

Iconografía del laúd medieval en Navarra e influencia de su evolución en Al-andalus

Enrique Galdeano Aguirre

Resumen

El laúd ha sido uno de los instrumentos más conocidos de la Edad Media, aunque su origen no es en absoluto europeo. En esta comunicación se explica cómo este instrumento se desarrolla en Al-Andalus a partir de cordófonos primitivos provenientes de oriente medio entre los siglos IX y XIV, y los resultados de esta evolución en la iconografía medieval navarra.

Navarra, siendo un reino situado entre el Al-Andalus islámico y la Europa cristiana, tiene unos pocos ejemplos iconográficos en los que se aprecia la evolución de un instrumento que evolucionó de las formas persas a un instrumento clásico europeo.

Abstract

The lute has been one of the most famous stringed instruments in the middle ages, but it's origin is not european at all. This communication explains how this instrument developed in Al-Andalus from primitive lutes that came from middle east within IX – XIV centuries, and the results of this advances in the lutes represented in Navarra's medieval iconography.

Navarra, as a kingdom located between islamic Al-Andalus and christian Europe, has a few examples of iconography that show the evolution of an instrument that turned from persian moods to a classical european instrument.

El laúd medieval

El laúd medieval (del árabe al-ud) no es sino la evolución durante siglos de los primitivos cordófonos originados en la zona mesopotámica en el segundo milenio antes de Cristo. Primitivamente este instrumento se componía de una caja o resonador, cubierta por una piel de animal sobre la que apoyaban unas cuerdas de tripa que se amarraban mediante clavijas en un largo mástil de madera. Originariamente este tipo de instrumentos contaba con dos cuerdas y carecían de trastes. Conforme éste instrumento se expandió hacia Asia Menor, la península arábiga y el magreb fue modificando sus caracterís-

ticas, adaptándose a las evoluciones en la forma de tocar el instrumento y a las capacidades técnicas de sus constructores. Así acortó su mástil y agrandó su caja o resonador y se comenzó a construir íntegramente en madera, de ahí el nombre “ud” (en árabe literalmente “madera”), que unido al artículo “al” dio lugar al nombre con el que hoy le conocemos (al-ud, pronunciado “alaud” → laúd).

Ya en el siglo X se conoce éste instrumento con tres órdenes de cuerdas dobles, a las que se irían añadiendo otras hasta llegar a los cinco órdenes en el siglo XIV. El cuerpo entonces se fabricaba de un solo bloque de madera tallado, que en los próximos siglos se sustituiría por duelas de finísima madera encoladas entre sí. También su tapa armónica (ya de madera) pasaría de tener varias perforaciones sencillas a complejas rosetas con motivos intrincados inspirados principalmente en motivos de tracería o lacería del momento.

Los instrumentos musicales de la Navarra Medieval

Navarra, como el resto de la Europa medieval contaba con un conjunto de instrumentos propios relativamente reducido hasta el siglo IX, teniendo referencia a través de muestras iconográficas principalmente de instrumentos de viento como flautas, caramillos y aulos, aunque también instrumentos de cuerda pulsada y frotada, como cítaras, vihuelas de péñola, organistrum, rabeles y fídulas. El único ejemplar iconográfico de instrumento de cuerda pulsada previo al laúd se halla en la portada de San Miguel de Estella, donde aparece un músico tocando la vihuela de péñola en una de las arquivoltas acompañado por otros músicos portando organistrum, fídulas y arpa o cítara. Es entonces, en la Navarra altomedieval cuando el laúd aparece como instrumento importado de Al-Ándalus, siendo en principio tocado por músicos venidos de zonas musulmanas a las cortes cristianas de la península ibérica, e incorporándose posteriormente al instrumentario cortesano. Aquí trataremos de ver los cambios de este instrumento, todavía en desarrollo en Al-Andalus a través de su iconografía en el arte medieval navarro. Para ello tomaremos como referencia las cuatro muestras iconográficas existentes, que pertenecen a distintas etapas evolutivas del instrumento, dejando aparte las guiternas de la catedral de Pamplona (representadas en el refectorio y la epifanía de Perut), que pueden llevar a confusión al tratarse de instrumentos similares, aunque con muy distinta evolución.

