⁴⁰ Judith BERG-SOBRE, "Sobre Bartolomé Bermejo", *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época. Catálogo de la exposición*, Bilbao-Barcelona, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 2003, p. 22.

⁴¹ Ágreda perteneció a la Diócesis de Tarazona desde el primer tercio del siglo XII hasta mediados del siglo XX.

⁴² Verónica CARDONA JIMÉNEZ, *La pintura gótica en la Villa de Ágreda (siglo XV)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006, p. 140.

La tabla, con forma de cruz latina, representa la faz de Cristo como Varón de Dolores con corona de espinas y nimbo crucífero, y bajo ella, los atributos de la Pasión o *Arma Christi*. En la parte superior, se representa la palabra “*Inri*” (“Jesús Nazareno, rey de los judíos”), y bajo la cabeza de Cristo “*Ego sum alfa et omega*”



(“Yo soy el principio y el fin”). Entre ellas figura una trompeta recta con la campana orientada hacia arriba, a la derecha de la columna de flagelación según el espectador. Esta podría hacer alusión a una de las trompetas que haría sonar un soldado, sayón o fariseo durante el Camino del Calvario de Cristo, o bien a una de las trompetas del Juicio Final, que evocan el poder de Dios y el triunfo sobre la muerte.

La importancia que se otorga a la representación de instrumentos aerófonos en las imágenes del Varón de Dolores en la pintura gótica aragonesa, que se solía representar en el centro del banco de los retablos por su significado eucarístico, puede relacionarse con la estrecha relación entre la celebración del día del *Corpus Christi*⁴³ en Aragón⁴⁴ y el hecho musical. La celebración del *Corpus Christi* fue de gran relevancia en la Corona de Aragón (la primera

referencia conservada se documenta en Gerona, c. 1314). En el antiguo Reino de Aragón, la importancia que alcanzó la festividad del *Corpus* en Daroca tuvo su punto álgido entre 1467 y 1489, como lo muestran las extensas listas de participantes en las procesiones. Tras éstas, era habitual la representación de

⁴³ El papa Urbano IV, a través de la Bula *Transiturus*, en 1264, instituyó la solemnidad del *Corpus Christi*. En Aragón, se convirtió en una de las festividades más importantes.

⁴⁴ Lucía PÉREZ GARCÍA-OLIVER, “Juglares y ministriles en la Procesión del *Corpus* de Daroca”, *Nassarre, Revista aragonesa de musicología* VI (1) (1990), pp. 85-177.

misterios y autos sacramentales, que contaban con la participación de instrumentistas de viento. Además, se conserva documentación relativa a la anunciación de la presencia de la Custodia en la procesión del *Corpus* a través un toque de trompeta, y al lugar preferente que ocupaban los trompetistas, al lado o delante de la misma.⁴⁵

Conclusiones

Este recorrido a través de la iconografía musical que se representa en la pintura gótica conservada en la comarca de Campo de Daroca, destacado centro cultural del antiguo Reino de Aragón durante los siglos XIV y XV, viene a mostrar, no sólo la riqueza de este patrimonio, de sobra reconocido por los historiadores del arte, sino el destacado papel que poseían las representaciones de elementos musicales. Aunque, tal y como se ha señalado, estas imágenes podían provenir de la inspiración o copia de modelos iconográficos anteriores o de otra procedencia geográfica, algunos de los elementos que en ellas figuran han podido relacionarse con documentos coetáneos en los que se referencia el hecho musical.

Si bien no ha sido el objeto de este estudio obtener conclusiones específicas de las representaciones musicales que figuran en las pinturas de Daroca, lo que requeriría un análisis más extenso y detallado de las evidencias musicológicas y organológicas, su identificación, junto con el estudio histórico-artístico de las pinturas y la vinculación a fuentes documentales conservadas, nos ha permitido poner en relieve la importancia que se otorgaba a la representación de elementos iconográfico-musicales. Además, con este estudio se ha pretendido contribuir a esbozar un panorama artístico, iconográfico y musical, de la comarca de campo de ciudad de Daroca y su entorno, que permita en el futuro la realización de un estudio más profundo.

⁴⁵ PÉREZ, op. cit., anexo 1.

SONIDOS INUSUALES: EL PAISAJE SONORO EN ALGUNOS
ACONTECIMIENTOS EXCEPCIONALES DEL VALLADOLID DEL
QUINIENTOS

Cristina **Diego Pacheco**
Université de Lorraine, Francia

Abordar los sonidos urbanos: ¿Historia social de la música o musicología?

En los últimos años, la proliferación de estudios sobre música urbana ha constituido un elemento clave en la redefinición de la musicología histórica como disciplina, en un momento en el que su identidad había sido en parte cuestionada —o más bien asimilada— por otras ramas de la musicología, sobre todo la vertiente “sistemática”¹. Este cuestionamiento se debía al hecho de que los ejes de estudio de la musicología sistemática incluían elementos de historia social (siendo el caso más notable el de la sociología de la música) desde un enfoque pluridisciplinar al que la musicología histórica parecía ser reticente. Sin embargo, el desarrollo de proyectos relacionados con la(s) música(s) urbana(s) ha constituido, —entre otros—, un verdadero revulsivo para acentuar la pluridisciplinaridad y vigencia de la musicología histórica como disciplina.² Al

¹ Guido Adler fue el primero en establecer esta distinción de método entre musicología histórica y la musicología sistemática (que estudia las principales leyes de la música como la composición o la estética) en su artículo “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft” publicado en la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* en 1885. La musicología histórica, concentrada en el estudio de élites sociales y biografías de grandes compositores, vive una auténtica revolución a finales del siglo XX, influida, entre otros, por los escritos de Joseph Kerman (*Contemplating Music: Challenges of Musicology*, Cambridge, Harvard University Press, 1985), que re-define la disciplina abogando por su apertura a otros axiomas de estudio.

² Los proyectos son tan numerosos que solo citaremos algunos de los más recientes: *Urbane Musik und Stadtdesign zur Zeit der frühen Habsburger. Wien im 14-15 Jahrhundert*, dirigido por Susan Zapke y financiado por el Austrian Science Fund (FWF); o *Urban Musics and Musical Practices in Sixteenth-century Europe*, financiado por la fundación Marie Curie y dirigido por Tess Knighton. En el marco hispánico incluiremos el volumen dirigido por Tess KNIGHTON y Geoffrey BAKER *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, Cambridge University Press, 2011, y sobre todo la aportación digital fundamental de Juan Ruiz (<http://historicalsoundscapes.com>).

abordar músicas urbanas, el objeto de estudio del musicólogo “histórico” no puede limitarse a las fuentes musicales, pero al interesarse por los aspectos sociales y culturales, se sirve de las mismas fuentes que los historiadores, creándose así una verdadera ambigüedad disciplinaria. Este equívoco no puede ser obviado en un estudio como el que nos ocupa: al abordar la música urbana, ¿hacemos musicología, aportamos elementos musicales en el marco de la historia social de la música/historia de las representaciones, o simplemente formamos parte del reciente subgénero de los *urban studies*?

Según la historiadora Florence Alazard, la musicología trata la historia de dos maneras diferentes: en primer lugar, como descripción de las condiciones de producción musical (es aquí donde el mecenazgo y la edición ocupan un lugar esencial) y, en segundo lugar, como un fondo contextual sobre el cual se desarrollan los hechos musicales.³ Lo que se observa a menudo en los estudios musicológicos es la utilización de la historia como un elemento contextual de lo que la música debe reflejar,⁴ o como una yuxtaposición a los fenómenos musicales. Por otro lado, la historia pocas veces se interesa por la musicología en general y la música en particular, tratada a menudo como un elemento marginal que sirve de ilustración y decoración de la demostración histórica.⁵ La reflexión en torno a estas cuestiones ha alimentado interesantes reflexiones por parte de musicólogos⁶ e historiadores como la citada Alazard, quien, al analizar el uso de la música en las ciudades del Renacimiento italiano, propone la abolición de la noción de “contexto” que tanta confusión ha podido crear, y analizar los *hechos*, sea cual fuere su naturaleza y sin relación jerárquica entre ellos.⁷

Intentaremos pues partir del postulado según el cual la música es un *hecho* cuantificable en la configuración identitaria de la ciudad, con capacidad de acción

³ Florence ALAZARD, *Art Vocal, Art de Gouverner. La musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVIe siècle*, Paris-Tours: Minerve, 2002, Introduction, pp. 11-30.

⁴ Randolph STARN, “Seeing Culture in a Room for a Renaissance Prince”, en Lynn HUNT (ed.), *The New Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 206. Citado en Florence ALAZARD, op. cit., p. 19.

⁵ Para Myriam Chimènes, el historiador muestra un nulo interés por la música por “no conocer las notas”, postulado que le lleva a renunciar al estudio de la música como hecho social (Ver Myriam CHIMENES, “Histoire sans musique”, *Bulletin de la Société d'Histoire Moderne et Contemporaine* 1-2 (1997), p. 20).

⁶ Ver, por ejemplo, la declaración de intenciones propuesta por Iain Fenlon para la revista *Early Music History* I, 1981 (incitando a los musicólogos a ser “más historiadores”); o la “lucha” de William Weber para unir ambas disciplinas (*vid.*, de este último autor, “Toward a Dialogue between Historians and Musicologists”, *Musica e Istoria* 1 (1993), pp. 7-21).

⁷ Florence ALAZARD, op. cit., p. 25.

y cuyo uso la convierte así en un enunciado performativo.⁸ En este marco metodológico, el Valladolid del siglo XVI será nuestro objeto de estudio: sede de la Chancillería, capital administrativa del reino, testigo de las proclamaciones de Juana y su hijo Carlos V como reyes del reino, en Valladolid la música es un *hecho* histórico perfectamente identificable. Por cuestiones de extensión, hemos optado por no evocar la cotidianeidad de los sonidos musicales urbanos⁹ ni ceder a la “tentación” de describir la música en Valladolid a través de sus numerosos espacios performativos.¹⁰ Tampoco nos referiremos a ceremonias excepcionales pero recurrentes en el calendario, como las procesiones.¹¹ Hemos preferido llevar a cabo un breve abordaje auditivo de Valladolid en algunos de sus acontecimientos excepcionales para demostrar así su importante papel en el afianzamiento de la expresión de la autoridad en el contexto urbano.¹² Estos acontecimientos poseen varias características que los diferencian de otras

⁸ Siguiendo en ello el modelo de John Langshaw AUSTIN, *Cómo hacer cosas con palabras*, Madrid: Planeta 1982 (1962/1).

⁹ Los historiadores también se han ocupado de este asunto: ver por ejemplo, para el caso español, Gisela CORONADO, “La sonoridad de la vida cotidiana de las ciudades castellanas en tiempos de los Reyes Católicos”, *Estudios de Teoría Literaria* 9 (2016), pp. 323-333.

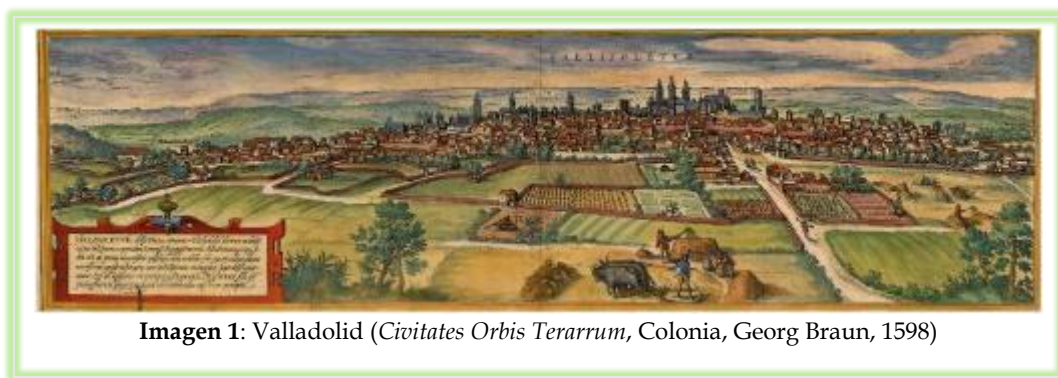
¹⁰ Para el caso de Valladolid, ver Cristina DIEGO PACHECO, *Une nouvelle approche à la musique espagnole de la Renaissance: le ms. 5 de la cathédrale de Valladolid et son contexte* (Tesis, Université de la Sorbonne, 2005); parte de esta información ha sido publicada en varios artículos: “Beyond church and court: city musicians and music in Renaissance Valladolid”, *Early Music* XXXVII/3 (2009), pp. 367-378; “‘Música urbana’: pour une nouvelle histoire sociale de la musique dans le Valladolid du XVI^e siècle”, *Les cahiers de Romania 4: Mémoires et Représentations*, Nancy, 2011, pp. 41-56; y “Ciudad y Corte: el paisaje sonoro en Valladolid a principios del siglo XVII”, en Alfonso DE VICENTE y Pilar TOMÁS, (dirs.), *Pro Victoria. Cultura musical y poder en la España de Felipe III*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pp. 123-157.

