

METAMORFOSIS DE UNA CITARA

A Mademoiselle Solange Corbin.

Los textos literarios de la Edad Media, en los que abundan las menciones de instrumentos musicales, han sido considerados desde hace tiempo como una de las fuentes del conocimiento musicológico; Pierre Aubry coloca los documentos literarios en un apartado especial, al desarrollar la nomenclatura de las disciplinas auxiliares establecida por De Coussemaker; Amador de los Ríos señala la importancia de las enumeraciones literarias y las figuraciones plásticas en su *Historia crítica de la literatura española* (1).

También desde hace tiempo se han señalado los riesgos y los inconvenientes de ambos auxiliares: Henry Lavoix (hijo) recuerda que "la fantasía del escultor altera muchos detalles", y que "dos cosas hay que el historiador no debe perder de vista: una, la multiplicidad de los sinónimos en los diferentes dialectos de las provincias de Francia; la otra, la constante formación de familias instrumentales", a imitación de los registros de la voz humana (2).

Las dificultades son aún más numerosas. En primer término, tropezamos con dos de orden lingüístico: polisemia (una

(1) PIERRE AUBRY, *La musicologie médiévale. Histoire et méthode. Cours professé à l'Institut Catholique de Paris, 1898-1899.* Paris, H. Welter, 1900, pág. 118. JOSÉ AMADOR RÍOS, *Historia crítica de la literatura española.* Madrid, J. Rodríguez, 1861-1865. 7 vols., t. IV, págs. 566-568.

(2) HENRY LAVOIX fils, *Étude sur la musique au siècle de Saint-Louis* (En: *Recueil de motets français des XII et XIII siècles*, publ. por Gaston Raynaud, t. II. Paris, F. Vieweg, 1883), pág. 316.

misma voz designa varios instrumentos diferentes) y sinonimia (varias palabras designan un solo instrumento), sin contar las variaciones locales (las que Lavoix señala) o temporales (continuidad de un nombre que sigue fiel a un instrumento que evoluciona o involuciona; transferencia del nombre de un instrumento a otro; valor totalmente distinto de una misma denominación en dos o más autoridades diferentes, etc.). Y, como si todo esto fuera poco, la cosa en sí —el instrumento designado— está lejos de fabricarse en serie como nuestros instrumentos actuales (o, ya que no en serie, por lo menos con una continuidad en sus características generales): de donde resulta que en un mismo lugar y en una misma época dos instrumentos de la misma clase pueden diferir bastante entre sí; y esto último en lo que respecta a sus representaciones, ya que los instrumentos mismos han desaparecido casi totalmente; salvo unos pocos cuernos y campanas, no poseemos ejemplares medievales de instrumentos de música.

Además de lo dicho, las menciones literarias de instrumentos musicales ofrecen un riesgo suplementario que es, casi, de rigor: el que su autor no haga otra cosa que manejar un artificio poético de poca o ninguna relación con la realidad musical contemporánea, que se sirva de un *topos* preestablecido —que manejará con mayor o menor destreza y según sus necesidades formales— para realzar una descripción —festín, procesión, cortejo—, de modo que los nombres de instrumentos que inserta en su texto son, por encima de todo, palabras, y, preferentemente, palabras raras más que nombres de objetos corrientes.

Estas páginas quieren mostrar un fenómeno complementario de este que acabamos de denunciar brevemente: trataremos de seguir las vicisitudes de un instrumento que puede suponerse, originariamente, real, en cuanto el texto que lo cita pasa por muchas manos diferentes.

San Millán o San Emiliano era un santo español del siglo VI, nombrado co-patrón de las Españas junto a Santiago Apóstol.

tol después de su milagrosa aparición en la batalla de Simancas, donde ayudó a derrotar a los moros. En torno a su estado eclesiástico y al lugar de su nacimiento se entabló una larga, larguísima polémica, que va desde fines del siglo XVI hasta últimos del siglo pasado. Gracias a esta querrela han llegado hasta nosotros numerosos textos sobre el episodio capital de su vida: el despertar de su vocación religiosa. San Braulio, su discípulo, que escribe su vida —fuente directa o indirecta de todos los textos que citaremos— entre 635 y 640, lo cuenta así, apoyándose en los testigos, es decir, en gentes que lo oyeron de la boca del Santo:

Ergo, ut dicere ceperam, sic eum fuisse conuersum atque conuersatum praefati testes narrarunt: Futurus pastor hominum orat pastor ouium minabatque oues ad uirecta montium et ut mos esse solet pastorum citharam uehebat secum, ne ad gregis custodiam torpor impediret mentem suspensam; quumque ad dispositum caelitus peruenisset locum, diuinitus in eum inruit sopor; etenim ille opifex mundorum cordium, consueto studio, praebet artificii sui officium uertique citharae materiam in litterarum instrumenta, animumque opilionis in compunctioe supernae contemplationis ⁽³⁾.