Laúd 1: Arqueta de Leyre

La arqueta de Leyre, cuyo uso en Navarra fue de relicario para las santas Nunilo y Alodia, no es sino una arqueta para conservar instrumental áulico, de procedencia Cordobesa, elaborada en el taller de Medinat Az-Zahira a

principios del siglo XI (1004-1005 d. de C). Ello explica que contenga entre sus representaciones una de las más antiguas del laúd, no solo de Navarra, sino de la Europa medieval, ya que la muestra iconográfica más temprana de este instrumento se considera otra arqueta de marfil de similar factura e idéntico origen conservada en el Louvre, de apenas unos decenios atrás (968 d. de C.). Así que se podría concretar que, aunque se trate de una muestra de iconografía del laúd medieval en Navarra, el laúd representado es claramente andalusí, como la arqueta en la que está representado (Fig. 1).

Este laúd posee unos rasgos ya diferenciados sobre otros cordófonos de la época: está completamente elaborado en madera, en este caso con una caja de resonancia tallada en una sola pieza de madera; el mástil es una prolongación de la propia caja de resonancia, elaborado en la misma pieza; el clavijero comienza a inclinarse hacia atrás (hasta entonces, el primitivo barbat poseía un clavijero apenas inclinado respecto del mástil); las cuerdas comienzan a ser dobles, agrupándose en tres órdenes, siendo de tripa; las perforaciones de la tapa armónica adquieren formas, pasando de simples bocas circulares de pequeño tamaño a formas más elaboradas, y en conjunto el instrumento gana en tamaño al elaborarse con piezas de madera que lo permiten.

De ésta época ya tenemos referencias escritas del instrumento, a través del propio Avicena, que lo nombra en los comentarios musicales de “as-Sifâ” y “an-Nagat”, relacionándolo con la música culta. Aunque en la península ibérica este tipo de laúd evolucionó hacia formas más occidentales, ha permanecido similar a través de los siglos en las regiones de lejano oriente, encontrándose ahora en China la “pipa” y en Japón la “biwa”, descendientes directos de éste tipo de laúd, con el que guardan gran similitud.

Laúd 2: Pinturas murales de San Martín de Artaiz

El laúd representado en el ábside de San Martín de Artaiz ha sido identificado por Ramón Andrés en su *Diccionario de instrumentos musicales* como una baldosa, instrumento popular en la Edad Media, de origen morisco (representado en una de las miniaturas de las Cantigas de Alfonso X el Sabio, en la que aparece tocada por dos músicos, uno cristiano y otro musulmán). Esta identificación se basa principalmente en la similitud entre ambas representaciones del clavijero, que tiene forma casi circular, con las clavijas situadas frontalmente, a diferencia del clavijero tradicional del laúd que suele ser alargado con las clavijas laterales. No obstante, existen varias razones que nos llevan a pensar que se trata de un laúd en vez de una baldosa: la principal es la longitud del mástil, que en Artaiz es corta, similar a los laúdes, mientras que en la miniatura de las cantigas aparece un mástil de longitud considerable; también el tamaño de la caja de resonancia de Artaiz es relevante, ya que al ser de gran tamaño hace lógico pensar que su tapa armónica sería de madera en vez de piel, a diferencia de la baldosa de las cantigas, que posee un cuerpo mediano, para facilitar la colocación y funcionamiento de una tapa armónica

de piel, que en vanos amplios perdería su tensión, debilitando sus propiedades sonoras (Fig. 2). Así podemos concluir que el ejemplo de Artaiz es un laúd, que ha sido representado con un clavijero similar al de las baldosas moriscas, posiblemente debido a que el artista asimiló las formas que vió en clavijeros de otros instrumentos del lugar, muy probablemente fídulas (violas de arco).

