

# Los músicos del Pórtico de la Gloria

Discurso lido o día 29 de decembro  
de 1951 no acto da súa recepción,  
polo ilustrísimo señor don

**Antonio Iglesias Vilarelle**

e resposta do excelentísimo señor don

**Xosé Filgueira Valverde**



REAL ACADEMIA GALEGA







# Los músicos del Pórtico de la Gloria

O solemne acto académico  
no que foron lidos os dous  
discursos recolleitos no  
presente volume celebrouse  
o 29 de decembro de 1951  
no paraninfo do Instituto  
Nacional de Ensino Medio de  
Pontevedra.

A presente edición elaborouse a partir  
da orixinal publicada no ano 1952  
en *El Museo de Pontevedra*,  
25-26 (vol. VII), [35]-68.

### Edita

Real Academia Galega

© Real Academia Galega, 2018

### Deseño da colección

Grupo Revisión Deseño



# Los músicos del Pórtico de la Gloria



REAL ACADEMIA GALEGA

A Coruña 2018



Discurso do ilustrísimo señor don  
**Antonio Iglesias Vilarelle**







## Señores Académicos:

Por méritos ajenos, no propios, por los de mi maestro Blanco Porto, y de los cantores de la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra en su cotidiana tarea artística, recompensais con generosa liberalidad mi perseverancia en el cultivo de la música.

A tan cortos merecimientos, tanto es más desproporcionada esta recompensa, cuanto mayor es mi gratitud para quienes me honrasteis eligiéndome para suceder en esta Real Academia a Don Alejandro Barreiro Noya.

La bondad inolvidable del maestro Garaizábal, director que fué de la Orquesta Filarmónica de La Coruña, hizo posible que se diese a conocer en dicha ciudad mi primera composición sinfónica. Escrita sobre temas populares del “Corpus” pontevedrés, no dudaba de que sería benévola acogida por el público, presunción que no hacía disminuir mi natural curiosidad por asistir al ensayo anterior a su estreno. Bien fuese por lo precipitado de la preparación conjunta, o, lo que es más admisible, por la pobreza formal de la partitura, es lo cierto que salí muy poco complacido de aquella “repetición”, abandonándome a pasear mi tristeza por la rúa más alegre de Galicia (la Real de La Coruña), cuando se acercó a mi un desconocido de amable aspecto, que, con franca cordialidad, me felicitó, añadiendo, que algunas “cosas” de la obra, a cuyo ensayo general acababa de asistir, le agradaron, y ello era bastante para creerse en el deber de alentarme, animándome a proseguir por el camino emprendido de la composición; pues a su juicio, Galicia estaba necesitada de músicos, y sobre todo de su Música. Supe entonces que el que así me hablaba era D. Alejandro Barreiro Noya.

Y es que, maestro titulado por la Escuela Normal de Santiago, no dejó nunca de serlo, aún para aquéllos que como yo no éramos ya jóvenes, pero que veníamos desde niños dedicando nuestra aptitud vocacional al servicio de los más nobles ideales.

Primero redactor, más tarde Jefe de redacción, y por último Director de *La Voz de Galicia* de La Coruña, aquel magisterio lo ejerció sobre todo en la prensa; en aquella prensa coruñesa del primer tercio del siglo, que, a un tiempo, se constituía en seminario de los más expertos redactores y daba cabida en sus columnas a colaboraciones, saturadas de inquietud ideológica, o a trabajos literarios de los más elegantes prosistas.

Agil escritor, sabía Alejandro Barreiro, abarcar con visión clara y precisa, el centro de interés de una información, o enfocar certeramente en un artículo editorial, la efímera, pero acuciante nota de actualidad.

Sus crónicas de viaje, como sus libros, ponen de manifiesto su entusiasta devoción por lo local, y siempre, su inquebrantable amor a Galicia; así sus títulos: *Marineda*, *Semblanza moderna de un pueblo secular*, y *El Arte en Galicia*, entre otros, reflejan este culto que si siempre en él fué perenne, lo manifestó más rendido al ocupar el cargo de Secretario de esta Real Academia.

---

Pocos días después de ver la luz el interesante “Estudio preliminar” sobre el *Pórtico de la Gloria* de D. Angel del Castillo en la colección Obradoiro editada por Bibliófilos Gallegos, y examinando los grabados de aquel primer volumen, recordaba yo las palabras que oí a Bertaux en una de sus conferencias del Ateneo de Madrid, allá por los años 1912-13; decía, refiriéndose a la decoración de la puerta principal de la iglesia de Santiago, que en ella figuraban algunos instrumentos musicales inusitados, pero muy en boga y conocidos en la Galicia de entonces. Este recuerdo y aquella lectura me inclinaron a escoger como motivo de mi discurso el de *Los músicos del Pórtico de la Gloria*.

Es ya abundante la bibliografía formada por descripciones y estudios monográficos referentes al Pórtico compostelano; no trataremos pues de hacer un análisis del mismo, limitándonos únicamente a examinar en la Puerta central, aquellos elementos conducentes al mejor estudio de la organografía en la Galicia del medievo.

En la base del tímpano, ocho grandes ángeles con atributos de la Pasión; en el centro, Cristo en majestad, entre los cuatro evangelistas con sus símbolos, y treinta y ocho figuras ataviadas con blancas túnicas, representando el sinnúmero de los elegidos, se sitúan en dos grupos a ambos lados de la figura central, cuyo rostro reverencian dos ángeles turiferarios. Todo ello enmarcado por una arquivolta de medio punto en cuyos bocelones tienen asiento veinticuatro ancianos coronados que portan instrumentos músicos, llevando, algunos de ellos, redomas, en lugar de las copas áureas mencionadas en el texto de San Juan, en cuyo libro del Apocalipsis, se inspiró para la decoración del Pórtico, el maestro Mateo, “que dirigió la obra desde los cimientos”.

Este tema apocalíptico, predilecto de los artistas en el románico, tuvo indudablemente su origen en la difusión que alcanzaron en nuestra Península las ilustraciones de las copias de los Comentarios a aquel libro sagrado, por Beato de Liébana, algunas de las cuales se conocieron en Francia. Así el de San Severo, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París, ejecutado bajo Gregorio, abad del convento de aquel título sobre l'Adour (1028-1072), está, según Haselof, indudablemente ligado a los modelos

españoles por estrechas relaciones de dependencia; se conserva el nombre del miniaturista: Stephanus Garsea. Si fuese posible adelantar la fecha de su ejecución, no sería improcedente relacionar este nombre con el de un Garsea que, con Sarracino<sup>1</sup>, firma en 976 el códice Albeldense que se guarda en la Biblioteca del Escorial. Ello no descarta, sin embargo, la oriundez española del apellido García, ni la de los motivos ornamentales que decoran la escena del Apocalipsis en el códice de París: los azulejos del fondo, como los caracteres cúficos de las sillas, acusan su procedencia peninsular<sup>2</sup>.

Es indudable que en los alrededores del año mil, este tema escatológico tenía que impresionar vivamente la imaginación de los artistas, y de ahí su utilización decorativa en los códices, y la adopción posterior de todos o de alguno de sus elementos, en la iconografía de los grandes pórticos románicos.

Si hemos de aceptar la opinión más generalmente admitida, tendremos en el tímpano de Moissac (1115) el primitivo modelo de estas representaciones en relieve: Cristo en majestad, Tetramorfos, y los veinticuatro ancianos alineados en tres órdenes superpuestos, formando aún parte del dintel, que tocan vihuelas de arco con la caja de armonía provista de cuatro oídos, sosteniendo algunos de los ancianos copas con la otra mano.

Contemporáneo de esta obra es el fresco descubierto en la iglesia románica de San Martín de Fenouillar (Pirineos Orientales). En esta pintura mural aparecen, con el Cristo en majestad, los ancianos músicos sentados en sillas, algunas con vestigios de taraceas, y tocados con bonetes, sostienen con una mano una copa, y con la otra y, como en algunos “Beatos”, sin disposición de tocarla<sup>3</sup>, una vihuela en forma de pala, más alargada y apuntada que aquella del Salterio de Utrech, y con el cuerpo de armonía cortado horizontalmente en su parte superior.

Aún admitiendo para las dos obras las fechas de 1115 y 1120, respectivamente, es dudosa la sugerencia de que el tímpano de Moissac pudiera inspirar el fresco de Fenouillar, más bien creemos, con E. Mále, que las notables analogías que se advierten en ambas, serán debidas a la influencia de un modelo común suministrado por la miniatura de algún “Beato”.