San Braulio emplea aquí algunos temas bastante conocidos (por ejemplo, el *pastor ouim... pastor hominum*) y también la imagen de la *cithara mundi*: nada se opone sin embargo a que este instrumento profético y real sea un real instrumento, y que el desarrollo literario de nuestro hagiógrafo haya tenido un punto de partida realista. *La Vita Sancti Emiliani* fue retomada en el siglo XIII por Gonzalo de Berceo; de la *Vida del Señor San Millán* de este último han llegado hasta nosotros dos textos casi idénticos: una copia del siglo XVIII que sirvió para la primera edición de los poemas de Berceo en 1780, y un manuscrito del siglo XIV. El pasaje que nos interesa, pues

(3) SANCTI BRAULIONIS CAESARAUGUSTANI episcopi: *Vita S. Emiliani*. Ed. crit. por Luis Vázquez de Parga. Madrid, CSIC, 1943, pág. 14, parág. 8; el editor expone en la pág. x sus razones para la datación de la obra.

menciona el instrumento que el santo tañía, es ligeramente diferente en los dos textos, y esta diferencia reside, precisamente, en el nombre del instrumento musical:

Abía otra costumne el pastor que vos digo,
Por uso una cítara traye siempre consigo,
Por referir el sueño, que el mal enemigo
Furtar non li pudiese cordero nin cabrito.
Andando por las sierras, su cayado fineando,
Compliendo so oficio, sus obejas guiando,
Fuelo de fiera guisa el sueño apesgando,
Apremió la cabeza, fose adormitando...

...Por uso una cítola traya siempre consigo... (4)

Estas dos palabras *cítara* y *cítola* son sinónimas. Según Rowland Wright (*Dictionnaire des instruments de musique. Étude de lexicologie*. London, Battley Bros. Ltd., 1941), la *cítola* era "un instrumento de mango muy corto y de cuerdas punteadas con plectro". Curt Sachs (*Real-Lexicon der Musikinstrumente*. Berlin, Bard, 1913) y Francis W. Galpin (*A textbook of European musical instruments. Their Origin, history, and character*. London, Williams & Norgate [c. 1937], pág. 97) dan *cítola* (*citole*) como contracción de *citharola* "pequeña *cithara*". La palabra es más inquietante de lo que parece: la explicación de Georg Wimmer en su edición del *Tournoiemenz Anticrit* de Huon de Méry (Marburg, Elwert, 1888, pág. 117. Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der rom. Phil., LXXVI), no conviene a nuestro instrumento; el estudio de Georges Cirot (*Cítola*. En: *Bulletin Hispanique*, XLV: 77-80, 1943) tampoco: su autor se ha dejado llevar por otro sentido de la palabra, emparentado con *acítara*; cf. su conclusión (pág. 80): "es evidente que la *cítola* ha sido semejante

(4) Estr. 7 y 10 según la ed. de Tomás Antonio Sánchez. Madrid, impr. de Sancha, 1780. Verso 7 b según la ed. de Charles Carroll Madden, *Cuatro poemas de Berceo*. Madrid, Hernando, 1928 (Anejo IX de la *Revista de Filología Española*).

a uno de esos instrumentos que sirven para marcar el ritmo...". Konrad Hofmann señala en su nota *Zu den Cidquemnen* (En: *Romanische Forschungen*, II: 350-354, 1886) un error semejante a propósito de la palabra *cithara*: el P. Risco interpreta "dos guitarras" las *duas citharas* que significan 'mitras' o 'tocas'. *Cítara* y *cítola* son sinónimos, en Berceo y en otros textos, lo mismo que *cithare* y *citole* en francés antiguo: "Der mittelalterliche Name des Cister war Citole" (Sachs, *Real-Lexicon*. s.v. *Cister*; y s.v. *Citole*: "Name der Cister"); un texto de 1382 citado por Wright asegura que "cithare, ce es cythole". Los dos términos están empleados indistintamente por las dos tradiciones del texto de Berceo, que conserva el término latino empleado por San Braulio. Pero esta fidelidad es ya una infidelidad, porque la palabra ha evolucionado, y estamos ya lejos, con esta "cítara, que es cítola", del instrumento designado quinientos años antes con el término de *cithara*. Pero esto no es más que el comienzo; la aposición de algunos de los textos de los siglos XVII y XVIII inspirados en San Braulio es mucho más curiosa:

1538. [El Santo se deleitaba en] tañer su rebel. (*Catálogo de los santos de España* colegido por Don Lorenzo de Padilla. Toledo, por Fernando de Sancta Catalina. fo. xxiiij.).
1550. Hic cū certo die citharā tle more pasturū secū ferret: ne desidia mēs ociosa torperet: ad locū coelitus dispositū peruenit: & mox obdormiuit. Eterni opifex ille mūdi citharæ materiā adornans, in sacrarū instrumenta librarū cōuertere... (*Vitae sanctorum*... accommodatae per Ioanem Maldonatū. Venduntur apud Ioanem de Giunta, fo. 137 v. — Rēed. en 1573: Burgis, apud Philippum Iuntam; et en 1628: Burgis, ex typ. Petri Gomezij de Valdivielso; ne virto un ej. viu portadā, ce otra ed. del s. XVI, con pról. de Ph. Iunta. El texto es el mismo, pp. 221-222, 200 y 223).
1596. Por no estar ocioso traya un rabel, en el qual era muy exercitado, y con su musica se apartaua de los pensamientos que suele traer el no estar ocupado. (*Historia eclesiástica de todos los santos de España*, por Juan de

Marieta. Cuenca, Pedro del Valle. fo. 146 v, col. b. Rēed. muchas veces).

1598. San Millan fue natural de Verdejo... y por no estar ocioso, y no dar lugar a los pensamientos vanos, lleuaua consigo para tañer vna citara... (*Tratxto del Patronado, antigvedades. Gouierno, y Varones Illustres de la Ciudad, y Comunidad de Calatayud*... compuesto por Miguel Martínez del Villar. En Çaragoça, por Lorenzo de Robles, p. 467).
1605. ...Y por no estar ocioso tañia un rabel en el qual era muy exercitado, y con su musica se apartaua de los pensamientos que suele traer el no estar ocupado. ...con la suauidad de la musica de su rabel se quedo dormido... (*Historia eclasiástica de España*,... por el Doctor D. Francisco de Padilla. En Malaga por Clauidio Bolan. fo. 66.)
1609. Entretenia el tiempo siendo pastor, en tañer vna citara, para enganar con aquel exercicio, la penosa vida de ganadero. Está vn dia tañendo, se quedo dormido, lo que soño el se lo sabe, pero sin duda, tuuo alguna diuina reuelacion, pues dize san Braulio, quedo trocado... (*Cronica general de la Orden de San Benito*... por el Maestro Fray Antonio de Yepes. En la Vniuersidad de Na. Sa. la Real de Yrache, por Matias Mares. fo. 186 v. del vol. I.)
1675. Entrando en el año veinte de su edad le conuirtio el Señor por medio de vn suave sueño en que se quedó dormido, al son, y musica, de vn Rabel, que tenia, que fue Harpa de David su consonancia, pues en despertando se halló mudado en otro hombre... (*La soledad laureada por San Benito y sus hijos*... por el P. M. Fray Gregorio de Argaiz. En Madrid, por Bernardo de Herbadá. fo. 364 v. du t. II; cf. p. 129 du t. VII [Madrid, por A. de Zafra, misma fecha]: "El rabelillo rustico cõ q̄ se entretienen los Zagales, era su citara y su harpa").
1701. ...y para divertir honestamente el ánimo en la soledad de los montes solía tocar vn Rabel. Un dia entre otros tomò esse instrumento, y recogido el ánimo con la suauidad del le sobrevino vn dulce sueño, en el qual fué tan ilustrado de Dios... (*Compendio historial de la provincia de la Rioja, de sus santos, y santuarios*... Por el P.

Fray Matheo de Anguiano [publicado a nombre de su sobrino, D. Domingo Hidalgo de Torres]. En Madrid, por Juan García Infanzon, p. 476. Tres años después el mismo libro, con nueva portada y preliminares nuevos, lleva el nombre de su autor y el pie de imprenta: Madrid, por Antonio González de Reyes. Año 1704.)