En este laúd, ya representado en el siglo XIII se comienzan a ver rasgos evolutivos de su transformación, como la independencia entre mango y resonador, que se construye de modo independiente. En esta centuria los laúdes comienzan a perder su silueta única en forma de lágrima, para adoptar una forma almendrada en la caja y mástil trapezoidal, con una arista convexa en la unión entre ambos. El cuerpo se habría comenzado a construir a base de due-las, finas costillas de madera de fino espesor encoladas entre sí, en vez de una pieza única de madera maciza tallada y vaciada, con lo que el instrumento ganó en ligereza y sonido. Las rosetas solían ser varias y a veces se realizaban también pequeñas perforaciones con motivos geométricos. También los cambios aparecen en el número de órdenes en las cuerdas, aunque el ejemplo de Artaiz parece representar 6 cuerdas en 3 órdenes, ya en Al-Ándalus se había añadido un cuarto orden (posiblemente una cuerda simple). En el croquis realizado a partir de la muestra iconográfica se han representado las rosetas con motivos geométricos, empleados habitualmente en la iconografía de los países árabes, y muy desarrollada posteriormente hasta conseguir intrincados motivos entrelazados. Muy probablemente, la manufactura de éstos instrumentos era todavía oriental, aunque fuesen tocados ya por los músicos de las cortes cristianas.

Laúd 3: Músicos en arquivolta de la epifanía de Perut. Catedral de Pamplona

El claustro de la catedral de Pamplona posee varias portadas ornamentales del siglo XIV, entre las que destaca la Puerta Preciosa. Cerca de esta portada se encuentra una representación de la epifanía elaborada por el maestro Johan de Perut, también en la primera mitad del siglo XIV. En una de las arquivoltas que enmarcan esta escena, se representa una colección de ángeles músicos, que portan instrumentos de la época definidos muy detalladamente, ya que hasta su disposición en la arquivolta permite intuir subgrupos instrumentales o instrumentos que podían tocarse emparejados.

Entre los instrumentos aparece un laúd nítidamente representado, en el que pueden distinguirse detalles como una doble roseta, clavijero e incluso el plectro empleado por el músico y su forma de pulsar las cuerdas. Así podemos advertir nuevos rasgos del instrumento, ya incorporado en los conjuntos instrumentales de la corte y tocado por músicos cristianos (Fig. 3).

El laúd posee ya mango y resonador independientes, el cuerpo del resonador sigue aumentando, tanto en anchura como abombamiento en su parte superior, y el mango o mástil, corto, todavía no presenta trastes. El clavijero se inclina notablemente hacia atrás formando casi un ángulo recto con el mástil,

detalle que se acentuará progresivamente hasta el laúd renacentista, en el que el ángulo entre mástil y clavijero es prácticamente recto. El número de clavijas no parece nítido, y aunque para esta época ya tenemos noticias de que el maestro Ziryab en Al-Ándalus ya había añadido un quinto orden, los laúdes representados en Navarra todavía presentan cuatro órdenes, debido probablemente a que todavía no se habían adoptado los cambios de éste instrumento en el sur de la península. Aun así, los laúdes de las miniaturas de las cantigas de Alfonso X el sabio parecen representar hasta seis órdenes, aunque por sus formas y detalles parecen de manufactura oriental, muy similares a los laúdes tocados incluso actualmente en el magreb y oriente próximo, donde este instrumento pervive con su nombre primitivo “ud”/”oud”. Las rosetas, ya completamente de tracería ornamental cristiana, a modo de rosetones arquitectónicos representan un círculo con un hexalóbulo y un tetralóbulo inscrito en su interior, motivo que parece ser representativo de la propia catedral de Pamplona.

En el siglo XIII el instrumento deja de ser una referencia externa, para convertirse en un instrumento propio de las cortes cristianas. Hasta entonces existían referencias de él a partir de documentos en los que se habla de músicos árabes que son contratados por las cortes cristianas como elemento exótico. Así tenemos referencia ya en el siglo XIV de laudistas como Jordana, en Tudela en 1392 y el la siguiente centuria de Sancho de Olite en 1414 y de Sancho de Echalecu en 1420.

Este cambio se hizo también notable en el diseño de los laúdes cristianos, que comenzaron a incorporar motivos de tracería gótica en las rosetas, como es éste el caso, sustituyendo los tradicionales motivos de lacería orientales, hasta entonces empleados. También desaparece el motivo de la cabeza de animal tallado en el remate del clavijero, que únicamente permanecerá en las guiternas, pequeños laúdes antecesores de la mándora y la bandurria, que se seguían construyendo de madera similar a los antiguos laúdes, con cuerpo tallado en una sola pieza de madera.