Integrando o no la escena apocalíptica del libro de San Juan, aparecen en muchas portadas románicas, mediado el siglo XII, los ancianos músicos colocados en sentido radial, bien como evolución lógica en la estética de la composición, o como decadente desviación de los primitivos modelos; ejemplos entre otros, San Pedro d’Aulnay, y más

1 Domínguez Bordona, J. *La Miniatura española*.

2 Churruga, Manuela. *Influjo Oriental en los temas iconográficos de la miniatura española*. Tesis doctoral.

3 Por respeto al texto sagrado, que dice “teniendo cada uno un instrumento” y no en ejecución, y posiblemente para mantener de alguna manera su unidad de acción contemplativa, el escultor no representa de ordinario los ancianos como músicos ejecutantes; cuando en algún caso se presentan así se trata casi siempre de obras tardías.- Reuter, Evelyn. *Les representations de la Musique dans la sculpture romane en France*.

tardíos, con Santiago de Compostela, Santo Tomé de Soria, Colegiata de Toro, San Juan de Portomarín, Puerta del Paraíso de Orense y San Lorenzo de Carboeiro, muy acusado en este último el rebuscamiento decorativo, al desarrollar la teoría de los músicos haciendo que sobrepasen sus cabezas de la línea exterior de la arquivolta, fuera del marco tradicional de la composición.

Muchos artistas de la época, menos atentos al texto sagrado que la mayoría de los miniaturistas monacales de los “Beatos”, de los cuales se van alejando, encierran los perfumes, símbolos de oración, en recipientes que adoptan la forma de ampollas o redomas, en sustitución de las copas de oro, y que, utilizándose como éstas para beber, suministrarán un elemento realista y popular a la iconografía medieval<sup>4</sup>. Esta mutación se precisa ya en la Biblia de Welislav donde, en una ilustración, figuran los ancianos músicos con redomas de cuello ancho y corto; la misma variante se advierte en los relieves de Santo Domingo de Silos, en Santo Tomé de Soria, como en la puerta meridional d’Aulnay (hacia 1150), en la que a cada dovela de la arquivolta corresponde un músico que coge una redoma por el cuello, y con la otra mano sostiene un instrumento. Este es acaso el más inmediato precedente escultórico de esta variante, tanto de la Puerta Real de Chartres, como del Pórtico de la Gloria, en el cual las redomas adquieren un perfil de mayor esbeltez, siendo su labra más cuidadosa y ornamentada.

En la puntual descripción que del Pórtico nos ofrece López Ferreiro, se designan con el nombre de cítaras los instrumentos que portan los ancianos 1, 2, 3, 6, 7, 9, 11, 14, 15, 16, 20, 22, 23 y 24, comenzando por la izquierda, es decir, todos aquellos que adoptan la forma de algún tipo familiar de la viola, instrumento éste cuya presencia en la arquivolta descarta, considerando que: “como la viola se tocaba con arco, mal se habían de arreglar algunos de los ancianos para tener arco, viola y redoma”<sup>5</sup>, sin tener en cuenta que diez de aquellos instrumentistas no tienen redomas, pudiendo muy bien sostener el arco en lugar de puntear las cuerdas, sencilla solución que encontramos en la portada de Soria, donde aparecen la mayoría de los ancianos tocando vihuelas con arco, y alguno de ellos, prescindiendo de este agente sonoro, sostiene en su lugar una redoma.

La denominación de cítaras para esta clase de instrumentos, empleada también por otros arqueólogos, responde sin duda a la versión literal de la Vulgata: *Habentes singuli citharas*, texto del que una vez más se apartan los artistas medievales introduciendo en sus obras instrumentos diversos y más conocidos, como en la puerta septentrional de Santa María la Mayor de Toro en la cual se incluyen algunos de esos instrumentos, de carácter popular, al lado de los cortesanos de la época.

---

4 Pita Andrade, José Manuel. “Las redomas que sostienen los ancianos del Pórtico de la Gloria”, *Cuaderno de Estudios Gallegos* T. 3, fasc. X, 213-221.

5 López Ferreiro, Antonio. *El Pórtico de la Gloria*.

Difícil tarea es la de proceder en el conjunto instrumental del Pórtico, a una clasificación organográfica congruente con la diversidad de teorías acerca de la forma y modo de tañer los instrumentos en la Edad Media. Contribuyen varios factores a la consecución de este resultado hipotético; uno, entre otros, es la carencia de ejemplares auténticos para el estudio dada su dificultad de conservación en colecciones y museos: la materia generalmente utilizada en el cuerpo sonoro, la madera, no es la más idónea para una multiseccular perduración, debiendo basarse los trabajos de las investigaciones en los modelos plásticos que nos suministra la iconografía en la antigüedad, que, si bien constituyen una fuente histórica preciosa, no dejan, con sus caprichos interpretativos, o torpe técnica en su ejecución, de ofrecer dudas y suscitar vacilaciones en la nomenclatura instrumental<sup>6</sup>. Esta dificultad no desaparece si acudimos a los monumentos literarios donde un mismo instrumento musical se designa con pluralidad de nombres en diversos códices, o instrumentos distintos, pertenecientes o no a la misma familia se citan con idéntica denominación. Sirva la “sambuca” como paradigma de confusas desinencias<sup>7</sup>.

De los veintiún instrumentos esculpidos en la arquivolta central del Pórtico, catorce pertenecen a la misma familia; sin detenernos a examinar por el momento la forma evolucionada de algunos de ellos. Se conocía en Francia este tipo de instrumento con el nombre de “vielle”, en alemán “fiedel” y “vihuela” en castellano, hasta que la nomenclatura italiana se generalizó para la música a partir del siglo XVI, conservando desde entonces este instrumento el nombre de viola.

La genealogía de la vihuela es muy discutida. Cabe afirmar que, como casi todos los instrumentos de cuerda, es de origen asiático<sup>8</sup>, pero que ni el laud, con el fondo de la caja de armonía convexo, ni la “crotta” celta, instrumento parecido a la antigua cítara, que se tocaba al modo del arpa, y a la cual Venancio Fortunato llama “crotta británica”, pueden considerarse como antecesores de la vihuela. En ésta, el cuerpo sonoro está formado

6 Adjudicar con exactitud un nombre a cada uno de los instrumentos que aparecen en los manuscritos miniados, en códices medievales, o esculpidos en capiteles y relieves de las iglesias, principalmente en las de estilo románico, es un asunto que requiere bastante tacto, porque constantemente se presentan casos dudosos y motivos de confusión. Salazar, Adolfo. *La Música en la Sociedad Europea desde los primeros tiempos cristianos*, tomo I, pág. 390.- Bernier, A. *Anciens instruments de musique*, RHi, 1917, XLI.

7 *Sambuca*. Una de las denominaciones más vagas de instrumento de la Edad Media, empleada lo más frecuentemente para designar una especie de arpa pequeña triangular; por otra parte *sambuca* es considerada como un derivado del latín *sambucus* y designa una especie de flauta, o también como una corrupción de *symphonia*, designando la *musete* o la *vielle* de rueda (*sambuca rotata*). En fin, *sambuca* se emplea a veces por sacabuche y entonces designa un instrumento de la familia del trombón.- Riemann, Hugo. *Dictionnaire de Musique*, 2ª edic. francesa, 1913.

8 Casi todos los instrumentos musicales de la Europa medieval vinieron del Asia, ya sea por el sudeste a través de Bizancio, del Imperio Islámico a través del N. de Africa, o del nordeste, a lo largo de la costa báltica. La herencia directa de Grecia y Roma parece haber sido más bien insignificante.- Sachs, Kurt. *Historia Universal de los instrumentos musicales*.

por dos tapas de superficie plana que se unen por sus bordes mediante una ancha faja; la tabla de armonía se halla provista de dos o cuatro oídos, y un mástil, generalmente corto, rematado por un clavijero romboidal o redondeado que sujeta tres, cuatro, o cinco cuerdas, lo más frecuentemente tres. Al parecer la más antigua representación de un individuo de esta familia puede verse en una ilustración del Salterio llamado de Utrech, datado en el año 832. Se tañía la vihuela, bien punteando sus cuerdas o frotándolas con un arco, que en algunos casos, como veremos más adelante, era sustituido por una rueda giratoria.

De las catorce vihuelas esculpidas en el Pórtico de Santiago, diez responden al tipo ordinario, tal como aparecen en los monumentos de la época: caja plana, de forma oblonga, provistas de tres cuerdas, cordal bien labrado y puente bajo, y oídos en forma semilunar.