1724. Llevaba consigo vn rabel, como usan ordinariamente los Zagales, para que exercitandose en tañer el instrumento impidiese feas ociosidades al animo, y estuviesse despierto su cuidado para las precisas funciones de su oficio. [Durante su sueño se convirtió] convirtiendose en una sabiduria profundissima la destreza en el manejo de aquel pastoril rabel... (*Desagravio de la verdad en la historia de San Millán de la Cogolla...* por el P. Fr. Diego Mecolaeta. Madrid, por Lorenzo Francisco Mojados, pp. 17-18.)
1735. [El Santo tocaba un] Rabelejo, ...cosa tan propia de Pastorcillos... (*San Millán aragonés...* por el D. D. Geronimo Gomez de Liria. En Zaragoza: en la impr. Real, p. 257).

Algunas sutilezas retóricas han desaparecido o han sido mal interpretadas; además —y esto es lo que nos interesa especialmente—, hay en esta enumeración dos nombres de instrumentos diferentes, *rabel* y *cítara*. Pero el nombre de *cítara* ha cambiado de sentido una vez más pues, según Covarrubias, la voz, a comienzos del siglo XVII, significaba “lira de arco”. Más interesante aún que el valor exacto de las palabras empleadas es la comprobación de la fidelidad o infidelidad al texto original. Maldonado, que escribe en latín, no cambia la palabra *cithara*; Martínez del Villar y Yepes respetan la palabra latina como lo harán más tarde Vicente de La Fuente y Fr. Joaquín Peña de San José ⁽⁵⁾ (con mucho menor mé-

(5) “De niño era pastor, y aun añade que se entretenía en tocar la cítara, según era costumbre entre pastores” (La Fuente, *España sagrada...* tomo L. Madrid, impr. de José Rodríguez, 1866, pág. 2). “San Millán, desde su primera juventud, siguió la apacible vida pastoril y, como es costumbre entre pastores, llevaba consigo una cítara para evitar la ociosidad y afinar y elevar su espíritu a la contemplación de las cosas celestiales.” (Peña, *Los códices emilianenses*. En Berceo [Logroño], XII: 65.85, 1957, pág. 75).

rito los modernos, porque hoy la palabra no se presta a ningún equívoco, por olvido de sus sentidos ulteriores). La mayoría de los textos prefiere *rabel*: los autores antiguos parecen haber sentido que para un piadoso pastor el rabel, instrumento rústico por excelencia, era lo más apropiado; estaban libres, además, de toda preocupación musicológica, lo que hubiera sido, en ellos, más anacrónico aún que el dotar al santo de un instrumento desconocido para él. Nuestra enumeración menciona otros instrumentos que en manos de San Millán resultan aún más disparatados: Antonio de Heredia nos da a elegir entre rabel y guitarrilla:

...Traia consigo (cythara la llama San Braulio) vn rabel ò discante, con que entretenia el tiempo, diuertia el ocio, y, como los naturales dizen, aduſcoraua el pasto, ò gusto à las ouejas. Tocando vn dia el instrumento, se quedò dormido; efecto de la musica en aquella soledad, ò lo mas cierto, orden superior, que se durmiesen los sentidos exteriores, por que no interrumpiesen lo que en silencio dulce le passò a su alma... (*Vidas de santos, bienaventurados, y personas venerables de la sagrada religion de N. P. S. Benito*... por el Rmo. P. M. Fr. Antonio de Heredia. T. IV. En Madrid, por Melchor Alvarez, 1686, p. 223.)

González de Tejada va más lejos en la vaguedad con “un instrumento músico” (*Historia de Santo Domingo de la Calzada*. Madrid, por la viuda de Melchor Sánchez, 1702, pág. 35); la misma expresión será retomada un siglo y medio más tarde por Francisco Javier Gómez (*Memoria biográfica de los varones ilustres de la Rioja*... Logroño, impr. del autor, 1884, pág. 41). Josef Moret, aunque señala el aspecto bucólico de la sagrada anécdota, es tan impreciso como Gómez de Tejada: “...aviéndose dormido con la música del instrumento pastoril...” (*Anales del reyno de Navarra*. T. I. En Pamplona, en la impr. de Martín Gregorio de Zabàla, 1684, pág. 66).