En cuanto al número de rosetas, va disminuyendo progresivamente: los primitivos laúdes orientales (barbat, ud) poseían únicamente perforaciones en la tabla armónica, que solían ser pequeños orificios agrupados o pequeñas bocas como en los instrumentos de cuerda frotada; en el siglo XIII abundan representaciones de laúdes con tres o cinco rosetas acompañados además por numerosas perforaciones en la tabla armónica y ya es en el siglo XIV, como en el caso del claustro de la catedral cuando se reducen notablemente, siendo aquí nada más dos las rosetas, una principal y otra pequeña junto al mástil.

Laúd 4: Músico en ménsula interior de San Zoilo de Cáseda

San Zoilo de Cáseda, ermita singular y de gran tamaño, fue construida en la segunda mitad del siglo XIV, y posee en su interior una representación de un músico tocando el laúd en una de las ménsulas-capitel interiores de las que arrancan los nervios de sus bóvedas.

El laúd representado ya posee todas las características del instrumento medieval cristiano, siendo su cuerpo de gran tamaño, posee una única roseta, también de gran tamaño, centrada en su tapa armónica y el abombamiento de su espalda es ya muy pronunciado, viéndose claramente en esta representación, gracias al volumen con que ha sido tallada (Fig. 4). El número de cuerdas sigue siendo el mismo que en el ejemplo de la catedral, casi contemporáneo, por lo que apreciamos que el quinto orden añadido en Al-Ándalus no se había adoptado todavía en Navarra por estas épocas. Los cuatro órdenes de cuerdas irían afinados por cuartas y seguirían estando hechas en su totalidad de tripa de animal. La representación de San Zoilo marca muy superficialmente el volumen de la roseta, lo que parece marcar que ésta ya no sería adosada desde su interior como anteriormente, sino que se tallaría en la propia tapa armónica, ya al modo de los posteriores laúdes de los siglos XV y XVI. El músico que aparece tocando este instrumento aparece ataviado con una camisa abotonada con unas mangas de las que cuelgan larguísimas lengüetas, un detalle propio de la vestimenta de aquella época en Navarra, lo que los permite interpretar que el músico no es de origen andalusí, sino que pertenece a una corte cristiana.

Es a partir de este momento cuando el laúd comienza a evolucionar, adoptando características del laúd europeo renacentista, al que se le añaden trastes, se reduce el tamaño de la caja de resonancia, que adopta una forma menos abombada y aumenta la longitud de su mástil, adaptándose a las nuevas formas de tocar, en las que se abandona el plectro y comienza a pulsarse las cuerdas con los dedos, interpretando simultáneamente más de una melodía.

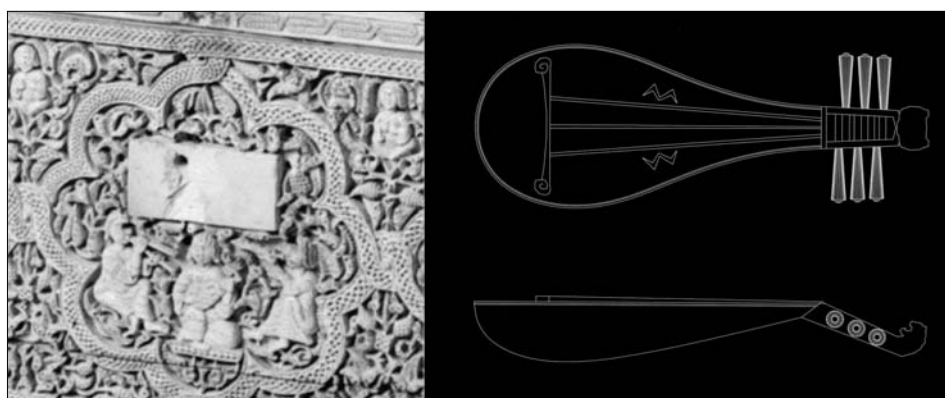


Fig. 1. Arqueta de Leyre.