¹¹ Estudiadas en Cristina DIEGO PACHECO, “Intercambios musicales entre instituciones: el caso de parroquias y cofradías en el Valladolid del Quinientos”, *Revista de Musicología* XXXVII/2 (2014), pp. 441-460.

¹² Para hacerlo, nos ha sido particularmente útil el trabajo de Jesús PASCUAL MOLINA, *Fiesta y poder. La Corte en Valladolid (1502-1559)*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid, 2013.

expresiones musicales (como la música de cámara o ejecuciones individuales): 1) la escasez de testimonios escritos del repertorio musical; 2) su carácter funcional; y, sobre todo, 3) su ejecución y recepción colectivas.¹³

Así entendida, la música ejerce un enorme impacto emocional en la población, perfectamente asumido por las autoridades como método para influir en decisiones y afiliar causas, de modo que como medio y fin, la música participa



en un movimiento colectivo de adhesión, lealtad y catarsis.¹⁴

Amplificación sonora y participación instrumental

El entorno sonoro de la ciudad constituye el primer elemento definitorio del poder de la sociedad urbana. Es importante señalar que este elemento diferencia la sociedad urbana de la rural, puesto que el campo actúa como “caja de resonancia” de los sonidos de la ciudad.¹⁵ Estos sonidos de la ciudad son la marca distintiva de superioridad sobre el espacio circundante, sobre todo cuando indican que un acontecimiento excepcional tiene lugar en ella: las noticias de victorias militares, nacimientos, exequias u otros festejos no pasan desapercibidos en leguas a la redonda, ya sea gracias a tambores, campanas,¹⁶

¹³ En este caso, el nivel “neutro” definido por el semiólogo Nattiez (objeto musical o partitura), será desplazado por el nivel “estésico” de su recepción: *vid.* Jean-Jacques NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'édition, 1976 (pp. 50-62).

¹⁴ Elementos emocionales analizados en la reciente síntesis de Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO (dirs.), *Histoire des émotions 1: de l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2016.

¹⁵ Postulado defendido por Vincent MILLIOT, *Les cris de Paris ou le peuple travesti. Les représentations des petites métiers parisiens (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 232.

¹⁶ Sobre la simbología de las campanas en el contexto urbano, ver las interesantes aportaciones de Eva ESTEVE ROLDAN, “Los sonidos de las calles de Toledo de 1577 a 1614”, en Eva ESTEVE, Carlos MARTINEZ, Víctor PLIEGO DE ANDRES (dirs.), *El entorno musical del Greco*, Madrid, Musicalis, 2015, pp. 97-122 (pp. 100-107).

trompetas o gritos de la población —en ubicaciones en general exteriores—. En el caso de Valladolid, hay dos escenarios principales: el primero es el Campo Grande a las afueras de la ciudad para la recepción e intercambio de dones antes de la entrada a la ciudad, y (en sentido lato) el segundo lo conforma la ciudad en sí misma, con las calles que conducen a los principales centros de poder: la plaza de San Pablo para la Corte y nobleza; la Plaza Mayor para la municipalidad; y por fin, la plaza de la catedral para el ámbito sacro. Las alusiones a estos sonidos de la ciudad, muy parcos en las crónicas —elemento que siempre parece haber frustrado tanto a musicólogos como a historiadores—, reflejan simplemente el interés y la finalidad primera de estos actos: saturar el espacio sonoro en la ciudad y fuera de ella para que el evento sea inteligible.

El fenómeno de la amplificación sonora, tan fácil de conseguir en nuestros días, se perfila como un elemento esencial en el Quinientos para el afianzamiento simbólico del poder. Asociada al “ruido”, la música constituye además un elemento desequilibrador del orden social establecido: durante un corto espacio de tiempo, música y ruido(s) canalizan actos que en otros contextos serían reprimidos. La música de las ceremonias excepcionales participa así en un ritual colectivo inclusivo —y no necesariamente ligado a una fiesta del calendario litúrgico— en el que los actos inhabituales son permitidos.¹⁷ El público de este gran concierto urbano lo conforman los propios habitantes de la ciudad, que pueden expresar ruidosamente su regocijo, aunque éste será a veces reprendido con ciertas diferencias de trato: al vulgo se le reprende, “a gritos y porrazos”; al auditorio noble “con blandura de voz y eficacia de razones” y a los reyes “casi en falsete y con gran sumisión”¹⁸. El contenido semántico de este “ruido” es además paradójico: en un contexto ordinario (musical sobre todo), su connotación es negativa, pero en el de una ceremonia excepcional resulta altamente positivo, como se desprende de esta descripción reveladora de la coronación de Carlos I como rey en Valladolid: “Las trompetas y atabales empezaron a sonar tan

¹⁷ Argumento teorizado en Jean-Pierre LEGUAY, *La rue au Moyen Age*, Ouest France [s.l.], 1984, o Jacques LEGOFF, *Le charivari*, Paris, 1981.

¹⁸ Francisco TERRONES AGUILAR DEL CAÑO, *El predicador evangélico*, Granada, Bartolomé de Lorenzana, 1617, tratado IV, p. 151.

fuertemente que tal tormenta jamás se escuchó [...] y todos tenían gran placer en ver y escuchar lo susodicho”¹⁹.

La ocupación del espacio sonoro urbano se convierte así en una prioridad absoluta para las autoridades; cuanto mayor es el “ruido”, mayor es el regocijo y la admiración. Antes de la coronación de Carlos I, durante la proclamación su madre —la reina Juana— en 1506, lo excepcional del acontecimiento se tradujo también por su ruido atronador: “(se pidió a) menestriales altos que tañiesen sus cheremias e sacabuches e se hiciese que todas las campanas de la villa repicasen gran parte de la noche a las dichas fiestas e alegrías”²⁰.

El esperado acontecimiento de las “pases” entre Fernando de Aragón y el archiduque Carlos (concordia de Salamanca), también se vivió sonoramente en Valladolid:

“que haya trompetas e atabales e chirimías e todos menestriales altos que se pudiera haber, e acabado de hacer el dicho pregón a la noche cuando se hicieren las hogueras e luminarias repiquen todas las campanas de esta villa gran parte de la noche e se pongan luminarias por las torres de todas las iglesias, e en la casa del regimiento en la Plaza Mayor de la dicha villa estén de noche mientras ardieren las luminarias todos los ministriles tañendo...”²¹.

Nos encontramos pues lejos del “lo-fi” defendido por Schafer,²² de tal manera que no solo se valora, sino que se reivindica el valor de la música y ruido atronadores, saturando el espacio auditivo.²³ El oído se presenta pues como uno de los sentidos más señalados por las crónicas para reforzar la identidad urbana, hasta el punto de que, a través de los sonidos, se puede determinar si la ciudad vive un periodo fastuoso o decadente, este último relacionado con el silencio.

Si la música urbana es un acto de comunicación cuyo alcance se materializa con decodificadores simples y, como hemos visto, amplificadores del sonido, los protagonistas absolutos de estas ceremonias son los instrumentos “heráldicos”, aerófonos e idiófonos interpretados por instrumentistas o “ministriles”, que

¹⁹ Laurent VITAL, “Relation du premier voyage de Charles-Quint en Espagne”, en Louis-Prosper GACHARD, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, III, Bruselas, 1881, p. 747.

²⁰ AMV (=Archivo Municipal de Valladolid), 1506, fol 230, *Viage de los reyes*.

²¹ *Ibid.*, 1505, fol. 202.

²² Raymond Murray SCHAFFER, *The tuning of the world*, New York: Knopf, 1977.

²³ Esta idea de “saturación” aparece asociada a las celebraciones por la victoria de Lepanto en Venecia en el estudio de Florence ALAZARD, “Ogni luoco ribombava: la ville italienne de la Renaissance, un écrin et un instrument sonore”, en Robert BECK, Ulrike KRAMPS y Emmanuelle RATAILLAUD-BAJAC (dirs.), *Les cinq sens de la ville. Du Moyen-Age à nos jours*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, p. 217.

aparecen en las crónicas bajo la apelación genérica de “trompetas y atabales”. Los primeros, aerófonos, son los famosos “ministriles altos”, es decir, instrumentistas de viento que tocan instrumentos de “alta” intensidad sonora. Aunque la calidad de la interpretación no se menciona nunca en las fuentes, algunos autores dejan entrever que las trompetas asociadas a eventos excepcionales no serán tañidas en el mismo “punto y tono” que en otras celebraciones (léase, en sentido lato, con menos delicadeza): “Como la trompeta no se tañe siempre en un punto y tono, que diferentemente suena para el juego de cañas, o para un rebato, que en una procesión de disciplinantes”²⁴.

Si la trompeta es el instrumento genérico más citado en las descripciones, otros ministriles altos también aparecen en las crónicas, sobre todo los sacabuches (ancestros del trombón) y chirimía (ancestro del oboe, su intensidad sonora era entonces elevada). Las actas capitulares de la catedral de Sevilla aclaran muy bien esta terminología en 1526: “Determinaron e mandaron [los capitulares] que se reciban cinco menestriles altos en esta santa iglesia tres chirimías que sean tiple e tenor e contra e dos sacabuches personas hábiles en su arte para que sirvan en esta Santa Iglesia”²⁵.

Por su parte, los idiófonos citados son siempre “atabales” o “atambores”. Los últimos corresponden a los instrumentos “de caja” usados en campañas militares, mientras que los primeros son instrumentos aptos para ceremonias excepcionales. Atambor y pífaro serían el binomio apto para la guerra, mientras que atabal y trompeta lo serían para ceremonias de “regocijo”, como lo señala Covarrubias: “Con los atabales andan juntas las trompetas, como con los atambores los pifaros, y uno y otro vocablo tienen un mesmo origen”²⁶.

Tal es la simbiosis entre estas dos categorías, que una suerte de identificación terminológica se establece entre ambas, como se desprende de la lectura de las actas capitulares de Sevilla en 1518: “Mandaron [los capitulares] al señor racionero Francisco López mayordomo de la fábrica que de veinte ducados

²⁴ Francisco TERRONES AGUILAR DEL CAÑO, op. cit., tratado IV, 4, p. 152.

²⁵ Actas capitulares de la catedral de Sevilla, 09/07/1526 (según Robert STEVENSON, *La música en la catedral de Sevilla (1478-1606): Documentos para su estudio*, Los Angeles, Raúl Espinosa, 1954).

²⁶ Sebastián DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana*, 1611, p. 161 a-b (ed. facs. Barcelona, Atta Fulla, ed. Martín de Riquer 3/1993).

de oro [...]a los menestres altos que son sacabuches e chirimías e trompetas e atabales e tamborinos”²⁷.

Dada la importancia de la música heráldica para la ciudad, es evidente que la municipalidad debe responder a la demanda de estos músicos para las celebraciones excepcionales, asumiendo además su coste. El título de “trompeta/atabal de la ciudad” que aparece en las fuentes vallisoletanas del siglo XVI podría describir un empleo fijo, como parecen corroborar las libranzas de pagos de los archivos municipales. Libranzas que suelen añadir el precio de los vestidos en el caso de ceremonias importantes y que señalan que los pagos se hacían al “mayordomo”²⁸, sugiriendo una corporación gremial de la que desgraciadamente no tenemos más datos.²⁹ Fuentes posteriores nos dan más detalles de la organización de los músicos de la ciudad: según el portugués Pinheiro, procurador de la Corona portuguesa que visita Valladolid durante el periodo en que fue capital a principios del siglo XVII, los “trompetas, atabales y chirimías de la ciudad” “eran veinticuatro”³⁰; estos músicos poseían además un lugar propio para ensayar, cedido por el ayuntamiento desde al menos 1602, fecha del acuerdo de construcción de la “casa de las chirimías” firmado por regidores y corregidor.³¹ El local de ensayo se situaba en el Prado de la Magdalena, lugar “hermosísimo y todo cubierto de álamos por arriba y arroyuelos de agua por bajo”³² que solían frecuentar nobles y vulgo. La casa de las chirimías era un corredor cerrado “con ventanas por todas partes” donde se instalaban los ministriles con los que el ayuntamiento tenía concertadas “todas las fiestas de procesiones, regocijos de toros” y también las fiestas del Prado los domingos por la tarde, “y todo ello por 200 ducados”³³. Según Pinheiro, los músicos ensayaban por las mañanas y era “gran gusto oírlos”³⁴.

²⁷ Actas Capitulares de la catedral de Sevilla, 02/07/1518 (*vid. fuente moderna supra*).

²⁸ Citemos, por ejemplo, las libranzas para la proclamación de la reina Juana en Valladolid (AMV, 1504, fol. 188) a “trompeteros y atibaleros de la ciudad” para que las repartiera “el mayordomo de los propios”.

²⁹ Ver también Juan AGAPITO Y REVILLA, “La Casa de las Chirimías de Valladolid”, *Boletín de la Sociedad Castellana de excursiones*, 1879. Entre las primeras “asociaciones” documentadas de ministriles se encuentran las de Toledo en 1565 (François Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu*, Paris, CNRS, 1996, p. 228).

³⁰ Tomé PINHEIRO DA VEGA, *Fastiginia o fastos geniais*, texto, traducción y notas de Narciso ALONSO CORTES, *Fastiginia o fastos geniales*, Valladolid, Ayuntamiento, 1916, p. 177.