Hay autores que, colocando a San Millán en un cuadro de bucólica digno de las “précieuses”, lo despojan de toda actividad musical: “Cum autem coeteri pastores occupabantur

in suis varijs modulationibus, inanibus cautilenis, ipse te exerceat in sanctis meditationibus, atq3 in assiduo oratione.” (*Thesaurum concinatorum libri septem*... Autore R. P. Frate Thoma de Trujillo. Barcinone, ex typ. Iacobi Galuan, 1579). Alonso de Villegas retoma —adornándolo— este pasaje del P. Trujillo: “Quãdo otros pastores se yvan a passar las siestas calurosas del verano, debajo los sombreros y frescos árboles, orilla de las claras fuêtes, atañer con sus rabeles, çampoñas, y otros instrumentos pastoriles, este tiêpo gastaua el en oraciõ y meditacion.” (*Flossanctorum*... ultima impression. En Toledo por la viuda de Iuan Rodriguez, 1591, fo. 25).

Y hay, para acabar, un caso más curioso: el de las metamorfosis sucesivas de un texto retraducido. El P. Pedro de Ribadeneira sigue a la mayoría de los autores españoles citados al transformar la *cithara* de San Braulio en *rabel*: “Fue san Millan de tierra de la Rioja, siêdo moço era pastor, y guardaua ganado; entreteniasse, como suelen los pastores, en tañer vn rabel, con la dulçura de aquella musica rustica aliuiaua su trabajo, y desechaua el cãsancio de la soledad.” (*Flos sanctorum*... Segunda parte. En Madrid, por Luis Sanchez, año 1616, p. 443. El texto, con ligeras variantes, aparece en las págs. 171-172 de la reimpr. de 1718, Madrid, impr. de Francisco del Hierro).

En 1630 se imprime la obra del P. Ribadeneira traducida al latín; su rabel se transforma en flauta o clarinete: “Fuit S. A. Emilianus Riossa oriundus, puer egit armentum custodem, & pro bubulcorum solenni fistulae sono, labores ac solitudinis aerumnas solabatur.” (Trad. lat. y adiciones de Pedro Canisio. Colonia Agrippinae, apud Ioannem Kinckivm sub Monocerote. Anno MDCXXX. p. 328).

Veinticinco años más tarde, en 1655, aparece esta obra en francés, retraducida del latín (de ello es prueba la errónea transcripción de ciertos topónimos españoles, francisados a través de la versión latina). El instrumento de San Millán cambia una vez más: “...gardant les troupeaux, il s’entretenoit, comme font les Pasteurs, à jouer du flageolet, soulageant

par cette rustique harmonie le trauail & l'ennuy de la solitude." (Trad. de René Gautier. À Rouen, chez Daudid du Petit Val, M.DG.LV [sic].)

Esta lista es tan absurda que apenas se le puede añadir el instrumento elegido por la benedictina francesa Jacqueline Bouette de Blémur, que se inspira sin embargo en Yepes: "...le petit Émilien fut exercé à la campagne à garder des troupeaux. Il passa jusqu'à la vingtième année de son âge en cét humble emploi, soulageant les ennuis de la solitude, & de la vie champêtre, par la mélodie d'une musette, qui estoit toute sa recreation, lors qu'il conduisoit ses brebis dans les montagnes écartées." (*Année bénédictine*. Novembre. À Paris, chez Louis Billaine, M.DC.LXXIII, pág. 217; el mismo texto, con ligerísimas variantes, se lee en su *Vie des saints*, t. IV. A Lyon, chez Antoine Toruas, 1689, pág. 252).

Estos hagiógrafos, historiadores al fin, se hallaban frente a un texto escrito, frente a un documento preciso que sólo cabía respetar, al que estaban obligados a ser fieles. Sin embargo, uno de ellos, Heredia, aun transmitiendo la palabra latina original, propone a sus lectores la elección entre dos instrumentos de su época, y no es el único que sigue este camino. Sin duda estos escritores no veían en el instrumento del Santo más que un detalle secundario sobre el que se podía bordar comentarios y variantes sin perjudicar lo que para ellos era, evidentemente, artículo de fe.