Mayor interés ofrecen las cuatro restantes, precisamente las últimas en esculpirse, que denotan un tipo evolucionado. Sin diferir orgánicamente de las primeras, presentan, en su forma, alguna variante: el mástil aparece como prolongación de la caja armónica que se adelgaza en su parte superior, advirtiéndose en ella una cintura o talle que divide el cuerpo sonoro en dos segmentos, tal como lo vemos en nuestras guitarras.

Esta innovación la encontramos ya introducida en una miniatura de la Biblia del abad del Císter, Etienne Harding, que se guarda en la Biblioteca de Dijón: David en su trono pulsa el arpa, y de los varios músicos situados a sus pies, el del centro, toca una vihuela de arco con escotadura en la caja y cuatro oídos en la tabla de armonía. El mismo instrumento, pero con la escotadura más pronunciada, aparece en una ilustración del Salterio de la Abadía de San Albans (Hildesheim) de comienzos del siglo XII. Nada pues tendrá de extraño, que esta variante se produzca años más tarde en el marco compostelano.

Entre los musicólogos se da unánimemente como origen de este dispositivo formal, el de la mayor facilidad en el manejo del arco, pero sorprende que ambas estructuras, la de forma de guitarra y la oblonga, se simultaneasen durante varios siglos sin que muchos de los artistas tuviesen en cuenta aquella racional disposición, quienes parecen conducirse o por capricho, o por rutinaria repetición de modelos previstos; no predispone a otra conjetura la compulsa de esta dualidad de formas en obras de escuelas afines o de un mismo taller, como se comprueba en el Pórtico del maestro Mateo, quien no debió advertir el sentido funcional de esta escotadura, cuando, en las vihuelas del último grupo, colocó en la intersección de ambos segmentos de la caja armónica, un motivo ornamental en resalte que no habría de facilitar el manejo del arco, en el caso de que premeditadamente no hubiese prescindido de él en este conjunto iconográfico.

Comparando este último tipo de vihuelas con la que en el Pórtico Real de Chartres sostiene uno de los ancianos colocado en pie, a la derecha, en el arranque de la arquivolta,

observaremos una notable semejanza. Este Pórtico, terminado con anterioridad al incendio de 1194, es algo anterior o contemporáneo del de Santiago, si hemos de aceptar la oriundez gallega del maestro Mateo propuesta por el profesor Filgueira Valverde<sup>9</sup>; parecen poco probables los viajes de aquél a Francia<sup>10</sup>, y cabe pensar más bien en que, por acudir al templo del Apóstol en devota peregrinación, o atraído por la fama de su taller, interrumpidas las obras del de Chartres con ocasión del incendio, se hubiese trasladado a Compostela, fijando allí su residencia, algún maestro o pedrero francés, introductor de tal innovación en nuestro Pórtico, pues creemos que, más que de una adecuada variante morfológica, se trata de una copia o réplica de taller.

La coexistencia de ambas formas, ovoidal y de guitarra, a través de los siglos siguientes, se comprueba en relieves y pinturas como las que en el siglo XIII ilustran las Cantigas de Alfonso el Sabio. En una miniatura del siglo XIV del Cancionero d'Ajuda, aparece un trovador con una danzarina y un juglar tañendo con arco de baqueta recta, una vihuela de cintura muy acusada, parecida a la de la actual guitarra, pero sin rosa ni oídos en la tabla de armonía.

En la Galería Comunal de Parma, se conserva un retablo, de comienzos del siglo XV, de Tadeo di Bartolo, con la Virgen y el Niño acompañados de dos ángeles que tocan sendas arpa y vihuela de arco; ésta, de forma ovoidal y sin escotadura, tiene dos oídos semilunares. Nicolás Verdera, pinta hacia 1406 la “predella” central de un retablo, en la cual uno de los ángeles toca con arco una vihuela con entalladura en forma de guitarra. Tendremos que llegar a pleno Renacimiento para ver universalmente admitida en la vihuela, o vioda, la escotadura con carácter funcional en forma de C muy abierta, cuyo arquetipo podemos admirarlo en el cuarteto de violas (incluida la “violetta” o soprano de la familia) que ameniza “Las Bodas de Caná” de Pablo Veronés, y cuyo modelo de instrumento, abovedándose un poco la tabla superior, con escotadura más cerrada y oídos en forma de f, acentuará su perfil barroco, para llegar en los talleres de Cremona a adquirir una estructura al parecer definitiva.

De la cítara punteada, así como de la dulcema percutida llamada “santir”, derivó el salterio medieval, aún cuando esta última denominación se emplease usualmente para designar la cítara punteada o “canum”. En efecto, el “santir” y el salterio, “sólo difieren en el procedimiento de herir las cuerdas, percutidas en aquél por medio de dos baquetas, y punteadas en éste por la acción de los dedos”<sup>11</sup>.

9 Filgueira Valverde, José. “Datos y conjeturas para la biografía del Maestro Mateo”, *Cuadernos de Estudios Gallegos* T. 3, fasc. IX, 49-69.

10 Bertaux, Émile. *La sculpture monumentale en Galicie á la fin du XII<sup>e</sup>. siècle*, in *Histoire de l'Art* de André Michel, tomo II, 1<sup>o</sup>.

11 Pedrell, Felipe. *Organografía Musical Antigua Española*.



De forma triangular o trapezoidal, con los lados no paralelos y la encordadura tendida horizontalmente, el salterio recibía en la baja Edad Media el nombre de “medio cano”<sup>12</sup> cuando estaba formado por medio trapezoide rectangular, o sea media cítara, tal como la que pulsan los ancianos 10 y 17 del Pórtico de Santiago.

En una ilustración del *Hortus deliciarum*, manuscrito de Estrasburgo de mediados del siglo XII, aparecía el Rey David tañendo con un gran plectro un instrumento de forma triangular colocado sobre sus rodillas, y al lado del dibujo la siguiente leyenda: “David rex Psalterium dr. decacordum”<sup>13</sup>; destruído este códice en 1870, nos queda en el Pórtico compostelano la más antigua representación europea que se conoce del salterio.

En una miniatura de los Comentarios al Apocalipsis del Beato de Burgo de Oisma, ejecutado posiblemente en el Oeste peninsular<sup>14</sup>, en el convento de Carracedo, en el año 1086, se ven algunos de los ancianos con arpas angulares de tipo parecido a la antigua arpa oriental, o sea con el cuello o palo colocado en la parte inferior, disposición que pudiera atribuirse a la influencia bizantina que se observa en Martino, iluminador de aquél códice, pero ya en una ilustración del Salterio de Utrech, pintado en Francia en la primera mitad del siglo IX, puede verse al rey David con una arpa angular semejante a las anteriormente citadas, pero con el palo situado en la parte superior, o sea cabeza abajo, forma que perdurará en todo el Occidente, y que puede verse esculpida en la arquivolta de nuestro Pórtico sostenida por los músicos 5 y 18, la última de las cuales presenta el borde de la tabla de armonía algo encorvado. Más evolucionadas son las que portan los ancianos 8 y 9, similares a la que lleva uno de los personajes de la Puerta Real de Chartres; en ellas la curva de la caja de armonía se une a la hipotenusa del triángulo formado por las cuerdas y el marco, apareciendo ya, para contrarrestar la tensión de las cuerdas, la columna frontal, embutida entre el extremo de la caja donde se fijan aquéllas y el remate de la consola o cuello, que adopta la forma de una “S” en la que se insertan las clavijas de afinación.

En las dovelas superiores, formando como la clave de la arquivolta, se destaca un instrumento grande y cuidadosamente labrado: es el “organistrum”; si, morfológicamente, se parece a las vihuelas vecinas, su función es distinta y característicamente específica.

Las reproducciones que se conservan de este instrumento, lo presentan como una gran vihuela, en la cual, y a manera de mástil, una caja larga rectangular oculta las cuerdas en la mitad de su longitud, sujetas por el otro extremo a un cordal montado en la

---

12 Sachs, Kurt. *op. cit.*

13 Brenet, Michel. *Diccionario de la Música.*

14 Ramsay y Nues opinan como muy probable que sea originario del monasterio de Carracedo, en la diócesis de Astorga, y alegan como fundamento que en el folio 165 r. se lee un fragmento de Bula de Inocencio III y ejecución de ella por L., Obispo de Astorga, sobre la reforma de dicho monasterio. Churruca, Manuela, *op. cit.*

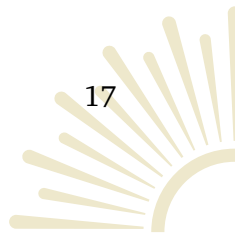
parte inferior; estas cuerdas, afinadas al unísono, se frotran con una rueda que acciona una manivela, de esta suerte venía aquélla a realizar una función sonora similar a la del arco para los instrumentos de este tipo. A lo largo y al lado del mango o mástil, sobresalían algunas piezas de madera o teclas, que, pisadas, podían disminuir mecánicamente la longitud de las cuerdas hasta llegar a producir una octava de sonidos diatónicos.