³¹ Juan AGAPITO Y REVILLA, *op. cit.*, s.p.

³² Tomé PINHEIRO, *op. cit.*, p. 113.

³³ Juan AGAPITO Y REVILLA, *op. cit.*, s.p.

³⁴ Tomé PINHEIRO, *op. cit.*, p. 124.

Pero las crónicas y testimonios históricos también dan cuenta de la presencia de otros instrumentistas en la ciudad (excluyendo al personal al servicio de instituciones religiosas)³⁵, como los intérpretes que trabajaban al servicio de nobles y príncipes o aquéllos que eran contratados de otros lugares para reforzar a los músicos locales, como las libranzas registradas en las actas de la municipalidad vallisoletana corroboran: por ejemplo, para la entrada de Carlos V en 1518, la municipalidad se encarga de hacer venir a ministriles de “otros lugares” para el recibimiento del rey.³⁶ Por último, partidas más o menos improvisadas de instrumentistas también parecen haberse creado *ad hoc* para ciertas ceremonias: los datos de los que disponemos atañen a procesiones, pero sin duda podrían aplicarse a otras celebraciones.³⁷

Un referente simbólico: el modelo de la guerra

El ruido ensordecedor que surge de la ciudad no se justifica solamente por el deseo de fabricar una suerte de “altavoz sonoro” para afirmar poder y autoridad. También se trata de recuperar un modelo simbólico de fuerza y de virtud en el que la aristocracia (tanto civil como religiosa) es adalid de un código moral a la vez de heroico y sacro, aceptado por la población. El modelo de la guerra asociado a los sonidos de la ciudad es omnipresente en las crónicas, sobre todo durante las entradas reales. Cuando la entonces archiduquesa Juana realiza su primera visita a la ciudad en 1502 para ser jurada como heredera al trono del Castilla, el cronista Lalaing indica que el almirante de Castilla acude a recibirlos a las afueras de la ciudad (= Campo Grande) acompañado de un grupo de quinientos hombres *armados*, acompañados de música de trompeta y atambores. Y durante el recorrido que les conduce hacia la villa: “... sueñan las trompetas

³⁵ Sobre este particular, ver el trabajo fundamental de Juan RUIZ JIMENEZ, “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, en John FRIFFITHS y Javier SUAREZ-PAJARES, *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid: ICCMU, 2004, pp. 199-239.

³⁶ Ver, por ejemplo, AMV, 1517, fol. 429v, para el recibimiento del rey Carlos.

³⁷ El primero da cuenta de la disolución en 1582 de una tropa de trompetistas a los que una viuda, María de Fonseca, había alquilado dos atabales para “tocar en las procesiones de la ciudad” AHPV (=Archivo Histórico Provincial de Valladolid), 518-28. Otro contrato, de 1589, señala que el trompetista Pedro de Robles se comprometió, con otros cuatro colegas trompetistas y dos atabaleros, a trabajar para la cofradía de la Piedad durante las procesiones del Viernes santo de dicha cofradía (AHPV, 859-81). Ver también Juan RUIZ JIMENEZ, art. cit., p. 228-232 (servicios “extravagantes” de ministriles fuera de las instituciones eclesiásticas).

como si de un asalto para la guerra se tratase, y era hermoso ver tantos caballos correr uno detrás de otros”³⁸.

Los instrumentos heráldicos son pues emisarios simbólicos que deben escoltar a los nobles en su afirmación de poder. Durante este mismo recorrido, acompañan siempre a los archiduques bajo el palio las músicas de trompetas y atabales (“trompetes d’Espagne et gros tambourines”)³⁹. Por otra parte, y anticipando el modelo absoluto de presentación de nobles a los nuevos monarcas inaugurado por la visita del rey Carlos a Valladolid en 1518, la aristocracia viene a visitar al archiduque siempre acompañada de “tambores, trompetas y gente de guerra”, como en el caso del duque de Nájera.⁴⁰ Estos ejemplos, que pueden multiplicarse,⁴¹ constituyen solo una de las metáforas que vinculan la guerra a la música. Un último elemento vinculante viene marcado por la ubicación de los músicos en las entradas, siempre siguiendo a los heraldos, precediendo estos últimos a los combatientes en la literatura bélica: “Delante del rey iban numerosos tambores y trompetas, y los heraldos vestidos con su cota de armas”⁴².

Como vemos, la cuestión del orden es primordial en las crónicas, del mismo modo que se respeta un orden estricto en las batallas, en las que la participación musical es esencial:

“Primero iba el capitán Espinosa con 500 hombres a pie; después los 50 hombres a caballo del capitán Cabanilles, después la caballeriza del rey y sus pajes subidos a los caballos de la caballeriza. [...] Después, los caballeros de la orden del Toisón; después, los príncipes, duques, condes, marqueses y barones. Delante de los dichos señores de la orden iban los príncipes, con sus atabales que nosotros llamamos grandes tambores, fabricados sobre grandes calderos”⁴³.

³⁸ Antoine de LALAIN, *Voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501*, en Louis-Prosper GACHARD, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, Bruselas, 1876, pp. 121-340 (p. 221).

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Jesús PASCUAL MOLINA, *op. cit.*, p. 28.

⁴¹ Ver, por ejemplo, los citados en Louise AUDIBERT, “Cérémonies monarchiques et musique à la cour de Charles Quint”, *E-Spania* 23 (2016) <http://e-spania.revues.org/25365>; DOI : 10.4000/e-spania.25365 (4/10/2016).

⁴² Bartolomé BENASSAR, *Le voyage en Espagne*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 1080. Sobre la simbología de estos eventos, ver Pedro CÁTEDRA, “Fiesta caballeresca: ideología y literatura en tiempos de Carlos V”, en VV.AA., *Carlos V, europeísmo y universalidad*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 81-104.

⁴³ [“De l’ordre que on avait mis à cette entrée de Valladolid [...] laquelle fut telle qui s’ensuit”]. Citado en Bartolomé BENASSAR, *op. cit.*, p. 4.

Música y juegos bélicos: justas y cañas

Una vez establecido el modelo de la guerra como uno de los agentes sonoros simbólicos básicos en el Valladolid del Quinientos, abordaremos la cuestión de la presencia de la música en acontecimientos excepcionales en los que la recreación bélica juega también un importante papel: justas, cañas y toros. Todos ellos se presentan como eventos festivos vinculados a alegrías y regocijos socialmente relevantes en los que la recreación bélica se ve estilizada con “invenciones” que imitan el modelo caballeresco y representan “pasos de los libros de caballerías”⁴⁴. En los tres casos, la presencia de la música se justifica no solo en su vertiente funcional para organizar y codificar los tiempos, sino también como refuerzo heráldico en la presentación de los combatientes: de nuevo, idiófonos y aerófonos los instrumentos solicitados.

Las justas hispanas en el XVI tienen una vida relativamente breve, y parecen ser simples adaptaciones de las *joutes* y *tournois* borgoñones con una organización que difiere de la de las justas medievales hispanas. En estas justas borgoñonas, los caballeros “justadores” de dos bandos se enfrentan primero en combate (con lanzas y luego espadas) y después en tropel o “todos contra todos”. Cada liza viene precedida por un toque de trompeta cuya función consiste en apartar del recinto a todo el que no sea combatiente, dado el peligro que suponía la presencia de fragmentos de lanzas durante el torneo.⁴⁵ Después de las fiestas por el nacimiento de Felipe II en Valladolid en 1527, las justas parecen desaparecer casi por completo, y las lanzadas de los nobles al toro (independientemente de la participación coral o individual de gente “del pueblo”), así como las cañas, vienen a suplantar al torneo o justa procedente de los países del norte.⁴⁶

⁴⁴ Citado en Jesús PASCUAL MOLINA, op. cit., p. 113 (Referencia a la *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V* de Sandoval).

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 31 (citando el “Voyage que l’achiduc Philippe fait pour aller en Espagne...”).

⁴⁶ Sobre esta cuestión, *vid.* los trabajos fundamentales de Araceli GUILLAUME ALONSO: *La tauromaquia y su génesis Ritos, juegos y espectáculos taurinos en España durante los siglos XVI y XVII*, Bilbao, Laga, 1983, así como el más reciente “El caballero, el toro, el príncipe”, *Tauromaquia: Historia, Arte y Literatura en Europa y América* (Actas de las Jornadas internacionales celebradas del 5 al 8 de noviembre de 2014 en la Real Maestranza de Caballería de Sevilla), Sevilla, Real Maestranza-Universidad de Sevilla-Fundación de Estudios Taurinos [en prensa]. Agradecemos a la autora no solo el habernos permitido consultar el citado trabajo antes de su publicación, sino su lectura del presente trabajo, al que ha aportado ricos comentarios y aclaraciones.

La justa vallisoletana del 6 de marzo de 1502 (durante la primera visita de los archiduques) se llevó a cabo en la Plaza de la Rinconada (y no en la Plaza Mayor, donde se corrieron toros el día anterior). Participaron en ella unos diez caballeros “muy rica y honestamente vestidos, con bellas plumas en sus escudos” que fueron entrando en la liza “tras el sonido de las trompetas”; el almirante de Castilla, por su parte, comenzó la justa con el sonido de trompetas y atabales, rompiendo “seis o siete lanzas”⁴⁷. Por su parte, las justas de febrero de 1518, descritas por Vital, debieron ser aún más espectaculares: en la primera (11 de febrero), la plaza mayor de Valladolid, ricamente adornada, podía preciarse de contar con un público selecto de embajadores del Imperio, Portugal, Inglaterra, Francia y Venecia. Los caballeros justadores (españoles, italianos, flamencos y alemanes) se presentaron acompañados de músicos y heraldos, haciendo su entrada tras el sonido de las trompetas, que también fijaban las entradas de las parejas de combatientes.⁴⁸ En la segunda justa (16 de febrero) el elemento excepcional se intensifica, puesto que el propio rey “justaba” (aunque sin tropel, que le fue desaconsejado dada su peligrosidad), siendo su entrada muy aclamada por el público, con una presencia musical espectacular: lo acompañaban nada menos que treinta atabores, sesenta atabales, sesenta trompetas, diez tamboriles y seis pífanos, procedentes de los reinos de Nápoles, Castilla y Aragón.⁴⁹ El 16 de junio de 1527, una última justa real tiene lugar en la plaza de la Corredera, con atabales, trompetas y ministriles del emperador, vestidos con librea de paño morado, amarillo y blanco, y con tocados turcos.⁵⁰

⁴⁷ Jesús PASCUAL MOLINA, op. cit., p. 32 (citando la fuente *supra*, nota 44).

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Laurent VITAL, op. cit., p. 740.

⁵⁰ Jesús PASCUAL MOLINA, op. cit., p. 172 (citando a Juan de OSNAYA, “Bautizo del rey Felipe II”).

Las cañas, por su parte, son espectáculos mucho más frecuentes en los regocijos hispanos del Renacimiento: introducidos en España por los árabes,



constituirían la versión *suavizada* de las justas antes citadas. En ellas, se cuentan en general ocho cuadrillas compuestas de cuatro a ocho caballeros cada una, portando cada una colores diferentes y distribuidas en dos secciones de cuatro cuadrillas cada una. Una vez realizada la distribución, un caballero de cada sección de cuadrillas sale al encuentro de su adversario y las cañas son lanzadas para ser después recogidas al galope en uno y otro campo de cuadrillas.⁵¹ Según los especialistas, las cañas son

un alarde de trajes, cuadrillas y destreza a caballo de los nobles.⁵² Trompetas y atabales son los instrumentos utilizados en estos eventos: de hecho, Covarrubias define *atabal* como “instrumento de regocijo que se toca a los juegos de cañas y fiestas”⁵³. En Valladolid, las cañas suelen desarrollarse en la Plaza Mayor, casi el único lugar de la ciudad en el que puede haber cabida para todas las cuadrillas.⁵⁴

⁵¹ *Diccionario de Autoridades* (1726-39), entrada “caña” (en línea: <http://web.frl.es/DA.html>, 10/11/2016).

⁵² Ver Araceli GUILLAUME-ALONSO, *La tauromaquia...* op. cit., p. 53 ss.

⁵³ Sebastián DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana*, 1611, p. 161 a-b (ed. facs. Barcelona, Atta Fulla, ed. Martín de Riquer 3/1993).

⁵⁴ Hubo cañas también en la plazuela delante de la Chancillería en enero de 1518, pero con menos caballeros: cuarenta en total repartidos en dos cuadrillas (Vid. Jesús PASCUAL MOLINA, op. cit. p. 109).