¿Pero cuál era la razón de esta libertad en la elección de un instrumento, que varía según el gusto del escritor o, mejor aún, según el gusto de su época? La causa no puede ser otra que el auge de la literatura pastoril. Al tratar de este santo pastor se tiene presente, más que la santidad (que ha de predominar en otras partes del relato), lo pastoril. De todas nuestras citas, apenas la cuarta parte (contando los autores modernos) conserva la palabra latina; la palabra *rabel*, por el contrario, figura más de diez veces, es decir, el doble que la voz original. Y aun habría que ver si esta palabra, tantas veces repetida, tenía para los que la empleaban un significado musical

preciso: es dudoso que así fuera. El rabel es una pieza fundamental del equipo del pastor literario, lo mismo que el cayado o el zurrón. Las novelas y los romances pastoriles están llenos de pastores que cantan sus tristezas o sus alegrías acompañándose de su rabel de tres cuerdas: inútil dar ejemplos. Aun elevado a la categoría de símbolo, "vuelto a lo divino", el pastor conserva su instrumento, porque no se trata de un objeto cualquiera sino —casi— de una insignia, de un distintivo que sirve para identificarlo como pastor:

... un pastor llamado *Cudicioso*. . . enamorado de Dios: el Camino que traía, es llamado *Menosprecio de sí mismo*, i los Passos que daua eran *Aborrecimiento de sí mismo*. Venia tañiendo un suave Rabelete llamado *Despertador del Alma adormida*, con las Consonancias de los suaves requiebros de Amor. El Arquillo era el Solicitador del Espiritu con freqüentados gemidos; las tres Cuerdas son, un Velar continuo; Recato discreto; i Andar sobre sí. La Flor del Rabelete es el Derramamiento del Alma dentro de sí misma. Las tres Clavijas son un continuo Despertamiento, i Miramiento ocultissimo del Alma dentro de sí misma. El Puenteçillo es un Mirar à Dios continuamente con simple, i sencilla Fè. (*Carta del Venerable Padre Frai Nicolàs Factòr de la Orden de San Francisco, a una Monja*. . . En: *Cartas morales, militares, civiles i literarias de varios autores españoles*, recogidas, i publicadas por Don Gregorio Mayans i Siscàr. . . Tomo II. En Valencia, por Salvador Fauli. Año 1773, pág. 12).

Este interesante texto analiza detalladamente el instrumento y nos da la transfiguración mística de sus diferentes partes. ¿Pero se trata de un instrumento real? Si es innegable, en este caso preciso, que el autor conocía bien el instrumento músico, tampoco se puede negar que su presencia en el texto es puramente literaria, nacida del cruce de la literatura doctrinal con una tradición bucólica no realista; y en cuanto a los literatos cortesanos que cargan con rabeles a sus pastores, es dudoso que conocieran tan bien como el P. Nicolás, O. F. M., la naturaleza de este instrumento.

Si nos hiciera falta una prueba más de lo que afirmamos, la encontraríamos en la conducta de los traductores. El P. Ribadeneira se pliega a las exigencias del género pastoril, y será, a su vez, víctima de la adaptación a esta moda. Su traductor latino tropieza con una palabra española moderna, inadaptable a la lengua latina clásica; e ignorando el texto original de San Braulio, bastante mal editado entonces, busca el instrumento adecuado a un pastor y lo encuentra en las *Bucólicas* de Virgilio; y como la versión francesa más corriente —no la más justa— de *fistula*, “*flûte*”, es a su vez muy poco apropiada para el aprisco francés de la época, el re-traductor cree oportuno cambiarla por “*flageolet*”. Ya se trate de una palabra española de traducción dificultosa o de la *cithara* latina bien conocida, la conducta de los imitadores será la misma. Olivier Mathieu, al traducir a Yepes, parte (y no sin razón) del sentido contemporáneo de la palabra empleada por éste, y la vierte por el instrumento francés contemporáneo análogo:

Ce saint s'entretenoit estant pasteur sonnans d'un Cystre, pour tromper par cet exercice le travail peneux de la vie pastorale. Vn iour ioiant de son instrument à l'accoustumée il s'endormit, ce qu'il songea, luy seul le scait, mais... au lieu du Cystre, il s'affectionna à l'estude, & à faire oraison & meditation. (*Chronique* de Yepes, trad. por Olivier Mathieu. A Paris, Denys Langlois, 1619-1623, 2 v. I, pág. 470).

Don Martín Rethelois, medio siglo después, piensa quizás que el *cistre* no está ya del todo de moda, y vuelve a dar a elegir — esta vez entre dos instrumentos de tipo enteramente diferente:

... le Saint iusq' à l'aage de vingt ans fut obligé de garder les troupeaux. Pendant qu'il estoit occupé à cela, se desennuyant un jour à l'ordinaire avec la melodie de sa musette ou de son cistre, il vint à s'endormir... (*Chronique* de Yepes, trad. por el R. P. Dom Martin Rethelois. A Toul, par Jean Laurent & Jean François Laurent, 1674. Tomo I, pág. 238).