No conocemos ni su origen, ni el momento en que su uso se extendió por Europa, pero ya en el siglo X, San Odón de Cluny compuso un tratado de este instrumento con el título de *Quomodo organistrum construatur*.

En el Museo arqueológico de Rouen, se conserva un capitel procedente de la iglesia románica de San Jorge de Boscherville, decorado con una monótona teoría de personajes con instrumentos músicos, dos de los cuales tañen un “organistrum” en forma de guitarra con la tabla de armonía provista de cuatro oídos; se trata de un concierto profano, pero su uso era generalmente eclesiástico y destinado a doblar al unísono o a la octava grave el canto coral, apareciendo determinada casi siempre, asociada o no a otros instrumentos, por el acompañamiento salmódico. Así, en una página miniada del Salterio de Glasgow, se ve al rey David, con varios músicos, tañendo el arpa, y en el medallón de uno de los ángulos, dos personajes sentados tocan un “organistrum” sostenido sobre sus rodillas. Esta posición era obligada por las dimensiones de aquél, que alcanzaban a más de metro y medio de largo, y de esta suerte se le representa siempre así, como en Compostela, Soria, Toro y Orense, colocado en el regazo de dos hombres, uno que pisa las teclas, mientras el otro hace girar el manubrio. Decimos dos hombres y no dos músicos, porque se comprende que la tarea artística del segundo debía ser harto sencilla.

En una de las ménsulas que decoran el salón de fiestas del Palacio de Gelmírez, en la misma Compostela, pueden verse entre dos personajes que tocan vihuelas de arco, otros dos, coronados y sedentes, que sostienen sobre sus rodillas un organistrum de dimensiones proporcionadas a las figuritas esculpidas; bello ejemplar, únicamente comparable al del Pórtico por su fina labra y perfecto estado de conservación; puede afirmarse que, aún siendo aquél de fecha algo posterior, pertenecen ambos al mismo taller, corroborando así la sugerencia del señor Sánchez Cantón, que quiere notar en la obra del Palacio de Gelmírez la presencia directriz del maestro del Pórtico. En el organistrum esculpido en éste, los oídos de la tabla de armonía se multiplican para dar lugar a un rico calado; decoración que persiste, formando dos rosas, en el del Palacio, que conserva por otra parte la misma traza, aún cuando su destino artístico sea profano.

A comienzos del siglo XIII, para facilitar su transporte y encomendar la ejecución de este instrumento a un solo tañedor, se le redujo considerablemente de tamaño, agregándole a las cuerdas de melodía al unísono, varios bordones afinados a la cuarta o quinta, pero todos ellos alcanzados por la rueda de frotación, transformándose de esta suerte en un instrumento popular y profano conocido entre otras denominaciones por la de



“symphonía”, “vielle”, “cinfonía” o “zanfona”. Una de las primeras representaciones plásticas que conocemos de esta evolución aparece en la dovela, muy mutilada de los restos de un arco románico conservado en el Museo de Pontevedra, procedente de la iglesia de San Bartolomé el Viejo de esta ciudad.

Utilizada la zanfona como instrumento popular por juglares y ministriles, no dejó por ello de introducirse en las cortes europeas. Cuenta Joinville, que la reina doña Blanca, para distraer a su joven hijo Luis IX, organizó conciertos en los cuales entre otros instrumentos figuraba la “vielle”<sup>15</sup>. Cae en desuso a mediados del siglo XIV para ser considerado este instrumento como villano, hasta que en el siglo XVIII, en la corte francesa de los Luises adquiere nueva boga, llegando a ser el favorito de los aristócratas; tanto en Fontainebleaux como en Versalles, grandes damas y señores dejaban oír tonadas y canciones acompañadas por “zanfona”, ricamente decoradas éstas, con incrustaciones de nácar o finas taraceas. A este tipo pertenece la que en Orense guarda su propietario, don Miguel Losada; tiene seis cuerdas, dos de melodía afinadas al unísono, y cuatro bordones, dos afinados a la cuarta inferior, y los otros dos a la octava grave, con ámbito melódico de octava y media cromática, construída con maderas finas, el fondo del cuerpo sonoro es convexo, como en el laud, y la voluta del mástil se sustituye por la talla de una cabeza de mujer.

Con Luis XVI, decae de nuevo su uso, y a ello no contribuyeron poco, tanto como las convulsiones políticas, los folletos burlescos satirizando aquel pasatiempo de los cortesanos. Desde entonces, vuelve a ser la “zanfona” un instrumento vulgar ya casi desconocido en el día de hoy, excepción hecha en algunas comarcas rusas y del Noroeste de nuestra Península, en cuyas romerías aparece alguna vez en manos de mendigos y músicos ambulantes.

Todos los ejemplares que conocemos de esta zanfona popular conservan la forma original, es decir, la de la viola, no del laud; así las que posee el señor Santalices, tratadista y cultivador de este instrumento, como las que se exhiben en los Museos de Lugo, Pontevedra (colección Sampedro) e Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos de Santiago; curiosa esta última por su estructura en forma de guitarra que recuerda la del “organistrum” del Pórtico de la Gloria.

La ordenación en serie de veinticuatro personajes que realizan análoga función, tema frecuentemente tratado por los escultores románicos, llevaba aparejada una monotonía en la composición, que se rompe en algunas portadas, bien violentando la posición de las figuras para obligarlas a adoptar una actitud contemplativa, o bien incluyendo instrumentos, que por su volumen o sistema acústico pudiesen acusar alguna variante en el conjunto ornamental. No precisaba utilizar tales recursos el escultor de nuestro Pórtico:

---

15 Rougnon, Paul, *La Musique et son Histoire*, pág. 93.

la serena expresión que admiramos en los ancianos músicos, unidos dos a dos por celestial diálogo, hubiera bastado para dotar su arquivolta de la máxima belleza.

Los instrumentos que figuran en ésta son todos de cuerda punteadas, a excepción de uno, el organistrum, y esta ordenación instrumental debemos analizarla para concluir admitiendo el singular sentido musical del maestro Mateo.

Los instrumentos medievales se clasificaban, según su empleo y condición del ejecutante, en cultos y villanos<sup>16</sup>, destacándose entre los primeros como el más noble de los cortesanos, el arpa: así en las representaciones de príncipes o reyes músicos, aparece este instrumento como el más idóneo para acompañar sus canciones de amor o versos a lo divino. Así Tristán tañendo el arpa<sup>17</sup>, es como en la cámara de Isolda cae mortalmente herido por el venablo del celoso rey Marco; y es el rey Profeta a quien vemos representado en múltiples códices y salterios, rodeado de músicos que tocan diversos instrumentos, pero casi siempre encomendando a aquél el empleo del arpa; alguna vez se acompaña en sus loas de un instrumento juglaresco, como aparece esculpido en la misma Iglesia de Santiago, cuyo relieve, anterior al Pórtico de la Gloria, se trasladó de la primitiva portada N. de la Catedral a la Puerta de Platerías. Se le representa tocando un “rabel” o “giga”, instrumento propio de quien como él, situado en la puerta de la iglesia, une sus monodías a las de los himnos, canciones y romances que a su alrededor entonan peregrinos, juglares y mendigos: como un día lo fué del Arca Santa; aquí David, se manifiesta como el juglar perenne del señor Sant-Iago. Pero, con atuendo real, aunque sin su corte de ministriles, volveremos a encontrarle en el árbol de Jesé del parteluz del Pórtico de la Gloria, sosteniendo en sus manos el arpa, lírico blasón de la casa egregia de la que había de descender Jesucristo según la carne.

No podrá pues sorprender que el maestro Mateo al concebir la composición del Pórtico, proveyese a los músicos que rodean el Trono del Señor, de instrumentos de cuerda punteados, que, si morfológicamente acusan variedad en el conjunto, tienen indudable unidad en el aspecto funcional, ya que su timbre no difiere esencialmente del de las arpas. Esta paridad sonora la encontramos aun hoy tan viva en la música moderna que en los comentarios a la obra de Beethoven, se conoce su cuarteto en *mi* bemol para instrumentos de arco, op. 74, con el subtítulo de “Cuarteto de las Arpas”, por razón del uso frecuente que en el mismo se hace del “pizzicato”, que recuerda el punteado de aquel instrumento.