Las cañas se ven a menudo precedidas por fiestas de toros, espectáculos basados por una parte en el “correr y burlar” a los toros, como ejercicios acrobáticos desarrollados por “gente de a pie”; y, por otra, en las “lanzadas” que se hacían a los toros, que podían proceder de nobles: en las fiestas de toros dadas en Valladolid en junio 1527, el propio rey Carlos daría una lanzada a un toro, lo que ha sido considerado por algunos autores como el punto de partida “oficial” de la corrida caballeresca en entorno cortesano, que parece que sería codificada a principios del siglo XVII, también en Valladolid.⁵⁵

Trompetas y atabales integran los espectáculos de toros y cañas, acompañando ambos eventos a los habitantes de Valladolid muy a menudo durante la primera mitad del siglo XVI: hay toros y cañas en 1506 con la proclamación de la reina Juana y tras firmarse la concordia de Salamanca; tras la elección de Carlos como emperador en 1519; para celebrar el perdón de las Comunidades en 1522; por la llegada de la emperatriz en 1527; después del nacimiento del príncipe Felipe y tras su bautizo en ese mismo año; durante la celebración de las Cortes de 1537; para celebrar el matrimonio de María y Maximiliano de Austria en 1542...⁵⁶

Entre todos ellos, destacaremos los toros y cañas ofrecidos por la ciudad de Valladolid a su nuevo rey en marzo de 1518, quizá en respuesta a las justas flamencas antes descritas. Celebradas en la Plaza Mayor, las cañas contaron con ochenta jinetes repartidos en dos grupos que exhibieron sus dotes ecuestres y habilidad en el lanzamiento de la caña. Vital describe el vistoso espectáculo aludiendo tangencialmente a su música: antes de comenzar el juego, los caballeros entran en la plaza con sus trompetas y atabales, muy ricamente vestidos, para señalar su llegada; durante las cañas propiamente dichas, la función de las trompetas consiste en organizar los tiempos y excitar a los caballos.⁵⁷ A estos pocos comentarios podríamos añadir un testimonio mucho más preciso procedente de una fuente tardía para nuestro propósito, la del ya citado portugués Pinheiro da Vega: según él, atabaleros ricamente vestidos con los colores de las secciones de las cuadrillas precedían a los caballeros en su entrada a la plaza. Esos dos colores ornaban sus vestidos, sus instrumentos y sus

⁵⁵ Vid. Araceli GUILLAUME-ALONSO, *La tauromaquia...* op. cit., p. 109 ss.

⁵⁶ Vid. Jesús PASCUAL MOLINA, op. cit., para una descripción de cada uno de ellos.

⁵⁷ Laurent VITAL, op. cit., p. 752.

caballos. Una vez que el sonido de las percusiones permitía atraer la atención y el silencio del público, aparecían los trompeteros, siendo grande la riqueza de sus vestidos y portando los dos colores citados en forma de tela que pendía de sus trompetas. Después de esta presentación y una vez que todas las cuadrillas estaban en la plaza, trompetas y atabales tañían juntos para anunciar el momento en el que los caballeros debían comenzar el juego.⁵⁸

En el caso particular de las cañas, las fuentes históricas —más evocadoras que portadoras de una información musical concreta— pueden completarse con un ejemplo de repertorio musical directamente inspirado en ellas. Sucede en uno de los madrigales de Juan Brudieu, maestro de capilla de la Seo de Urgel,⁵⁹ que contiene un pasaje en el que el Amor y la Majestad juegan a las cañas, saliendo el primero vencedor de la liza.⁶⁰ El modelo musical en este caso es *La guerre* de Janequin, como era frecuente en el repertorio culto vinculado a la guerra.⁶¹

Una última “batalla” musical: el auto de fe como catarsis colectiva

El último evento sonoro excepcional que presentamos supone una batalla perdida para los reos en la desigual guerra librada en la España del Renacimiento contra los infieles. La expresión “ceremonia de excepción” toma todo su sentido en el caso de los autos de fe durante los cuales los herejes, condenados al suplicio del fuego por la Inquisición, son invitados a hacer acto de contrición para merecer su perdón antes de ser ejecutados. Se trata de una ceremonia pública cuya intención es impactar y aterrorizar a los asistentes para atajar toda intención herética, de modo que la presencia de la música en este caso no es solo funcional sino ejemplificadora. Cuatro autos de fe tienen lugar en Valladolid durante el siglo XVI: el 21 de mayo y 8 de octubre de 1559, el 28 de octubre de 1561 y el 11 de octubre de 1573, dentro del marco de una verdadera ola de represión por parte de Felipe II. El primer auto de fe de 1559 es el que más nos interesa dada su

⁵⁸ Tomé PINHEIRO, op. cit., p. 129 (cita completa en Cristina DIEGO, “Ciudad y Corte...”, art. cit., p. 132, nota 48).

⁵⁹ Barcelona, Gotard, 1585. Por otra parte, según Robert STEVENSON (oxfordmusiconline.com, 12/12/2016), es probable que Juan Vázquez compusiera la música, hoy perdida, de la *Farsa del juego de cañas* de Diego Sánchez de Badajoz (ca. 1500- ca.1550).

⁶⁰ Se trata de la primera parte del madrigal número 5: “L’Amor y la Magestad/ se tienen malas entrañas/ y por hazer l’amistad/ quieren jugar a las cañas./ ¿Quién sale a jugar con ellos?/ Cada qual en su valía/ ¡Oh, qué linda caballería!/ ¡Qué plazer será de vellos!”.

⁶¹ Ver Cristina DIEGO PACHECO, “Guerre et musique: les *villancicos* chantés à Valladolid pendant la guerre de Succession d’Espagne”, *Ibérica XV* (2004), pp. 373-388.

importancia y la diversidad de fuentes que lo describen.⁶² Entre los treinta y un acusados del primer auto vallisoletano se encuentran miembros de la nobleza y la aristocracia local, como Pedro Sarmiento (hijo del marqués de Poza), Ana Henríquez (hija del marqués de Alcañices) y sobre todo Leonor de Vivero y su hijo Agustín de Cazalla (capellán de Carlos Quinto), amén de judeoconversos y eclesiásticos como el chantre de la catedral de Palencia Alonso Pérez. Presidido por la regente Juana de Austria, catorce acusados perecieron en la hoguera (Leonor de Vivero “en efigie” por haber fallecido con anterioridad) y los demás fueron encarcelados y sus bienes enajenados.

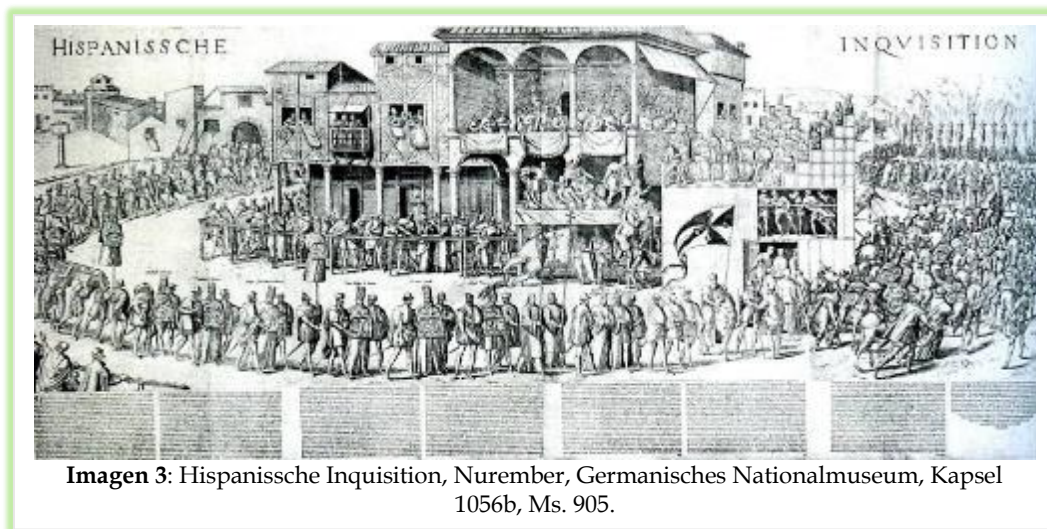
Su celebración consistió en una procesión grave y solemne que condujo a autoridades y a reos desde la sede del tribunal del Santo Oficio hasta la plaza mayor, en la que se levantaron arquitecturas efímeras y palenques para acoger al público asistente. En efecto, toda la ciudad asistió a este lúgubre espectáculo (se había pregonado que todas las personas mayores de catorce años debían estar presentes al sermón, so pena de excomunión) y numerosos visitantes colapsaron los alojamientos de la ciudad días antes del auto. Una vez que las autoridades y reos llegaron a la plaza, se leyeron las condenas y se llevó a cabo la primera parte del acto, durante la cual fueron quemados nueve hombres y seis mujeres, entre ellos Cazalla (otros reos serían quemados a las afueras de la ciudad, en el quemadero, en un segundo momento)⁶³. Según las crónicas, el espectáculo fue realmente desolador y ciertos episodios espeluznantes, como la muerte del licenciado Herrezuelo. La emoción, el pavor y el horror que se querían suscitar llegaron hasta los miembros de la Corte, teniendo la princesa que ausentarse para alejar esta horrenda visión y quedando el príncipe Carlos profundamente marcado por el episodio.⁶⁴ Tras el terrible espectáculo, las autoridades se ocuparon de perpetuar su memoria en el imaginario urbano colectivo: en el

⁶² Fray Antonio DE LA CARRERA, *Relación del Auto de Fe celebrado en Valladolid el año de 1559*, AGS (=Archivo General de Simancas), leg. 137, fols. 5-6 (en edición moderna de Jesús ALONSO BURGOS, *Luteranismo en Castilla durante el siglo XVI. Autos de Fe de Valladolid de 21 de mayo y 8 de octubre de 1559*, El Escorial, Swan, 1983); *Relación del auto general de fe celebrado en la plaza mayor de Valladolid domingo de la Santísima trinidad 21 de mayo del año 1559*, BHSC (=Biblioteca Histórica de la Santa Cruz), manuscritos, 085, fols. 35-40v; *Relación de lo que por mandado de los señores inquisidores se mandó hacer en el auto de Cazalla día de la trinidad 21 de mayo del año de 1559*, RAH (=Real Academia de Historia), Salazar Y Castro, F-17, fols. 67v-78.

⁶³ *Relación del auto general...* op. cit., fol 37.

⁶⁴ Jesús PASCUAL MOLINA, op. cit., p. 362 (citando a José Antonio LLORENTE, *Historia crítica de la Inquisición en España, 1817-1818*).

convento de San Pablo pudo verse durante largo tiempo un cartel con las sentencias y penas, y la casa de los Cazalla fue destruida, aunque una inscripción



se encargó de recordar el evento a los vallisoletanos durante siglos, hasta su retirada en 1820.⁶⁵

Mucho se han estudiado las referencias visuales (creación de arquitecturas efímeras, grabados) del auto. Incluso el autor de la crónica del archivo de Simancas escribe a Felipe II indicando que este espectáculo “no se puede bien escribir para que se entienda, si no es pintándolo”⁶⁶. Un único grabado anónimo de la segunda mitad del siglo XVI da cuenta de este auto de fe, con cuatro imágenes que reproducen lo sucedido de manera narrativa (imagen 3).

Hemos de señalar, sin embargo, que el componente sonoro musical de los autos de fe ha sido poco estudiado hasta ahora.⁶⁷ Para el auto que nos ocupa, la dualidad de la ceremonia (religiosa y civil) explica los dos repertorios musicales descritos por las fuentes, el meramente sacro y el civil. El primero aparece desde la procesión de la vigilia, en la que se interpreta el himno *Vexilla Regis* y el

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 364.

⁶⁶ *Relación del auto de fe...* op. cit., fol. 6.

⁶⁷ Ver, por ejemplo, Tess KNIGHTON, “Music and ritual in urban spaces. The case of Lima ca. 1600”, en Tess KNIGHTON y Geoffrey BAKER (dirs.), *Music and Urban society in Colonial Latin America*, Cambridge University Press, pp. 21-42 (autos de fe en pp. 33-36); Ascensión MAZUELA ANGUIA, “*Música para los reconciliados: Music, emotion, and Inquisitorial autos de fe in early-modern Hispanic cities*”, *Music & Letters* (2017, en prensa: agradecemos a su autora el habernos permitido consultar su manuscrito antes de la publicación). El programa *Historicalsoundscapes* de Juan RUIZ JIMENEZ también contiene varios artículos al respecto en Granada y Sevilla: <http://historicalsoundscapes.com/evento/321/granada/es>; <http://historicalsoundscapes.com/evento/320/sevilla/es>; <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/324/sevilla/es> (22/12/2016).

Miserere en *alternatim* con cantollano.⁶⁸ En la mañana del auto, el momento de la procesión hacia la plaza mayor, altamente simbólico, implicaría, como en las demás procesiones de la ciudad, el canto de letanías.⁶⁹ La procesión de autoridades de la villa y del Santo Oficio, seguidos por los obispos de Ciudad Rodrigo y Palencia y los inquisidores, también contó con la presencia de los cantores de la Iglesia de El Salvador seguidos de los cantores de la Colegiata, que precedían a los reos.⁷⁰ Como vemos, el lugar ocupado por los cantores de ámbito sacro (ya se ha mencionado la importancia del orden a seguir en estos eventos) es simbólico en el auto, y su participación en la ceremonia parece ser una tradición arraigada en la Península: las actas capitulares de la catedral de Sevilla del 4 de noviembre de 1573 indican que el cantor Mudarra debía ocuparse de los preparativos del Auto de Fe del domingo 15 de noviembre en la plaza de San Francisco⁷¹ y una semana después, se pedía a los cantores que asistieran “de la manera habitual” al Auto de Fe.⁷² Indiquemos que los vínculos musicales que pueden establecerse con la interpretación de repertorio exequial por parte de estos cantores, ya señalados por otros investigadores, resultan más que plausibles.⁷³

El repertorio musical civil aparece descrito en las llegadas de la princesa Juana y su Corte a la plaza mayor, acompañados de la guardia de a pie y la guardia a caballo, con pífano y tambor:⁷⁴ de nuevo, la música heráldica debía marcar solemnidad y poder institucional frente a los herejes y la población.