En cuanto a Thomas Weiss, éste no tenía sino que conservar el término tal cual; pero encuentra, sin embargo, la for-

ma de hacer su texto más virgiliano añadiéndole la práctica de la citarodia:

...Fallendi temporis ac toedij causa cithara canere solebat. (*Chronica* de Yepes, trad. por Thomas Weiss. Colonia, apud Constantinum Munich bibliopolam, anno 1648. T. I, pág. 189).

En Bouette de Blémur este cambio se hace sin que inter venga el latín, pero se debe a la misma necesidad de adaptar a un ambiente pastoril un detalle mínimo en un relato literario. Y aquí es donde radica el resorte fundamental de estos cambios: considerada como un simple elemento literario, la mención de los instrumentos cambia con la literatura en boga y se adapta fácilmente a un clima literario diferente.

Y notemos que estos cambios se producen con un texto preciso, con la palabra escrita que no había sino que respetar y que sin embargo no se respeta. El nombre de un solo instrumento —y éste en un texto de carácter histórico, escrito en prosa— engendra, él solo, todo un conjunto: cítara (de varias especies), rabel, rabelillo, discante, tubos sonoros (flauta, o caramillo, óboe, incluso gaita), y, seguramente, existen otras variantes que no conozco. ¿Qué puede pasar (qué no puede pasar) cuando el escritor se pone a describir un grupo de músicos, vistos o imaginados, con instrumentos cuyos nombres —de ser reales— deberían preguntarse a los mismos instrumentistas (a menos que el escritor fuera un organógrafo avezado, *rara avis* en cualquier época), máxime cuando esta descripción forma parte —como es el caso general— de un relato en verso? Para saber la fe que merecen estas enumeraciones más o menos largas podríamos poner a prueba —al menos idealmente— a nuestros contemporáneos. ¿Cuántos de entre ellos serían capaces de nombrar una decena de instrumentos musicales? (Digo “nombrar”, “dar su nombre”, no “suministrar una lista de palabras”). Sin recurrir al flicorno ni al sarrusofón, ¿cuántos poetas enamorados de la música sabrían distinguir un violín de una viola, si cada uno de estos instrumentos se les pre-

senta aisladamente? Apliquemos este *test*, sin temor de anacronismo, a textos más antiguos: a pesar de la mayor especialización de nuestro tiempo, en el que el poeta está mucho más lejos del músico que en tiempos pasados, las actuales posibilidades de información (conciertos, imprenta, etc.) son infinitamente más eficaces que antes. Ante un texto de un poeta boliviano modernista,

Los clavicordios dicen exordios,
y las guitarras suspiran farras,
Hacen de tiples los monocordios
como cigarras bajo las parras. (6).

sabemos que nos hallamos ante una total "inanité sonore", en los dos sentidos de la expresión: al lado de un instrumento real, la guitarra, hay un instrumento tal vez posible, aunque raro, el clavicordio; en cuanto al monocordio, no abundaba mucho en América Latina hacia 1900, y aparece aún para el lector más crédulo, como surgido de las necesidades de la rima. Pero nuestra credulidad aumenta desproporcionadamente ante ciertas orgías verbales, si son de fecha anterior.

Todo lo expuesto no significa que haya que hacer tabla rasa de todos los testimonios literarios —preciosos auxiliares del musicólogo— sino que se debe siempre examinar cuidadosamente estos textos que no fueron, recordémoslo, escritos por musicólogos sino por literatos. Para afirmar que dos instrumentos se tocaban juntos, o que dos palabras distintas no pueden designar un mismo instrumento porque aparecen unidas en una enumeración literaria, hay que averiguar antes la competencia de su autor y la veracidad de todos los demás detalles musicales que nos ofrece. Sólo entonces se puede y se debe tener en cuenta un texto literario para utilizarlo con fines musicológicos, y no antes.

DANIEL DEVOTO

25 rue Jussieu, Paris, Francia

(6) Versos de Manuel María Pinto, citados por GUILLERMO CÉSPEDES RIVERA en *Voces y figuras de literatura boliviana* (En: *Ciencia y cultura* [Maracaibo], VIII: 147-163, 1957, pág. 161).