Si nos detenemos más en el análisis de esta misma disposición orquestal, podremos descubrir en ella una curiosa coincidencia que viene a confirmar la musicalidad de nuestro artista. En el “allegretto” de la sinfonía “en re mayor” de C. Franck, su página

16 Salazar, Adolfo, *op. cit.*

17 “E un día Tristán e la reina Iseo estaban en una cámara sobre un rico lecho. E la reina cantaba e Tristán tañía una harpa e estaban así en gran placer”. *Libro del esforzado caballero Don Tristán de Leonís.*

sinfónica más clara e ingrátida, encomienda la exposición del tema al “corno inglés”, instrumento dulce y nostálgico al que acompañan los acordes de las arpas, subrayados por el “pizzicato” de los instrumentos de cuerda; maestro Mateo, hace que la melodía velada y misteriosa del organistrum se acompañe de las arpas “que dan sus puntos doblados”<sup>18</sup> y que subrayan, con su punteado, los demás instrumentos: siete siglos antes, exactamente, dispuso el maestro del Pórtico su orquesta, tal como la habría de concebir en su inspiración más espontánea, el organista de Santa Clotilde.

Podríamos dar aquí por terminado nuestro estudio, de no haber en el Pórtico compostelano otros personajes que decoran y enriquecen a la vez el conjunto musical.

A ambos lados del Trono, ataviados con blancas túnicas, cuatro filas de figuras con libros en sus manos, colocadas horizontalmente, simbolizan el sinnúmero de los elegidos que entonan un “Cántico nuevo”. No es frecuente la representación de estos cantores en el arte románico, pero su presencia en el cuadro apocalíptico de Santiago es probable derivación de la bien estudiada y conocida influencia cluniacense en la vida compostelana del siglo XII. La abadía de Cluny, en efecto, se dedicó con singular devoción al cultivo del canto eclesiástico; San Odón, muerto en el año 942, a quien se atribuye el uso de las letras alfabéticas para designar las notas<sup>19</sup>, escribió los “Diálogos de Música”, origen de la tradición benedictina. “La música constituía la ocupación esencial de los monjes; en los oficios del día y de la noche, se cantaban hasta 138 salmos”<sup>20</sup>.

Conocida en la Compostela del siglo XII, la notación diastemática<sup>21</sup> el conjunto de cantores del tímpano, divididos en dos grupos, podían entregarse alternativamente al canto antifónico, y aun unirse para responder al cantor solista, que, dulcemente absorto,

---

18 *Poema de Alfonso Onceno*, manuscrito del siglo XIV, publicado por vez primera por orden de S.M. la Reina. Madrid, 1863.- Véase la cita del señor Filgueira Valverde en su discurso.

19 Subirá, José. *Historia de la Música*.

20 Reuter, Evelyn, *Les representations de la Musique dans la sculpture romane en France*.

21 Del conocimiento y desarrollo musical alcanzado en esta época en un centro de peregrinación como Santiago, es buena prueba el *Codex Calixtinus*, que se conserva en aquella Iglesia, con música a dos voces, a excepción del *Congaudeant Catholici*, que es a tres. “Según Ludwig, esta composición es probablemente la más antigua a tres voces reales” (H. Anglés, *El Codex de las Huelgas*).

“El *Congaudeant Catholici* es una muestra tan bella del arte religioso-popular, mezcla de ambos elementos en la música de esos siglos medios. Las dos voces inferiores hacen un *organum* de nota contra nota, mientras que el discanto se muestra en la parte superior. El canto llano del *organum* no tiene melismas, que no iban bien con el sentido popular, y sus notas están rellenas por sílabas en toda su extensión: el texto esta formado por dos versos acosonantados, tras de los cuales se dice como final permanente: *Dies ista*” (A. Salazar, *La Música en la Sociedad Europea*).

“Canto de peregrinos a Compostela”, hacia el siglo XII. Disco número 2 (R. 1017) de la colección *2.000 jahare musik auf der schallplatte*. Es interesante comparar esta versión con la que del mismo hace el benedictino Dom Prado, interpretada por la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra: “*Congaudeant Catholici*”, disco Columbia R. 14283.

tiene asiento entre los instrumentistas de la arquivolta: es la 4ª. figura de la derecha, que sin llevar instrumento alguno, porta como otros músicos, una redoma.

Hemos visto ya cómo en algunos monumentos de la época fueron sustituidas por ampollas o redomas las copas de los perfumes de que nos habla el texto de San Juan para simbolizar con ellas la oración de los fieles: “Teniendo cada uno su cítara y copas de oro llenas de perfumes que son las oraciones de los santos” (Apocal. V, 8). No es nueva en las Sagradas Escrituras esta bella metáfora<sup>22</sup> empleada ya por el rey Profeta en el verso 2º del salmo 141: “Séate mi oración como incienso ante TÍ”. Pero la oración era cantada no únicamente por el Salmista, sino también por el pueblo fiel; y así en las reuniones de las sinagogas<sup>23</sup>, la oración colectiva se hacía cantando himnos y salmos, conservándose tal tradición en la nueva Iglesia durante los primeros siglos<sup>24</sup>. Esta tradición y aquel simbolismo harán comprender la razón por la cual el músico cantor de la arquivolta, ostente, como aportación al conjunto sonoro, una redoma que coge con la mano izquierda, señalándola con el dedo índice de la derecha como referencia a su oficio de cantor; corrobora esta interpretación, una de las ménsulas del Palacio de Gelmírez, donde aparece entre dos músicos instrumentistas, un cantor señalando una redoma de manera idéntica a la del personaje del Pórtico.

Por último; también sin instrumento alguno, y sosteniendo una redoma, se destaca el personaje más importante de la arquivolta, el 4º comenzando por la izquierda, que en posición singularmente afrontada y fijando su despierta mirada en la teoría de los músicos, extiende amablemente su mano derecha en aptitud de bendecir. Conocemos bien este gesto, y por ello no dudamos en afirmar, que tal personaje es el conductor o guía de este extraordinario conjunto musical, que sería interesantísimo sólo por el hecho de dejarnos magistralmente esculpida la imagen de un maestro de capilla en el siglo XII.

Esta manera de dirigir con los movimientos de la mano, conocida por “queironomía”, que ayudaba a la memoria en sustitución de una escritura musical, es de origen muy remoto. Se conservan del Imperio medio egipcio, una pintura mural y un bajorelieve, en los cuales un cantor dirige con los movimientos de la mano, un grupo musical de arpa y flautista. Con estos movimientos se indicaba a los músicos el curso de la melodía, figuración y estructura de los sonidos, pero decayendo más tarde este arte milenario, fué entonces cuando se vió la necesidad de que aquellos rasgos marcados en el aire se redujesen a signos de escritura, dando con ello lugar a la creación de las antiguas notas

22 *Sagrada Biblia*.

23 De un modo semejante a la declamación helénica, los hebreos acompañaban sus cánticos de alabanza con el instrumento traducido por salterio (de *psallein*, pulsar las cuerdas de un instrumento), nombre extendido al conjunto de pequeñas composiciones poéticas denominadas por esa razón “salmos”. Salazar, Adolfo, *op. cit.*, tomo I.

24 Longa, A. [i.e. Iglesias Vilarelle, Antonio], “A Música na Eirexa”, *Logos* 17, 69.

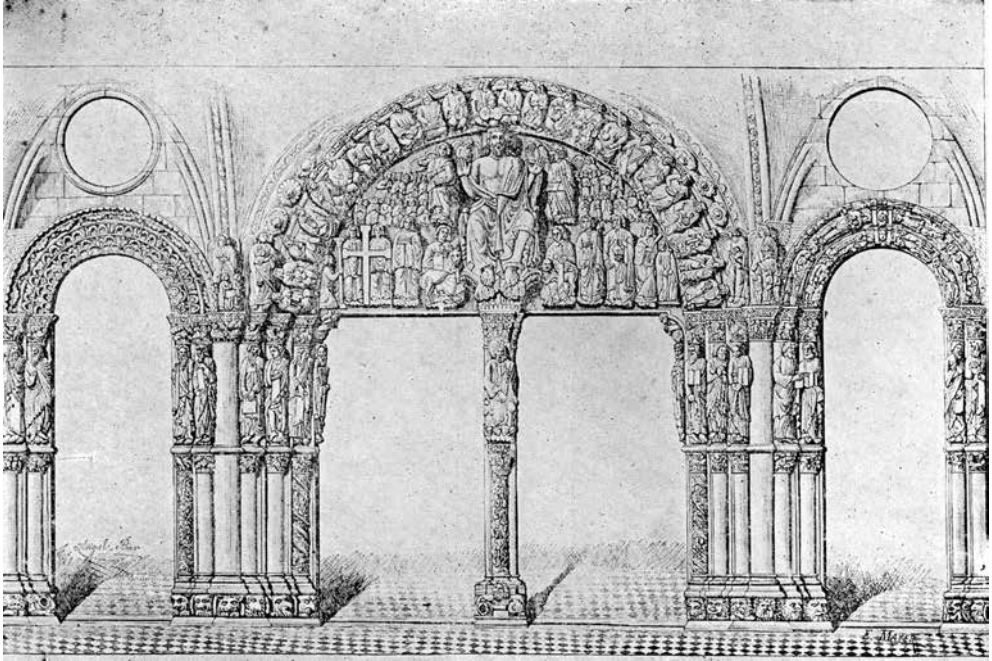
conocidas por “neumas”<sup>25</sup>, que si bien sustituyeron, fijándolos, los signos queironómicos, no desterraron el empleo de los movimientos de la mano para dirigir el canto coral; tradición conservada en todo el Occidente.