Tras la llegada de los reos hacia las seis de la mañana, comenzó el auto propiamente dicho. La plaza Mayor de Valladolid, convertida en verdadero escenario apocalíptico, fue sin duda también un terrible escenario sonoro, en el que el sermón de fray Melchor Cano, provincial de los dominicos, apenas pudo escucharse ya que “por el mucho ruido de la gente no se oía”⁷⁵. Después de leídas las sentencias, el silencio se apoderó del recinto, y se oyó de nuevo el *Miserere* por los cantores de la capilla del príncipe Felipe alternando versos en polifonía y

⁶⁸ Tess KNIGHTON, art. cit., nota 60, p. 288.

⁶⁹ Ver Cristina DIEGO PACHECO, “Intercambios musicales...”, op. cit., p. 451 ss.

⁷⁰ *Relación del auto general...* op. cit., fol. 37.

⁷¹ Vid. Herminio GONZALEZ BARRIONUEVO, *Francisco Guerrero, 1528-1599: Vida y obra*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, 2000, p. 151.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Tess KNIGHTON, art. cit., p. 35.

⁷⁴ *Relación del auto general...* op. cit., fol. 36.

⁷⁵ *Ibid.*, fol. 35v.

en cantollano.⁷⁶ Un detalle musical interesante es el presentado por el testigo Adolfo de Castro al indicar que el licenciado Herrezuelo “cantaba salmos”⁷⁷, sirviéndose así de la música como medio para afianzar su fe en la nueva religión, puesto que el canto de los salmos en lengua vernácula, considerado como herejía (como era el caso de los salmos de Marot en países francoparlantes), era uno de los signos distintivos de las comunidades luteranas. Tras ello, los gritos y los llantos llenaron el espacio sonoro de la plaza.⁷⁸

El impacto del primer auto de fe de 1559 fue tal que, casi cincuenta años después, el viajero Barthélémy Joly, de visita en Valladolid durante el periodo en que fue capital del reino a principios del XVII, ofrece todo lujo de detalles sobre la ceremonia, aunque su veracidad dista de poder ser probada. Imaginado o no, el escenario musical que Joly imagina es el siguiente:

“Así dispuestos a hacer justicia, sacan a los prisioneros a primera hora de la mañana, y se dicen misas temprano en todas las iglesias, las tiendas cierran y las casas están vacías. El orden de este triste convoy o acto comienza a avanzar y lo abre una ronca trompeta, que gime más que resuena, anunciando su paso a todo el mundo”⁷⁹.

Y prosigue:

“Cada uno de esos miserables viste con una túnica de sambenito y lleva delante del pecho, pendiente del cuello, una pintura con la pena que va a sufrir. [...] Después esta horrible tropa [...] sigue un orden de comisarios [...] y finalmente los señores inquisidores con el obispo de la ciudad, representante del Papa, y todos cantan el Credo en voz baja y avanzan hasta la plaza pública”⁸⁰.

El Auto de Fe de 1559 en Valladolid constituyó, sin duda, un acontecimiento excepcional en el que el elemento sonoro desempeñó un papel fundamental para acentuar el clima de miedo y de disuasión que se deseaba transmitir a la población. Quizá teniendo muy presente este auto, Tomás de Santa María, organista del colegio de la Santa Cruz de Valladolid y además fraile dominico — detalle importante en el contexto inquisitorial— recordaría que la música podía y

⁷⁶ *Relación de lo que por mandado...* op. cit., fol. 74v-75. Ascensión MAZUELA (art. cit.) sugiere que fuera el *Miserere* de Morales.

⁷⁷ Jesús ALONSO BURGOS, op. cit., p. 113. Según algunos historiadores, esto habría sido imposible teniendo en cuenta que Herrezuelo había sido amordazado.

⁷⁸ *Relación de lo que por mandado...* op. cit., fol. 75v.

⁷⁹ Bartolomé BENNASSAR, op. cit., p. 845.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 846.

debía ser utilizada para luchar contra la herejía, como lo expone en su tratado publicado en Valladolid en 1571 *Arte de tañer fantasía*:

“Porque los órganos, los cantos, y toda otra música usada en la Iglesia de Dios, desde su principio, son una de las cosas que más mal estómago han hecho a los perniciosos herejes, destos nuestros infelices tiempos, y así (poner los hombros a cosa tan celebrada y tan importante entre los fieles) para que no solamente no se caiga, más aun vaya con medra adelante, es hacer el oficio de verdadero perlado”⁸¹.

* * *

A través de este breve estudio se ha podido comprobar la importancia del elemento sonoro en algunos de los acontecimientos de carácter excepcional de una ciudad hispana del Quinientos como Valladolid. Las músicas examinadas, procedentes de ceremonias financiadas en general por la municipalidad y a menudo vinculadas al repertorio heráldico, constituyen actos sociales “desreguladores” alentados por las autoridades civiles, antes de que la ciudad contrarreformista del siglo siguiente refuerce el control sobre la producción musical y el repertorio sacro gane la batalla en las calles frente a un repertorio profano cada vez más confinado a espacios interiores (palacios, teatros, corrales). Los eventos excepcionales expuestos en este estudio, símbolos de poder y autoridad, deben ser escuchados leguas a la redonda, elevando la proyección sonora para enaltecer los sonidos atronadores, de modo que no debe sorprendernos el que las crónicas equiparen el interés musical de una ceremonia con su “estruendo”. Otra identificación metafórica es la que asocia estos eventos a guerras y batallas para otorgarles mayor solemnidad, nobleza y severidad, como sucede en el caso de las entradas reales, juegos y torneos, todos acompañados de músicas heráldicas de inspiración bélica. En el caso de los autos de fe, la batalla metafórica es psicológica pero las “armas” musicales muy parecidas, con el fin de acentuar el clima de pavor y respeto. Todos estos aspectos nos conducen, por fin, a plantearnos la presencia de lo sonoro y lo musical como verdaderos *hechos* históricos al mismo nivel que otros enunciados, que vendrían así a legitimar el papel del musicólogo —frente al del historiador— para descifrarlos y analizarlos.

⁸¹ Tomás DE SANTA MARIA, *Arte de tañer fantasía*, Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565, dedicatoria “Al Ilustrísimo y Reverendísimo S. Don F. Bernardo de Fresneda, Obispo de Cuenca”.

EL PAISAJE SONORO EN LOS AMBIENTES PICARESICOS DEL RENACIMIENTO

Clara **Bejarano Pellicer**

Universidad de Sevilla, España

Por picaresca se entiende un subgénero literario de novelística del Siglo de Oro, que narra la vida y desventuras de un pícaro, con el objeto de explicar su actual estado de deshonor. No obstante, estas obras literarias no sólo deben tomarse como un discurso ideológico de carácter edificante dirigido a sus contemporáneos. A su vez, historiadores de ayer y de hoy han utilizado estos textos como fuentes para conocer la sociedad aurisecular española, particularmente las capas sociales que por su situación desfavorecida no suelen dejar rastro en otro tipo de fuentes históricas. Aun teniendo en cuenta los condicionantes de convencionalidad de que, como toda obra de ficción, adolecen las novelas picarescas, se puede afirmar que, de todas las fuentes literarias del período, son las dotadas de mayor verosimilitud.¹ Con todo, la información contenida en ellas ha de ser sometida a crítica, puesto que no sería extraño que los novelistas introdujeran elementos musicales para caracterizar personajes y ambientes, siendo como era una práctica cercana al teatro contemporáneo.² Además, la inserción de textos poéticos dentro de la novela con la excusa del canto es un rasgo característico de la literatura italiana desde Boccaccio, y afecta a la novela corta española hasta el siglo XVII.³ Con todo, este subgénero literario ha sido tomado en este estudio como principal fuente para conocer el paisaje sonoro

¹ Rogelio MIÑANA, *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Delaware, Newark, 2002, pp. 170-178.

² Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, "La música en el teatro clásico", en Javier HUERTA CALVO (coord.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, tomo I, pp. 677-716.

³ Alberto RODRÍGUEZ DE RAMOS, "Chi di così cantar le fosse stato cagione: María de Zayas ante *El Decamerón*. Organización y función de la poesía en las *Novelas Amorosas y Ejemplares*", en Isabel COLÓN CALDERÓN, David CARO BRAGADO, Clara María MARTÍNEZ y Alberto RODRÍGUEZ DE RAMOS (eds.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial, 2013, pp. 151-163.

en el mundo picaresco, aunque evidentemente tratemos de comprobar su verosimilitud en fuentes de otra naturaleza, que aun siendo narrativas fueron escritas con el objetivo de retratar abiertamente la realidad.

Entre ellas destaquemos la *Relación de la cárcel de Sevilla* de Cristóbal de Chaves, escrita a fines del siglo XVI por un abogado de la Real Audiencia conocedor de primera mano de los hechos que describió, o las memorias del jesuita Pedro de León en sus misiones interiores por los grupos más marginales de la sociedad del siglo XVII. Respecto a las novelas picarescas, seleccionaremos aquellas que fueron escritas en el siglo XVI o tempranamente en el siglo XVII, sin perjuicio de que entablemos referencias y conexiones con las de cronologías más avanzadas. A destacar por su rendimiento, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda (1605), *Rinconete y Cortadillo* y *La ilustre fregona* de Miguel de Cervantes (1612), así como los entremeses de Cervantes más picarescos. Si bien estos textos y muchos otros han sido estudiados en profundidad para determinar los rasgos de la germanía o jerga del hampa,⁴ el fenómeno musical ha despertado bastante menos interés hasta el momento, hecha excepción de la jácara como manifestación literaria.⁵

En lo que se refiere a coordenadas espaciales, los datos sobre ambientes picarescos se concentran en Sevilla, que por ser la urbe más poblada de España en aquella cronología y ofrecer tan grandes posibilidades de negocio como Puerta de las Indias, también registraba el mayor índice de criminalidad organizada. Se ha calculado que los jaques conformaban un 25% de la población sevillana en ese cambio de siglo que nos interesa, cuando ésta ascendía a 125.000 habitantes.⁶

Cuando hablemos de ambientes picarescos, nos circunscribiremos a la sociabilidad que tenía lugar entre los pícaros en sus terrenos habituales de convivencia, absteniéndonos de adoptar una perspectiva holística según la cual se pueda considerar pícaros a todos los personajes que intentan escalar una posición social por medios ilícitos. Por lo tanto, no hablaremos de la forma en que

⁴ No hay más que admirarse de la amplia bibliografía recogida en títulos como César HERNÁNDEZ ALONSO y Beatriz SANZ ALONSO, *Germanía y sociedad en los siglos de oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999.

⁵ Por no extendernos, citaremos sólo las monografías: María Luisa LOBATO y Alain BÈGUE (eds.), *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*, Madrid, Visor Libros, 2014. María Luisa LOBATO, *La jácara en el Siglo de Oro: literatura de los márgenes*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2014.

⁶ César HERNÁNDEZ ALONSO, "Introducción a la lengua de las jácaras", en LOBATO y BÈGUE, op. cit., p. 13.

los pícaros utilizaron la música u otros recursos sonoros para embaucar a las personas ajenas a su círculo. Preferimos limitarnos a observar al pícaro en la intimidad, cuando no ejerce su “oficio”, sino que expresa con naturalidad su propia condición.

Para ello, comenzaremos analizando algunos pasajes literarios que recrean fiestas o veladas entre pícaros. Para recrear el ambiente del hampa a fines del Renacimiento, nadie mejor que Miguel de Cervantes, puesto que en sus entremeses y sus Novelas Ejemplares concede la mitad del protagonismo a los pícaros. Precisamente en *Rinconete y Cortadillo*, “novela ejemplar” de carácter picaresco, es donde nos adentramos en la cuna del hampa. La red de delincuentes estaba presidida por una figura de cuya historicidad hay que dudar, bautizada como Monipodio, paternal cabecilla del gremio de malhechores en cuyo refugio se solazaba el hampa de Sevilla, se creaban vínculos y redes clientelares y se cerraban tratos.