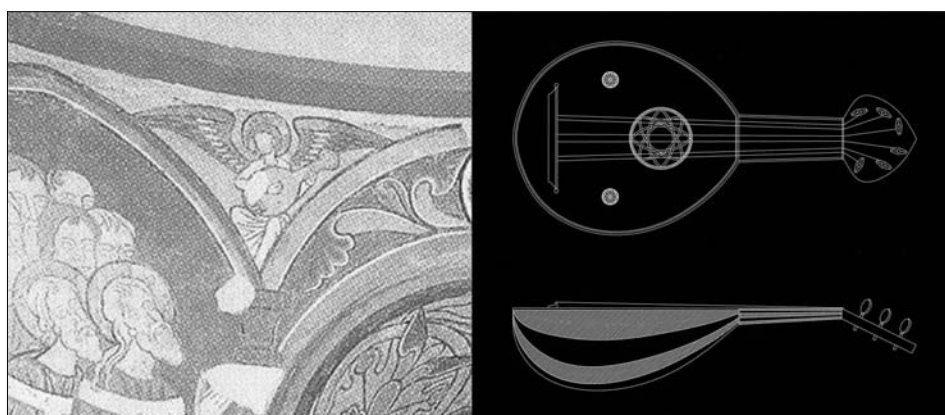


Fig. 2. Pinturas murales de San Martín de Artaiz.

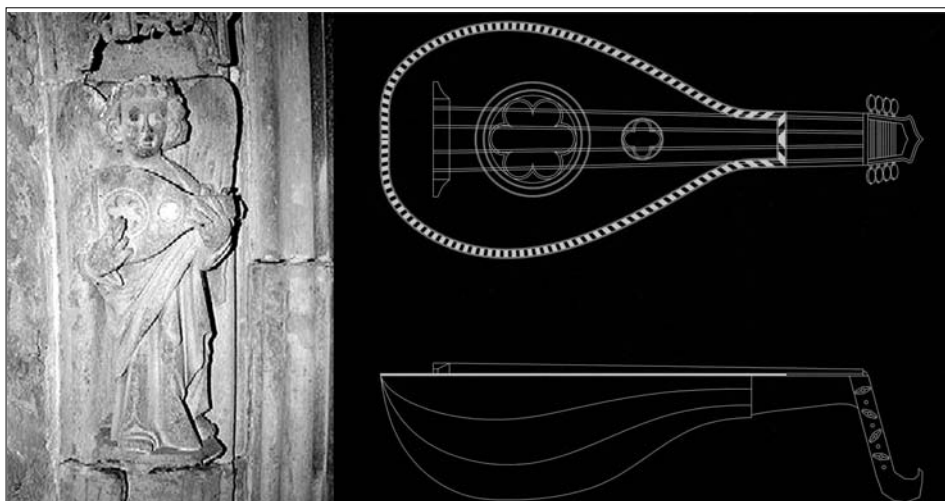


Fig. 3. Músicos en arquivolta de la epifanía de Perut. Catedral de Pamplona.

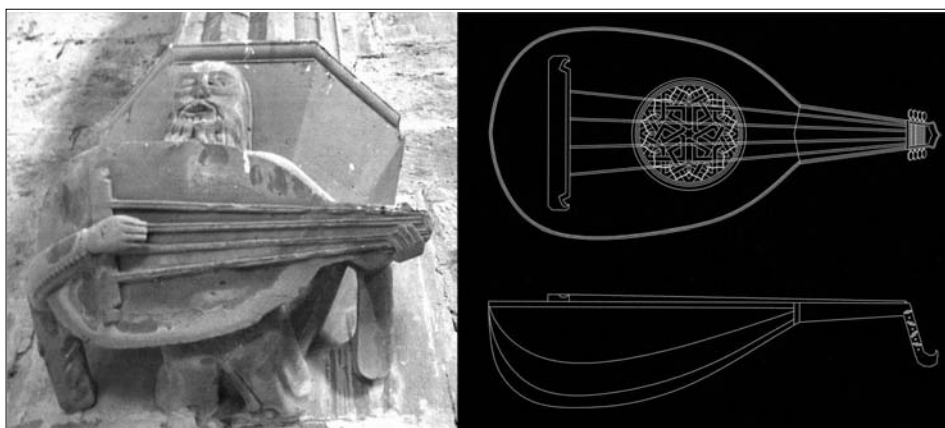


Fig. 4. Músico en ménsula interior de San Zoilo de Cáseda.