Así, por migración bien conocida, llegamos a admirar en genial realización escultórica, al maestro director de un concierto sinfónico-coral en la Edad Media; concierto el más bellamente imaginado, y que, en robusta labra, ostenta pleno de armonía y sereno equilibrio el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela.

---

25 Sachs, Kurt, *op. cit.*

Lámina I



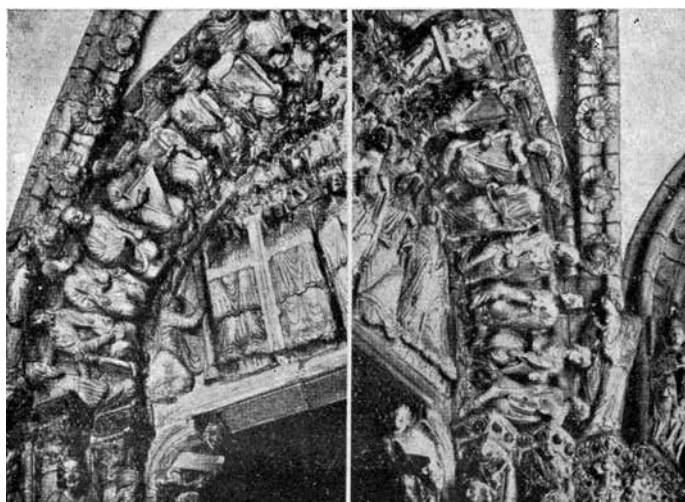
Maestro Mateo. El Pórtico de la Gloria

Alzado de Angel Bar.

Grabado de Mayer.



Lámina II



Los ancianos músicos de la arquivolta central  
del Pórtico de la Gloria.

Lámina III



Foto Casado.

Ancianos de la arquivolta central del Pórtico de la Gloria.  
(A la izquierda, el maestro del coro).

Lámina IV



Foto Casado.

Músicos en una ménsula del Salón de Fiestas  
del Palacio Arzobispal de Santiago.  
(Escuela del Maestro Mateo).

Lámina V



Foto Archivo Mas..

Arquivolta con músicos. Monasterio de Carboeiro.  
(Escuela del Maestro Mateo).

Lámina VI



Músicos de la portada de Santo Domingo.  
(Santo Tomé) Soria.

Lámina VII



Foto Instituto Diego Velázquez.

Músicos de la portada de Santo Domingo.  
(Santo Tomé) Soria.

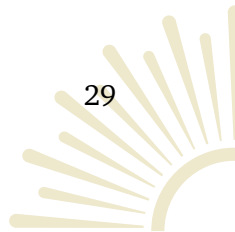




Lámina VIII



Museo de Pontevedra

Foto Chao.

Restos de una arquivolta con ángeles músicos.  
Procede de San Bartolomé el viejo de Pontevedra.

Resposta do excelentísimo señor don  
**Xosé Filgueira Valverde**







## Señores Académicos:

Es lógico que nuestras Corporaciones se hagan representar muchas veces no por la voz de mayor autoridad sino por la más allegada a aquel ante quien la delegación vaya a ejercerse. Y no pudo hallarse otro más entrañablemente ligado al nuevo académico que el que tiene hoy una de las mayores alegrías de su vida, al poder adelantarse hasta el umbral de la Academia, para recibir a Iglesias Vilarelle con un abrazo que la fraternidad aleja de toda rigidez protocolaria. Gracias, señores, por haber elegido para salir a su encuentro al que con mayor afecto podría hacerlo; gracias también por haber escogido a nuestra ciudad, con esta ocasión, para presenciar, por vez primera, un acto semejante, y a esta casa, que inmerecidamente rijo, para hacerla, por unos momentos, vuestro propio hogar.

Los mismos vínculos que me ligan a Iglesias Vilarelle me cohiben, llegado el instante de trazar su semblanza; ocho lustros de su vida ocuparían los primeros planos de mis memorias si yo fuese dado a llevar cuenta escrita de la mía. Sabiéndolo, me designasteis; puedo confiar en que sabréis también disculpar la pasión que pueda haber en mis palabras.

Pertenece Iglesias Vilarelle a la generación llamada hoy, por deber de justicia tanto como por imperativo cronológico, a ocupar la inmensa mayoría de los sillones académicos; la que entró en la vida pública cuando Galicia desplegaba el magnífico esfuerzo de la Exposición de 1909, y el Gobierno Maura y la Semana Trágica señalaban hitos de opuesto sino en la vida del Estado; la que llegó a madurez cuando se liquidaba la guerra del catorce, tajamar en las turbias aguas de la historia que nos ha tocado vivir.

Quienes forman las promociones universitarias de esa etapa, recibieron una rica herencia cultural; mérito suyo fué gozarse en transmitirla: pocos estratos humanos habrán sentido más vivamente la fruición de enseñar, pocos, pudiendo haber creado tanto, sacrificaron de mejor grado, la obra a la acción. Y fué la de ellos, sobre todo, acción pedagógica. Les debemos el hábito social de las conferencias y de los conciertos, de la visita habitual a exposiciones y museos, el triunfo de la revista y de las colecciones

divulgadoras, la dignificación del papel del maestro. Salieron de las aulas con vocación de catedráticos, y, si no lograron encuadrarse en las filas de la docencia oficial, enseñaron “por libre”, extendiendo sus papeles, siempre que fué necesario, sobre el mármol del café o sobre el pañete entintado de la mesa de oficina. Enseñaron con fe viva; una fe hecha de dudas, las dudas de la generación del noventa y ocho, cuyo fecundo y amargo fideicomiso recibieron.

Al afán de enseñar unieron el fervor por descubrir. “Renovar descubriendo”, pudo haber sido su lema. Quienes ostentaron su paternidad espiritual habían iniciado la trascendental marcha de la periferia española sobre la Corte y mostrado, desde ella, de nuevo, España a España. Ellos pudieron pormenorizar demoradamente su visión, esa visión que, desde Ganivet a Azorín, había ido minimizando su campo, con el sabor de lo humilde y de lo desconocido, y que, desde Galdós a Valle Inclán, se había refinado con la codicia de lo precioso, de lo insólito, de lo delicado. Por eso, pudieron amar, por igual, la belleza de la vida sencilla y las más ricas creaciones del arte, y supieron, a un tiempo, llenar rústicos cuencos en los odres de lo popular y tañer el vidrio de las copas dannunzianas.

Así aquellos mozos que, después de escuchar en este Instituto a Álvarez Giménez, a Sáid Armesto, García de Diego y Carreño, de aprender todo un estilo de conducta al lado de Caballero y de Crespí, de haber pedido a Feijóo y a Zaratiegui, en la polvorienta biblioteca, los tomos de Rivadeneira o los poemas de Núñez de Arce, y de haber comprado en la librería de Landín la primera novela de Baroja, marchaban a Madrid, con una tarjeta para D. Eugenio, una carta del Marqués o una credencial de D. Augusto, dadas, las más de las veces, como becas de estudios universitarios.

Cuando Iglesias Vilarelle marchó a Madrid con un empleíllo de Hacienda que yo ví solicitar para él, en la “sala de atrás” de la casa de Besada, había aprobado en Santiago el Preparatorio de Letras y Derecho, y llevaba dentro, sobre la espléndida preparación pontevedresa, aquel interés por la entraña de nuestra lengua y por la perspectiva histórica de sus letras, que sembró en la Universidad de Santiago el maestro Cotarelo Valledor. Del grupo de los pontevedreses que entonces cultivaban en Madrid nostalgias y juveniles ensueños, fué quizá el que probó más ambientes y el de más dispersa actividad: del salón de los Luises a las aulas de San Bernardo o al Archivo de Palacio, donde copiaba inventarios; de la claque del Real a la sala de guardia de la Adoración Nocturna, o a la tertulia donde Antonio Quevedo pontificaba sobre el papel de hilo, las márgenes de los libros de Ibarra, los cuartetos, el prerrafaelismo.