Fue en ese patio, cuando los protagonistas Rinconete y Cortadillo estaban todavía descubriendo los entresijos de aquella organización criminal, donde para celebrar una reconciliación doméstica entre pícaros al servicio de Monipodio — quien actuó como mediador—, brotó una espontánea música festiva entre los presentes. Las artífices fueron las mujeres del grupo, pícaras consumadas como sus compañeros, a juzgar por sus apodos: la Gananciosa, la Cariharta, la Escalanta. No nos debe extrañar este protagonismo femenino en las manifestaciones musicales, puesto que en otros ámbitos sucedía de igual forma. Por otras fuentes no sospechosas de familiaridad con el ambiente picaresco, nos consta que a las mujeres jóvenes se asociaban los corros de percusión improvisada, canto y baile (que no la danza)⁷ espontáneos. Sin ir más lejos, citemos una fuente estrictamente coetánea, el famoso diccionario de Sebastián de Covarrubias de 1611, que a la voz de pandero introduce la siguiente definición: “instrumento muy usado de las moças los días festivos, porque le tañen una cantando y las demás bailan al son es para ellas de tanto gusto, que dize el

⁷ Los términos de baile y danza son empleados indistintamente por las fuentes originales, pero algunos investigadores encuentran diferencias entre ambos conceptos, siendo el baile más desenvuelto que la danza e implicando el concurso de los brazos y manos, que tendían a la pasividad en las danzas. María Asunción FLÓREZ ASENSIO, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, Colección Música Hispana Textos, 2006, p. 62.

cantarcillo viejo: Más quiero panderico, que no saya”⁸. Obviamente, lo que esta cita quiere traslucir es que las mujeres jóvenes estaban ávidas de diversión y esparcimiento en una sociedad encorsetada que vinculaba la honestidad con una conducta austera y recogida, y que para dar rienda suelta a sus impulsos les bastaba con el más humilde de los instrumentos, que estaba al alcance de todos los grupos sociales.⁹ El pasaje de Rinconete y Cortadillo da cabal testimonio de esta realidad social, trasladada al ámbito marginal. Las obras de Cervantes dan un gran papel a las mujeres como animadoras de fiestas musicales improvisadas y privadas.¹⁰ Otra novela picaresca del cambio de siglo, *La pícaro Justina*, se explaya también sobre la afición de las mujeres al baile, al tratarse de una narradora protagonista femenina:

“no hay cosa que más huyamos ni que más nos pene que estar atenedas contra nuestra voluntad a la de nuestros maridos, y generalmente a la obediencia de cualquier hombre. De ahí viene que el deseo de vernos libres desta penalidad nos pone alas en los pies (...) y esta es la causa porque somos tan amigas de la baila”.

Asimismo, Justina se define como “gran bailadora, saltadera, adufera, castañetera”, “la princesa de las bailonas y emperatriz de los panderos”¹¹.

De todas formas, aunque las mujeres comenzasen la música por decisión propia, no se trataba de un esparcimiento privado porque lo hacían en medio de una asamblea masculina y, a juzgar por el texto, con la connivencia e incluso conminadas por el capo. Dice el narrador que “parece que la Gananciosa ha escupido, señal de que quiere cantar. Y así era la verdad, porque Monipodio le había rogado que cantase algunas seguidillas de las que se usaban”. Avanzado el pasaje, incluso los hombres se suman al grupo de intérpretes, seducidos por su ritmo: “Y luego Monipodio, dándose gran priesa al meneo de sus tejoletas (...)”. Quede dicho que la práctica musical no estaba restringida a las mujeres en ningún ámbito social.

⁸ Sebastián de COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Horta, 1943.

⁹ Clara BEJARANO PELLICER, “Las mujeres y la práctica musical en el Siglo de Oro: ficción y realidad en Sevilla”, *Janus*, 3 (2014), s/p.

¹⁰ María Victoria de ANCOS CARRILLO, “Introducción a la música en la obra de Miguel de Cervantes. Entre danzas, panderos y sonajas”, en *Homenaje académico al Quijote en el IV centenario de su publicación*, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2006, pp. 73-96.

¹¹ Francisco de ÚBEDA, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, Medina del Campo, Christóval de Lasso Vaca, 1605, en Florencio SEVILLA ARROYO (ed.), *La novela picaresca española: toda la novela picaresca en un volumen*, Madrid, Castalia, 2001, p. 436.

¿Qué tipo de música es la que recrea la escena? Desde luego, no se trata de música culta, lo cual no era de esperar en esta capa social. Ni tan siquiera estamos hablando de música convencional. Las mujeres dan rienda suelta a su sentido musical tañendo instrumentos exclusivamente percusivos. Y no son precisamente los que se usaban en la corte, ni siquiera en el teatro de los corrales de comedias de la época. Los que tañen las pícaras en la intimidad no son instrumentos de percusión propiamente dichos, sino objetos de la vida cotidiana, que formaban parte del paisaje doméstico urbano, que utilizados de forma no convencional podían hacer las veces de instrumentos de percusión. Por la coordinación con la que forman una pequeña orquesta, no debía de ser una práctica inaudita. Veamos el pasaje en sus propios términos:

“Diéronselas luego [las manos como amigos], y la Escalanta, quitándose un chapín, comenzó a tañer con él como en un pandero; la Gananciosa tomó una escoba de palma nueva, que allí se halló acaso, y rascándola, hizo un son que, aunque ronco y áspero, se concertaba con el del chapín. Monipodio rompió un plato, y hizo dos tejoletas que, puestas entre los dedos, y repicadas con gran ligereza, llevaba el contrapunto al chapín y a la escoba”.

Los instrumentos de percusión serán, pues, calzado, menaje y objetos de limpieza, que no parecen estar allí preparados para el improvisado número musical, sino que cumplían otras funciones y fueron tomados al azar, “acaso”. Esta información nos está hablando de pobreza y carencias, pero también de una vocación musical irrefrenable que va más allá de los medios disponibles, y que se revela consustancial al género humano en sociedad.

Cuando el pícaro Manferro enumera las ventajas de esta música tan disidente, los argumentos sirven a la simplificación:

“(…) música más presta y más sin pesadumbre, ni más barata, no se ha inventado en el mundo, (...) tan fácil de deprender, tan mañera de tocar, tan sin trastes, clavijas ni cuerdas, y tan sin necesidad de templarse”.

De ella se elogia precisamente su accesibilidad: no está restringida por razones de economía, ni de tiempo ni de conocimientos. Lo cual supone una crítica más o menos velada a la música y los instrumentos convencionales, que llevaban su tiempo porque era necesario afinarlos, desde luego eran caros y su aprendizaje no estaba al alcance de las dotes, los recursos o la paciencia de todo el mundo. La que está describiendo Manferro es una música de pobres, incultos e impacientes.

Por lo tanto, si los pícaros la crearon fue porque se adecuaba a sus miserables condiciones de vida.

Pero su discurso encierra más connotaciones. En cierta medida, la música retratada supone la antítesis de la música culta o convencional. Los pícaros ejecutan un ritmo que desafía las reglas estéticas vigentes en su sociedad. Proclaman superfluos todos los progresos técnicos de la música renacentista, aun los más accesibles y populares como la guitarra. De alguna forma, esta manera de crear música expresa su independencia y reclamación de libertad. El discurso al respecto, pronunciado por el personaje llamado Maniferro, es esclarecedor de una identidad musical conscientemente divergente: “nunca inventaron mejor género de música, tan fácil de deprender, tan mañera de tocar, tan sin trastes, clavijas ni cuerdas, y tan sin necesidad de templarse”. Esta forma de hablar claramente está despreciando las complejidades específicas de los instrumentos de cuerda pulsada que experimentaron tanto auge durante el Renacimiento, a saber, la vihuela, el laúd y la guitarra. A juzgar por la irónica explicación, los pícaros se enorgullecían de prescindir de un elemento musical ortodoxo y de encontrar una alternativa con la cual pudieran identificarse. Y algo más: la reacción de los extraños es de escándalo. Por más que pudieran considerarse pícaros en ciernes, Rinconete y Cortadillo eran todavía lo bastante inocentes para no haber visto nunca una música tan heterodoxa, y recibir una impresión negativa. El texto utiliza la palabra “Espantáronse Rinconete y Cortadillo de la nueva invención de la escoba”. Por el contrario, el pícaro Maniferro se siente tan orgulloso de la música alternativa de su círculo, que utiliza otro vocablo contrastante: “¿Admíranse de la escoba?”.

No obstante, por otro lado la ruptura con la sociedad no es total. Hallamos puntos de referencia convencionales a los que el narrador apela para describir la escena: la Escalanta golpeaba el chapín *como en un pandero*, Monipodio *llevaba el contrapunto al chapín y a la escoba*, el sonido de la escoba de la Gananciosa se define concesivamente: *aunque áspero y ronco*, y Monipodio se colocó las dos tejoletas de plato *puestas entre los dedos, y repicadas con gran ligereza* a la manera de unas castañuelas. Además, el propio pícaro que proclama su independencia musical en realidad está recurriendo como fuente de autoridad a un miembro de la universidad: “y en verdad que oí decir a un estudiante (...) nunca inventaron mejor género de música”. Aunque la figura del estudiante en el

Renacimiento tiene grandes conexiones con la picaresca,¹² no deja de ser citado precisamente por sus estudios, por el conocimiento de una teoría y una tradición musical que entonces se impartía en el Quadrivium y constituía una disciplina reglada. Y en cualquier caso, la improvisación de instrumentos burlescos de percusión era propia de pandorgas o máscaras juveniles, dentro de la tradición carnavalesca,¹³ de la que se pueden ofrecer múltiples ejemplos.¹⁴ Por lo tanto, este cuadro musical no era tanto una alternativa divergente a la música social como una caricaturización de la misma. De hecho, esta escena también ha sido interpretada como la parodia de una academia literaria.¹⁵ Durante toda la novela, la sociedad que forman los malhechores es una imagen deformada de la sociedad respetable, pues tiene sus leyes, su código de honor, su atención hospitalaria, su estructura gremial y su devoción cofradiera. No nos debe extrañar que, como parte de la parodia de la sociedad que Cervantes construye, los pícaros también tengan sus propias prácticas musicales paralelas.

Pero la improvisada percusión contrapuntística en realidad no era más que el colchón rítmico para la verdadera música popular, que era vocal. Aunque en el Renacimiento comienza a despuntar la música instrumental, en la mayoría de los ámbitos todavía no se concibe sin una letra que transmita un mensaje al cual refuerza. Una vez que los pícaros del antro de Monipodio han asentado una base rítmica, los solistas vocales se anuncian con un gargajo, que es a la vez un signo

¹² M. CHEVALIER, "Un personaje folclórico de la literatura del Siglo de Oro: el estudiante", en Pedro María PIÑERO RAMÍREZ y Rogelio REYES CANO (eds.), *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro (literatura e historia)*, Sevilla, Universidades de Sevilla y Burdeos, 1981, pp. 39-58. Gustavo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, "Reyertas estudiantiles y violencia universitaria en la Salamanca del período barroco: 1598-1625", *Erasmus*, 1 (2014), pp. 121-137. Ramón María HORNEDO, "Desaplicación y desórdenes estudiantiles en el seiscientos español", *Razón y fe*, CLIX, 733 (1959), pp. 131-144. María Dolores GUILLOT, "Tumultos estudiantiles en el siglo XVII", en AA.DD. *Doctores y Escolares*, II Congreso Internacional de Historia de las Universidades Hispánicas, Valencia, 1995, vol. I, pp. 251-256. Margarita TORREMOCHA HERNÁNDEZ, "Ciudades universitarias y orden público en la Edad Moderna", *Cuadernos de Historia Moderna Anejos*, III (2004), pp. 137-162.

¹³ Clara BEJARANO PELLICER, *Los sonidos de la ciudad: el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*, Sevilla, ICAS, 2015, pp. 154-166.

¹⁴ Por ejemplo, en la máscara que tuvo lugar en 1609 en la villa de Tudela del Duero, cuando fue comprada por el duque de Lerma, abrían la marcha cuatro atabaleros que parodiaban a los auténticos. Tocaban con garrotos gruesos y unas patas de rocín en hueso, sobre dos panderos encajados en dos escriños, haciendo las veces de timbales. Bernardo José GARCÍA GARCÍA, "Coloquios, máscaras y toros en las fiestas señoriales de un valido. El significado político y patrimonial de las representaciones al duque de Lerma", en Aurelia RUIZ SOLA (coord.), *Teatro y poder. VI y VII jornadas de Teatro*, Burgos, Universidad de Burgos, 1998, pp. 143-172.

¹⁵ Miguel Ángel JIMÉNEZ ARNAIZ, "Una lectura de *Rinconete y Cortadillo*", *Inter-American Music Review*, 18 (2008), pp. 175-184.

convencional (de mal gusto) de reclamación de atención y una forma de preparar el organismo para el canto. La encontramos en otras Novelas Ejemplares en contextos similares: por citar un caso, en *La Ilustre Fregona*, en el baile que se celebró a la puerta de una posada entre los mozos de mulas de la vecindad. Lope el Asturiano fue incitado a cantar algún número musical digno de teatro, además de tocar la guitarra: “mondó el pecho Lope escupiéndolo dos veces, en el cual tiempo pensó lo que diría”¹⁶. Que los mozos de mulas eran aficionados al canto de romances para entretenerse en sus largas travesías, también lo transmite Salas Barbadillo en su novela *La ingeniosa Elena en 1614*.¹⁷ Este ambiente antes citado no pertenecía al hampa y la fiesta tenía lugar en la vía pública, luego no encontramos música tan transgresora como la del patio de Monipodio. Se caracteriza por instrumentos convencionales como la guitarra, que a comienzos del siglo XVII se había hecho muy popular, como denuncia Covarrubias en su diccionario,¹⁸ y por seguir modelos establecidos de los corrales de comedias, pero contiene algunos elementos de picaresca porque la reunión estaba compuesta por jóvenes y muchachas vulgares y no en vano se trata de una novela picaresca. Siguiendo el modelo teatral, el romance cantado y acompañado de guitarra dará pie a un baile dramatizado por parte de hombres y mujeres.

En el patio de Monipodio no tenemos referencias a baile, pero sí al género musical de sus cantos, que no es el romance sino la seguidilla. Género íntimamente relacionado con el baile, tanto que se cree que encierra el origen de las sevillanas.¹⁹ La denominación “seguidilla” aparece por primera vez en la literatura en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599), quien afirma que “las seguidillas arrinconaron a la zarabanda”, baile ya de por sí transgresor y

¹⁶ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Novelas Ejemplares*, Julio RODRÍGUEZ-LUIS (ed.), Madrid, Taurus, 1983, vol. II. p. 112.

¹⁷ Alonso Jerónimo de SALAS BARBADILLO, *La ingeniosa Elena*, en SEVILLA ARROYO, op. cit., pp. 630-633.

¹⁸ El diccionario de Covarrubias de 1611 sostenía que la guitarra era “instrumento bien conocido y exercitado muy en perjuizio de la música que antes se tañía en la vigüela (...) y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de cavallos que no sea músico de guitarra”. COVARRUBIAS OROZCO, op. cit., voces “guitarra” y “vihuela”.

¹⁹ Concepción CARRETERO MUNITA, *Origen, evolución y morfología del baile por sevillanas*, Sevilla, Patronato de la I Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla, 1980, p. 77.

provocativo,²⁰ si bien la primera definición de seguidilla aparece en el *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo (1602):

“Hay estancias de dos versos que tienen las consonancias continuas, y llámanlas seguidillas porque se suelen seguir unas de otras, aunque cada una ha de perficionar en sí la sentencia y concepto, sin pasar ni quedar pendiente a las demás”²¹.

En la literatura germanesca, aparece también citada como *baile cantado*: “Y del adufle y sonajas / al dulce son cantarás / seguidas, y bailarás / hasta hazernos todos rajas?”²².

No desentona una alusión a un baile obsceno en una reunión como la descrita, porque en otras obras de Cervantes también los encontramos en el mismo contexto. Sin ir más lejos, en el entremés *El rufián viudo* de 1615, en el que el protagonista entierra a su mujer y simultáneamente busca una sustituta entre las prostitutas de su círculo sometiéndolas a examen. La narración finaliza con la aparición del personaje Escarramán resucitado, que representa al baile renaciendo de sus cenizas, el cual fue famoso por sus condenas moralistas a fines del siglo XVI debido a sus contorsiones lascivas de brazos y saltos descompuestos.²³ En el concurso de los brazos estribaba la diferencia entre las danzas aristocráticas (que sólo movían los pies) y los bailes populares.

En Sevilla es donde más arraigó, donde se cruzan las culturas africana y gitana. En el entremés al que nos referimos, el Escarramán recibe una salva de parabienes y vítores por parte de los personajes de baja estofa, simbolizando el entusiasmo que despertaba este género musical en el hampa en aquellos años, tan censurado por la sociedad respetable.²⁴ El entremés finaliza con los bailes del propio Escarramán como personaje estrella, y el reiterado estribillo del romance

²⁰ Juan de MARIANA, *Tratado contra los juegos públicos*, José Luis SUÁREZ GARCÍA (ed.), Granada, Universidad de Granada, 2004, pp. 185-189.

²¹ Luis Alfonso de CARVALLO, *El Cisne de Apolo*, Alberto PORQUERAS MAYO (ed.), Kassel, Reichenberger, 1997, p. 207.

²² “Carta en jacarandina”, poema anónimo del siglo XVI recogido en César HERNÁNDEZ ALONSO y Beatriz SANZ ALONSO, *Germanía y sociedad en los siglos de oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999, pp. 345-351.

²³ Ya en 1613 Quevedo escribió un romance a modo de testamento del Escarramán, luego en 1615 hacía poco tiempo que este conocido baile había caído en desgracia. Elena di Pinto opina que fue prohibido y más tarde se reformó en ritmo y evoluciones para salvar la censura. Elena DI PINTO, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Colección Biblioteca Áurea Hispánica, n° 35, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2005, p. 26.

²⁴ Vicente PÉREZ DE LEÓN, *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 167-170.

con el que se le exalta: “Ya salió de las gurapas /el valiente Escarramán / para asombro de la gura / y para bien de su mal”. Esto es, el propio personaje se identifica con los malhechores al anunciar que su regreso supone la frustración de las fuerzas de la justicia,²⁵ puesto que se especula sobre si la figura histórica que dio origen al baile fue un ladrón de capas de Sevilla de fines del siglo XVI.²⁶ Por si fuera poco, Cervantes también menciona el baile en su entremés *La cueva de Salamanca* aseverando que su origen fue en el infierno.²⁷ Por lo tanto, también en la danza, la sociedad marginal se declara rebelde a las normas públicas, creando un baile que hubo de ser prohibido por su atrevimiento, y que sin embargo tuvo gran éxito, hasta el punto de que podemos encontrar a su tipo literario, Juan Escarramán, surcando infinidad de comedias, autos sacramentales, entremeses, poemas y letras de baile hasta el siglo XVIII.²⁸

Todo esto no son sino testimonios literarios, que podríamos considerar producto de la imaginación del novelista y concesiones a las demandas de un público ávido de hipérboles llamativas y situaciones pintorescas. Para asegurarnos de su fiabilidad, tendremos que recurrir al escenario que pintan fuentes menos fantasiosas. De acuerdo con la naturaleza de nuestro estudio, tenderemos a buscar descripciones del ambiente delictivo por antonomasia —la cárcel real de Sevilla—, realizadas por las personas que, sin pertenecer a él, por su profesión, mejor lo conocieron.

Todas las fuentes coinciden en que la cárcel de Sevilla gozaba de una sociabilidad inusitada.²⁹ Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido* de 1603 afirmaba que allí existían ricas cofradías, se consumía buen vino y bacalao, y se pasaba la noche en vela;³⁰ luego los personajes de baja estofa debieron de realizar las prácticas musicales más espontáneas. Miguel de Cervantes afirmaba que allí “todo triste ruido hace su habitación”, por lo tanto el paisaje sonoro de la prisión

²⁵ Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Entremeses*, Madrid, Real Academia española, 2012, p. 30.

²⁶ DI PINTO, op. cit., pp. 20-21.

²⁷ CERVANTES, op. cit., p. 118.

²⁸ DI PINTO, op. cit., p. 389.

²⁹ La cárcel de Sevilla goza de una bibliografía extensa, pues en fuentes primarias fue descrita por el procurador Cristóbal de Chaves, el padre Pedro de León, el historiador Alonso de Morgado, los presos Miguel de Cervantes y Martín Pérez, y el hijo del cirujano Mateo Alemán. Se puede consultar más pormenorizadamente en Carlos PETIT CARO, “La cárcel real de Sevilla (I)”, *Archivo Hispalense*, 4, 11 (1945), pp. 317-321.

³⁰ Agustín de ROJAS VILLANDRANDO, *El viaje entretenido*, Madrid, Juan Flamenco, 1604, p. 22.

debía de ser bullicioso. El apócrifo *Entremés de la cárcel de Sevilla*, atribuido a Cervantes, menciona gritos, cuchilladas, letanías, canto, tañido musical y baile;³¹ a los que la *Relación de la cárcel de Sevilla* de Cristóbal de Chaves añade los santo y seña de quienes velaban, y los pregones de los presos que vendían y remataban prendas.³² Incluso contaban con música las procesiones interiores de disciplinantes de Semana Santa que celebraba la cofradía de los presos.³³

Nos detendremos más monográficamente en los aspectos puramente musicales. En primer lugar, los presos tenían sus propias prácticas. Que en el interior de la prisión existían instrumentos musicales es cosa fuera de toda duda, al igual que circulaba toda clase de mercancías apreciadas e incluso armas, como denuncian todos los cronistas. Los presos disponían de instrumentos musicales que no sólo usaban para recrearse, sino también como herramientas de un lenguaje local.

A saber, la música instrumental servía para homenajear o vitorear a aquellos que resistían la tortura sin confesar ante las autoridades: Cristóbal de Chaves relata cómo estos héroes era recibidos por sus vecinos “con sábanas rociadas con vino y con vigüelas y con panderetes”. No tenemos más información sobre qué tipo de música se ejecutaba en su honor, ni siquiera si contenía una más que probable letra. La vihuela era un instrumento que en aquellas fechas tenía connotaciones cultas y refinadas, por lo que no es factible que se tratase de ella sino de guitarras, las cuales ya a comienzos del siglo XVII habían desplazado de la música popular a su pariente en virtud de la facilidad que encerraba la técnica del rasgueo. El diccionario de Covarrubias de 1611 continuó explicando el triunfo de la guitarra, más asequible de tañer para los aficionados:

“Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha auido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de cavallos que no sea músico de guitarra”³⁴.

³¹ Margarita PEÑA MUÑOZ, “Cervantes y el Entremés de la cárcel de Sevilla: autobiografía y autoría”, en Pierre CIVIL y Françoise CRÉMOUX (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Iberoamericana, 2010, vol. 2, pp. 109.

³² Cristóbal CHAVES, *Relación de la cárcel de Sevilla*, Madrid, José Esteban, 1983, p. 24.

³³ Alonso de MORGADO, *Historia de Sevilla*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan León, 1587, p. 193.

³⁴ COVARRUBIAS OROZCO, op. cit., voces “guitarra” y “vihuela”.

Por lo tanto, ya en el siglo XVII la vihuela estaba en decadencia y desde luego no se encontraba frecuentemente en manos de personajes populares, por lo que probablemente las novelas quieren decir guitarra donde dicen vihuela. No en vano la guitarra fue la clave de cierta democratización de la práctica instrumental, al menos en el medio urbano. Es posible que *La Relación de la cárcel de Sevilla*, que fue escrita a fines del siglo XVI pero no antes de 1585k, que es cuando aparece la cofradía de la Visitación de Nuestra Señora, ya estuviese viviendo esos momentos de transición a los que alude Covarrubias en su diccionario.

En cualquier caso, tanto la vihuela como la guitarra eran cordófonos creados para acompañar el canto de un poema, por lo que hemos de pensar que a los torturados con más temple se les recibía con letrillas referentes a su valor. Por el contrario, aquellos que se doblegaban al tormento y delataban a alguien eran recibidos con hostilidad por sus compañeros de desdicha. No se les dedicaba ninguna música y se les denominaba, en la jerga carcelaria, con el paradójico título de “músico”, que hacía referencia a su debilidad al haber “cantado” ante el verdugo.³⁵

Respecto a la percusión, el acompañamiento de los “panderetes”, que bien podrían ser panderetas dotadas de sonajas o bien sencillamente panderos pequeños, responde a un sonido de carácter popular y festivo. Estos testimonios coinciden con los instrumentos musicales que se citan en una composición anónima de carácter germanesco del siglo XVI, que comienza precisamente con los siguientes y estimulantes versos: “Entonen los adufles y guitarras / y al son de los alegres panderetes, / canten en jermanesco mil motetes / los chulamos y marcas más bizarras”³⁶. Huelga decir que la palabra *motetes* era un eufemismo socarrón e irreverente, pues el repertorio del hampa estaba muy lejos de los géneros musicales sacros. Asimismo, oímos citar de nuevo el adufe y las sonajas para acompañar el canto y el baile en otra copla del siglo XVI titulada “Carta en jacarandina”, o sea, en lenguaje germanesco, lo cual nos invita a identificar los *panderetes* con las panderetas:

“Y del adufle y sonajas / al dulce son cantarás / seguidas, y bailarás / hasta hazernos todos rajas? / (...) Vide estar una chulama (...) / oí que, al son de un adufle / estas seguidillas canta / (...) En tono godo y antano / esto la hiza cantaba, / haciendo con el pandero / admirables consonancias. / Con tal

³⁵ CHAVES, op. cit., p. 16.

³⁶ Poema recogido en HERNÁNDEZ ALONSO y SANZ ALONSO, op. cit., pp. 339-340.

primor y destreza / movía las manos blancas / que como en un clavicordio / en él contrapunteaba”³⁷.

De nuevo encontramos la pequeña percusión, en concreto el pandero, en manos de mujeres jóvenes, pero esta cita nos ofrece alguna información más: el instrumento no se limitaba a llevar el compás, sino que también realizaba un contrapunto a la voz, tal cual decía Cervantes en Rinconete y Cortadillo. No obstante, los hombres también tañían el pandero al cantar seguidillas, como evidencian estas anónimas Quintillas de la Heria, también del siglo XVI: “Carrascales fue el primero / que, tomando las sonajas, / les cantó, haziéndose rajas, / esta siguida al pandero”³⁸. Por lo tanto, parece que la organología asociada a estos personajes (los rufianes y las prostitutas) estaba asentada, puesto que la encontramos idéntica en los textos literarios y en los cronísticos.