Pertenecía a un grupo de pontevedreses en quienes de manera evidente parecía confirmarse el dicho de nuestro catedrático del XVI Juan de Guzmán, sobre el clima que, a las claras, ayuda a los ingenios. Menos uno de sus compañeros, Sánchez Cantón, todos los otros, al elegir quehaceres y profesiones, se vieron forzados a traicionar, de momento,

su vocación intelectual y artística. Iglesias Vilarelle cursaba Derecho, ejercía la burocracia y probaba, sin fortuna, algún negocio en la Plaza de Santa Bárbara. Como él, tantos otros, se hacían licenciados en Derecho, Medicina o Farmacia, se colocaban en alguna oficina, con más o menos ilusiones para el mañana. Fueron muchos los que llevaron siempre encendida en el alma la brasa del amor a la belleza; a alguno le fué dado volver, pasados los años, a reavivarla, con el amor de las pasiones tardías y con la fervorosa entrega a lo ansiado con desesperanza. Algunos supieron compartir, con buen ánimo, las más diversas tareas y cultivar, con rara aptitud, variadas aficiones. Blanco Porto e Iglesias Vilarelle, con muy distintos temperamentos, fueron en todo esto gemelos: ni pudieron hacer rumbo a su verdadera vocación, ni quisieron elegir un sólo y exclusivo camino para su ingenio, pero uno y otro, para goce de los demás y con aplauso que incluso rebasó el ámbito de lo nacional, obtuvieron en su afición lo que quizá profesionalmente no hubieran logrado. Son el símbolo de una añorada época en que eran elogiosas las palabras polígrafo y médico general; son también el testimonio de la semilla que no muere, de la luz que el celemín no oculta, del genio (perdonad esta palabra que hoy tampoco se usa) que despierta aunque el ambiente lo cohiba, y de la intuición que salva lo que trabajosamente la formación no supe.

He querido citar sólo tres nombres pero tres nombres muy significativos de entre los pontevedreses de la promoción de Iglesias Vilarelle. De los tres, uno ha alcanzado por propio impulso los máximos honores académicos que en nuestro país puedan escalarse. Otro, recibe hoy un galardón, merecido tanto en la actividad que le dió fama como en las que cultiva en la más modesta penumbra; el tercero, que hemos visto desaparecer, como robado, de entre nosotros y a cuyo vacío no nos hemos resignado aún, no llegó a obtener ni las satisfacciones ni el galardón merecido. Cayó, en plena carrera y con la antorcha en la diestra. Ha invocado su memoria Iglesias Vilarelle al iniciar su discurso; todos debemos pensar que, con él, entra hoy también Blanco Porto en la Academia.

Uno y otro deben su mejor fama a un arte que no cursaron ni ejercieron como profesión, uno y otro contrajeron sus mejores méritos en él por una actitud no conformista con el ambiente, (“Nos, os inadaptados...”), ambos fueron mucho más que meros músicos. Su éxito, en una obra común, la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra, ha de atribuirse, sobre todo, a la posición que los dos adoptaron frente a la música. Triunfaron por saber escucharla. Triunfaron por sentirla “también” como poesía y como historia, como se gozan las inefables conquistas de la palabra y se escrutan los rumbos del quehacer artístico en la vida del hombre. Ya el propio título, de la Sociedad Coral, incomprensible y vulgarizado con error, aludía, no como hoy creen algunos, a ser un coro mixto, sino al cultivo social de la música de una etapa concreta, la del gran siglo, y con sus características, determinadas, el coro “a capella”. Los cantores pontevedreses son una reunión de amigos que se dedicó a exhumar valiosísimas piezas de un estadio fértil

y entonces olvidado de la evolución musical y a suscitar un análogo cultivo moderno. Es una empresa de lectores de Pedrell y de Collet, de gentes que manejaban el Riemann y a quienes dolían los fáciles tópicos en boga. Dios les ayudó a crear, con pobres voces, un instrumento de finura insuperable. Poco importa que otros imitasen sólo lo exterior, nombre y atuendo; lo que ellos, entre incomprendiones y extrañezas, daban como seguro modelo hace veinticinco años, hoy se impone en el mundo de la música. La dirección de Stokowski y sus elogios fueron como providencial rúbrica de que, en la elección del género y en los matices expresivos, habían acertado con una plenitud que sólo se alcanza, digámoslo con la frase del intérprete de Vitoria, en “la Belleza”.

Iglesias Vilarelle, entregó lo mejor de su actividad artística a la dirección de la Sociedad Coral Polifónica, que un día fundó con Blanco Porto, pero es también un creador de obras musicales, con el cultivo de todas las formas: la canción popular armonizada (*Os anxeliños da Groria, Pandeirada* y el delicioso *Durme, meu meniño*), el coro religioso y el motete (*Por sermos da culpa escravos, Miserere*), el lied (*Nosa Señora da Barca*), la obra para coros y orquesta (*Cantiga en sol menor*), la pieza para piano (*Danza rústica*), la suite de cámara (*Chucurruchú*, sobre temas del Corpus pontevedrés) y el prelude sinfónico para gran orquesta (*Keltia*).

Su formación contrapuntística recuerda a los maestros de la “Schola” de Saint-Denis, sus personales preferencias le inclinan, con Lasso, Byrd o Rameau y con sus respensiones sucesivas (Mozart, los “cinco”, Falla) a elevar la música espontánea a la nobleza de las altas elaboraciones del arte. La pasión hacia Bach le llevaría, en otras circunstancias, al puro cultivo de la fuga. Del wagnerianismo de los años madrileños conserva el gusto por los “movimientos continuos”, y del contacto con los impresionistas las notas coloristas, de ambiente, por la cuidada introducción de disonancias o la busca de timbres no habituales. En música como en letras, es un ecléctico que, con deliberación, hace gala de “dilettantismo”, en pugna con la robustez de sus mejores composiciones. Se sitúa, por tanto, en la posición opuesta a la de nuestro admirado compañero el señor Rodríguez Losada, y es feliz coincidencia que así queden representadas entre nosotros dos concepciones dispares de la creación musical. Uno y otro coinciden, sin embargo, en poseer profesiones en todo alejadas del mundo de la música. La del autor de *Ultreya* hubiera podido abrirle las puertas de nuestra Corporación por ser (aunque no siempre en la práctica) profesión de arte y de nobilísimo arte. En Iglesias Vilarelle el quehacer oficial (llevado, por cierto, con ejemplar pulcritud), está en todo alejado del arte y de la erudición; pero él tiene sobrados títulos para ocupar un sillón académico en otros campos de su actividad cultural. Porque Iglesias Vilarelle es hombre de muchas almas, acogidas a un continente franciscano, huidizas, en la pendular ciclotimia de un temperamento que lo mismo se arropa en timideces que se desata en el apóstrofe violento o en el inesperado anatema. Antes de que, con la Sociedad Coral Polifónica, se aireara su nombre, incluso

pocos pontevedreses, fuera de los íntimos de bachillerato, pandilla y excursiones, sabía lo que llevaba dentro. Aun entonces, airado y jocundo, preguntaba el último de los contertulios de Muruais: “¿Pero quién es ese hombre que vive allá abajo?” Pocos saben todavía que ese hombre guarda “allá abajo” libros que envidiaría alguna Facultad de Letras y que puede permitirse el lujo de hacer objeciones sobre el mozárabe a un conferenciante o redactar notas de historia musical que sorprendan a un concertista extranjero. Pocos saben, y es hora de decirlo, que los nuevos Estudios Gallegos se idearon en torno a una camilla de la casa de Losada Diéguez, donde trabajaban, con él, Octavio Pintos y un temible rapaz de dieciseis años cuyo nombre no hace al caso; que allí se proyectó la actual “Galicia Histórica” y se tramaron, con la magistral complicidad de Sánchez Cantón, algunos de los más bellos capítulos del “plan La Sota”. Pocos saben que él fué uno de los introductores de la Psicotecnia pedagógica en España y que seguros investigadores, ya formados, le tienen por maestro suyo, en tan árdua rama del saber. Solamente los muy allegados pueden comprender lo que representa el don de consejo, la intuición, el poder de iniciativa, el gusto por la novedad, sin novelería, el conocimiento de personas e instituciones de nuestro nuevo compañero de Academia. La revista y el libro, las Sociedades de Conciertos y las organizaciones de caridad, el Museo y las bibliotecas le deben impagables y anónimos servicios. Pero más, todavía mucho más, la formación y la orientación, el cultivo de la personalidad de quienes desde temprano frecuentan su trato. Y da testimonio de ello el que hoy tiene la honra de hacer su elogio, gracias a que él ha cumplido tantas veces el penoso deber de ejercer la censura de sus iniciativas y de sus trabajos.