Retomando el hilo de nuestro discurso sobre la prisión, además de expresar una opinión general, particularmente el contento y la aprobación, los instrumentos musicales servían para entablar relaciones entre los sexos. La música como instrumento de galanteo es una moneda de cambio común en todas las épocas, particularmente entre los jóvenes, y no era menos en el Renacimiento, cuando las reglas sociales eran tan rígidas que era necesario recurrir a fórmulas convencionales.³⁹ *El Cortesano* de Baldassare Castiglione afirmaba que la audición de música producía en las mujeres un efecto superior al que creaba en los hombres, tornándolas sensibles y tiernas,⁴⁰ por lo que abundaron las ofrendas musicales masculinas en la sociedad del Siglo de Oro, y podemos rastrear innumerables ejemplos tanto en novelas picarescas como en las que no se pueden considerar tales.

El recurso al homenaje musical como prueba de amor era propio de la separación física, una forma de aunar las almas cuando los cuerpos no podían entrar en contacto. Los enamorados ofrecían músicas a sus amadas desde la calle al caer la noche, cuando ellas estaban recluidas en sus domicilios. Por consiguiente, la utilización de la música para el acercamiento entre los presos y

³⁷ Poema recogido en HERNÁNDEZ ALONSO y SANZ ALONSO, op. cit., pp. 345-351.

³⁸ Poema recogido en HERNÁNDEZ ALONSO y SANZ ALONSO, op. cit., pp. 353-359.

³⁹ Véase Clara BEJARANO PELLICER, “Música y juventud en la primera mitad del siglo XVII”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 38 (2016), pp. 145-170.

⁴⁰ María José VEGA RAMOS, “La unión de poesía y música en el Renacimiento: breve historia de una idea”, en María Dolores RINCÓN GONZÁLEZ (ed.), *Doce calas en el Renacimiento y un epílogo*, Jaén, Universidad de Jaén, 2007, p. 303.

las presas de la cárcel real de Sevilla, que estaban físicamente separados por sendas rejas, resultaba muy pertinente para aquella sociedad. De hecho, Cristóbal de Chaves recrea con gran viveza los requiebros que se dedicaban entre ellos de día, que por la noche se tornaban cantares de acuerdo con una convención social que regía también fuera de la cárcel:

“De noche hay demás de esto, que cantan sus cantores jermanes con ellos desde las rejas, y responden ellas [las presas], y por guitarra o arpa hacen el sonecillo en los grillos con un cuchillo o en la reja”⁴¹.

Este breve pasaje explica cómo el lenguaje poético y musical actuaba como vehículo de exteriorización de sentimientos amorosos, bajo una forma estética que estilizaba el contenido. Tanto entonces como ahora, la música dota al intérprete de un medio de expresión más eficaz que sus propias habilidades verbales y oratorias, y le suministra un código socialmente conocido.⁴² En el caso de los encarcelados, la comunicación era bidireccional, puesto que las presas no necesitaban atenerse a las reglas sociales del decoro, sabiéndose deshonradas.

Por este texto podría entenderse que carecían de instrumentos musicales, y que a falta de los cordófonos más adecuados para este tipo de encuentros (la guitarra y el harpa), empleaban la percusión para acompañarse siquiera rítmicamente. No obstante, un poco más adelante se confiesa que sí se empleaban guitarras en el mismo contexto: “Sin esto dan música de dentro a la reja; y a ellas también no les falta su guitarra”⁴³. De hecho, la guitarra era uno de los instrumentos más utilizados para estos menesteres, a juzgar por todos los novelistas del siglo XVII.⁴⁴

Por lo tanto, utilizar el sonido idiófono de los grilletes o los cuchillos contra las rejas era una elección consciente y definitoria de identidad. Al igual que las pícaras que rodeaban a Monipodio, las presidiarias producían música empleando objetos de la vida cotidiana como instrumentos de percusión improvisados. Creaban una base rítmica para sus cantos que, aun siendo expresiones genuinas de sus sentimientos, constituían un remedo de las prácticas sociales

⁴¹ CHAVES, op. cit., p. 23.

⁴² Simon FRITH, *Microphone Friends*, New York, Pantheon Books, 1981, pp. 413-435.

⁴³ CHAVES, op. cit., p. 23.

⁴⁴ Véase una relación de casos en novelas picarescas en Clara BEJARANO PELLICER, “Música y juventud en la primera mitad del siglo XVII”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 38 (2016), pp. 145-170.

convencionales que a ellas no les merecían más que desprecio. Tanto en libertad como en cautiverio, tanto en la novela como en la crónica más descarnada, vemos que los jaques recurrían a un lenguaje musical propio, marcado por la rudeza y la practicidad.

Encontramos pocas referencias específicas a las prácticas musicales de los presidiarios, aun sabiendo de su existencia. Por la relación de Chaves se conoce que en ciertas celdas o aposentos tenían lugar auténticas fiestas nocturnas, pues allí se “banqueteaba, tañía y cantaba” con compañía femenina externa.⁴⁵ No se puede afirmar que una cosa tuviera vinculación con la otra, puesto que ya sabemos que los presos tenían sus propios instrumentos musicales y la costumbre de cantar, pero en todo caso los indicios apuntan en estas fiestas, a una conjunción de placeres completa. Que los ágapes fueran rematados por una velada musical era costumbre ancestral desde la Edad Media, que sepamos, y teniendo visita femenina (ilegal por lo demás) debemos suponer que no se trataba de un sosegado recital de poesía. Lo más frecuente después de las comidas en sociedad era la música vocal; en su defecto los instrumentos de cuerda, de carácter camerístico por la menor resonancia de su sonido, puesto que habitualmente la colación tenía lugar en un espacio interior,⁴⁶ por lo que podemos suponer que las vihuelas o guitarras desempeñaban una nueva función en estas fiestas improvisadas en la cárcel. Tampoco olvidemos que la escena musical de Rinconete y Cortadillo tuvo lugar, aunque introducida por una reconciliación *ad hoc*, después de una comida.

Las fuentes disponibles no nos permiten ir más allá de lo dicho, pero suponen un punto de partida para construir hipótesis sobre la rica y espontánea *vis* musical de la sociabilidad picaresca. Aunque no abundan los textos sobre este grupo social, sus manifestaciones tuvieron la suficiente fuerza para trascender esa oscuridad y haber llegado hasta nosotros.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 24.

⁴⁶ Clara BEJARANO PELLICER, “La audición privada de música en la España de los siglos XVI y XVII”, en Juan José IGLESIAS RODRÍGUEZ, Rafael Mauricio PÉREZ GARCÍA y Manuel Francisco FERNÁNDEZ CHAVES (eds.), *Comercio y cultura en la Edad Moderna*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 1741-1754.

Conclusiones

A pesar de la parquedad de las fuentes en materia sonora, gracias al cruzamiento entre fuentes literarias de ficción y fuentes históricas de no ficción, se puede afirmar que, de alguna manera, el segmento social correspondiente a los pícaros poseía su propio perfil musical, sus prácticas identificativas, caracterizadas por una parodia de la música seria. Parodia que se sitúa a medio camino entre el desprecio de las normas sociales y su adaptación consciente a la idiosincrasia propia como medio de expresión.

Resta hacer hincapié en que esta certeza no sólo se refleja en las huellas históricas y literarias, sino que la propia sociedad que contempló el fenómeno tuvo conciencia de ello: no en vano desde el siglo XV encontramos cierto género poético-musical de gran prosperidad, la jácara, protagonizada por tipos y situaciones propios del hampa y con alusiones abiertas a la violencia y la criminalidad,⁴⁷ a veces inspirados fielmente en la más cercana realidad.⁴⁸ Uno de sus rasgos característicos era una jerga concreta, la germanía, dotada de una gran sinonimia, metáforas, latinismos, metonimias y sinécdoques.⁴⁹ Se trataba de números musicales desenfadados, con vis cómica, desprovistos de sentido moralizante, sino más bien heroizadores de los criminales, y con un acompañamiento musical que se describe como alborotado, irregular,⁵⁰ que también le era característico, cuyos rasgos fueron esbozados por Craig Russell. Su ausencia de melodía establecida diferenciaba a la jácara de otros bailes, denotando una tendencia a la anarquía, aunque sí se han localizado células o patrones melódicos recurrentes, libremente combinables. La tonalidad preferente era Re menor o *primer tono* y su plan armónico se organizaba en grupos de cuatro compases ternarios: dos sobre la tónica y dos sobre la dominante con las hemiolas típicas de todos los bailes cantados.⁵¹ El patrón métrico que se

⁴⁷ Ted BERGMAN, "La criminalidad como diversión pública y las jácaras entremesadas", en María Luisa LOBATO y Alain BÈGUE, (eds.), op. cit., pp. 78-91.

⁴⁸ Se demuestra con documentos históricos la veracidad del contenido de las jácaras de sucesos en Elena di PINTO, "El mundo del hampa en el siglo XVII y su reflejo en la jácara: ¿realidad o ficción literaria?", en María Luisa LOBATO y Alain BÈGUE, (eds.), op. cit., pp. 195-217.

⁴⁹ César HERNÁNDEZ ALONSO, op. cit., pp. 13-28.

⁵⁰ Laura PUERTO MORO "Jácaras en pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII", en María Luisa LOBATO y Alain BÈGUE (eds.), op. cit., p. 31.

⁵¹ Craig RUSSELL, "Jácaras", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed, Londres, MacMillan, 2001, vol. XII, pp. 716-717.

utilizaba en la jácara era el propio de todos los versos octosílabos de la poesía española,⁵² luego era un género musical rompedor tan sólo en apariencia.

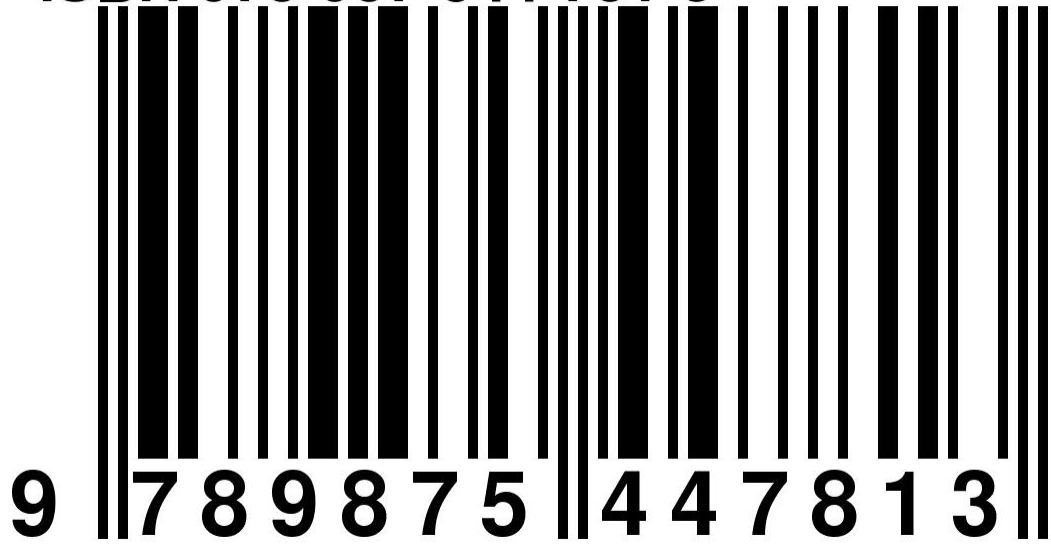
Si existió una conciencia tan nítida de la peculiar expresión musical de los pícaros, eso significa que las diferencias con el común tuvieron que ser claramente perceptibles y reconocibles; pero si el género tuvo tanto éxito durante siglos en los espectáculos comerciales, también implica que el lenguaje de los jaques no estuvo tan diferenciado del lenguaje común como podría pensarse, sino que subsistía un sustrato compartido junto con equivalencias comprensibles. Esto se aplica, del mismo modo que al lenguaje musical, a la germanía o jerga, que entre otras funciones actuaba como “expresión de una microsociedad que se oponía al poder y a la justicia, rechazando sus principios”⁵³, como una forma contracultural o antisocial de exteriorizar el descontento por parte de los más desfavorecidos.

En definitiva, aun empleando instrumentos musicales populares de la época (guitarra, pandero, pandereta, castañuelas) y esquemas rítmicos y armónicos convencionales, a pesar de la escasez de fuentes, concluimos que los ambientes picarescos de la Sevilla del Renacimiento tuvieron un paisaje sonoro característico y reconocible, al que las prácticas musicales hicieron una contribución significativa con su deliberado aspecto improvisado y heterodoxo. Éstas revistieron un carácter antisocial que paradójicamente fue socialmente aceptado a través del producto comercial de la jácara. De esta forma, a través del paisaje sonoro, comprendemos que los pícaros también tuvieron su lugar en la sociedad del Renacimiento.

⁵² Álvaro TORRENTE, “¿Cómo se cantaba al tono de jácara?”, en María Luisa LOBATO y Alain BÈGUE, (eds.), *op. cit.*, p. 162.

⁵³ HERNÁNDEZ ALONSO y SANZ ALONSO, *op. cit.*, p. 39.

ISBN 978-987-544-781-3



9 | 7 8 9 8 7 5 | 4 4 7 8 1 3