---

Como símbolo de la doble vertiente de sus actividades en el cultivo del espíritu, ha elegido Iglesias Vilarelle para desarrollarlo aquí, un tema de erudición musical. Su cierta visión le ha llevado a escoger uno de los campos por áridos menos cultivados, el de la organografía, y de proyectar los resultados de las últimas investigaciones y de su personal observación sobre el más insigne de los monumentos gallegos de todos los tiempos.

Ninguna rama más abandonada que esa en la bibliografía de las antigüedades peninsulares. En lo genérico, apenas la “cartilla” de Pedrell (que sigue siendo básica, pese a su brevedad y sus inevitables errores), alusiones o capítulos de obras generales o diccionarios y artículos desperdigados de Mitjana, Subirá, Salazar y algún que otro etnógrafo y folklorista (Donostia, Schneider...) En Galicia, tan sólo los nombres de Sampedro y Arana pueden aducirse como ejemplo de lo que pudiera realizarse mediante una investigación de primera mano. A su lado, debe citarse a Santalices, único experto en un instrumento de tan largas tradiciones como reciente y total pérdida, la “zanfona”,

heredera del “organistro” y hermana de la céltica “vielle”. No puede extrañar, por tanto, que nuestros instrumentos musicales no aparezcan citados o se mencionen entre errores, en los tratados, aunque sean tan amplios y documentados como el reciente de Kurt Sachs.

Es doloroso este abandono, porque cada instrumento traduce, no sólo en su lenguaje musical, sino en su propia estructura (mejor que ningún otro producto de la cultura material, incluso la casa misma) los ideales estéticos y la intimidad sentimental, de cada época y de cada pueblo. Dice del alma griega la “kítara” elogiada por Homero, anuncia el arpa gótica el espíritu del medievo, diseña un esquema de danza la estilización femenina de la guitarra, es el “piano forte” cifra del romanticismo... Instrumentos hay que han llegado a tener el valor de enseñas y por ellos se sienten representadas o enardecidas amplias colectividades humanas.

La erudición derrochada en estudios como el de Schneider sobre *Los animales símbolos* tuviera mejor camino enderezada hacia el más fértil y seguro terreno de *Los instrumentos símbolos*, porque estos dicen más de la psicología de tiempos y pueblos.

De aquí su valor entre los tópicos literarios, es decir, la amplitud de la utilización de sus denominaciones fuera de su estricto significado, dando paso a factores ajenos al complejo de sus nociones fundamentales.

No ya la poesía, el lenguaje mismo puede ofrecernos relevadores ejemplos. Así, cuando decimos “elegíaco”, por triste o lacrimoso, sin recordar ya que eran tales los cantos que se acompañaban con la caña o flauta, “elegon”, en contraste con los que se rasgueaban alegremente en los instrumentos de cuerda, de que vino lo “lírico”. Olvidados los significados iniciales, perduró aquí el que consagró un tópico literario. De igual manera el “salterio” es ya el conjunto de los salmos y no el instrumento con que se acompañaron, y el “tambor” y las “vielas” son nombres de piezas mecánicas.

El uso poético de los nombres de instrumentos es tan antiguo como la misma poesía y ofrece, a lo largo de los siglos, estructuras semejantes. Por ejemplo, una cancioncilla paralelística china que se cantaba hace más de trece mil años dice:

A la modesta, recatada, virtuosa joven,  
con laúdes pequeños y grandes (“she” y “ch’in”)  
démosle amable bienvenida.  
A la modesta, recatada, virtuosa joven,  
con campanas y tambores demostrémosle nuestro placer.

Para comprender todo el sentido de la canción haría falta penetrar en los valores concomitantes de las palabras que denominan a los instrumentos, y que en los pueblos de Oriente constituyen toda una complicadísima simbología. Baste anotar, como ejemplo,

que la distinción “laúdes pequeños y grandes” vale por toda una declaración de amor, porque significan enlace:

La amante unión con mujer e hijos  
es como la música del “she” y del “ch'in”.

Lo de las campanas y tambores pudiera ser cualquier atrevimiento, fuera de las reglas de urbanidad china; por lo menos, hay ejemplos occidentales de más inocente apariencia que sí lo son.

De un plano bien distinto al de la poesía amorosa quiero traer a vuestro recuerdo dos conocidísimas enumeraciones tópicas de instrumentos cuya trascendencia rebasa las lindes del arte y de la misma historia. Las dos habrán sonado en vuestros oídos de una manera impresionante, en actos del culto cristiano. La que enumera los instrumentos de la orquesta del Rey Nabucodonosor es uno de los textos más frecuentados sobre la música antigua. Se lee en el libro de Daniel (III, 5) y, una vez al año, resuena en nuestros templos, en la mañana del Sábado Santo, cundo se repasan las profecías para los catecúmenos, como un sumario de los destinos del hombre sobre la tierra. Nabucodonosor ordena que las gentes le adoren. Cuatro veces, en versículos situados simétricamente, la enumeración de los instrumentos del rey resuena como una agobiante amenaza:

In hora que audieritis sonitum tubae, et fistulae, et citharae, sambucae, et psalterii  
et symphoniae, et universis generis musicorum...

Es decir, cuando oyereis la “qarnā”, que es el nombre enfático de la trompeta, la “masroqitā”, que viene del verbo silbar y sería una especie óboe, la “quatos” o cítara, el “sabka”, la sambuca latina, el “psantrin”, que es el salterio, el “sumponiáh”, la discutidísima “symphoneia”, que será la orquesta completa... según Galpin y la “zamara”, toda clase de instrumentos, entonces “os postraréis y adorarán” la estatua de oro que erigió el Rey”.

En contraste, los salmos festivos: el XXXII, el CL que cierra el salterio con la más solemne alabanza de Yahveh, el LXXX, el solemne canto en la fiesta del novilunio que la Coral Polifónica entona con música de Palestrina, enumeran, en una cadena de paralelismos, los instrumentos de la música sagrada, en el templo de Jerusalén. Si en Daniel, el desgranarse de las evocaciones instrumentales, tiene un obsesionante contenido de amenaza, ahora la música que el nombre de los instrumentos evoca será una liberación:

Exultate Deo adjutori nostro, jubilate Deo Jacob.  
Sumite psalmum, et date tympanum:  
salterium jucundum cum cithara



Buccinate in Neomenia tuba, in insigni die.  
solemnitatis vestrae.

Observad también el distinto valor que tiene en el lenguaje literario la mención de los instrumentos nobles, frente a la de aquellos que significan la música villanesca: nuestros cancioneros están llenos de alusiones a los juglares por sus “cítolas” y “citolones” y hasta “Cítola” es el remoquete de alguno de ellos. En una “cantiga de maldizer” muchas veces citada, el erudito trovador Martín Soares, que podía ufanarse de haber aprendido directamente la cortesía francesa, reprochaba a Sueiro Eanes el que cantase como la gente ruín (C. V. 965), para el reproche utiliza los instrumentos musicales como signos de las dos tendencias opuestas de nuestra lírica:

Ben quisto sodes dos alfayates,  
dos peliteiros e dos moedores,  
do voso bando son os trompeiros  
e os jograres dos atambores,  
porque llís cabe nas trombas vosso son;  
para atambores ar dizen que non  
achan no mundo outros sons mellores.

De igual modo, en el Arcipreste quedaba señalada, mediante alusión a instrumentos, no sólo la dualidad entre lo vocal acompañado y lo meramente instrumental, sino entre lo románico y lo islámico;

Para los instrumentos estar bien acordados  
a cantigas algunos son mal apropiados,  
arábigo non quiere la viuela de arco,  
çinfonía e guitarra non son de aqueste marco.

(1515-1517).

En general, como ha hecho observar A. Salazar, los instrumentos que simbolizaban el menester trovadoresco, eran “arpa, giga e rota”, tal como se enumeran en el Libro de Alexandre y en el Percival de Wolfram von Eschembach (“videln, herpfen, rotten”). Estos serían los “de mayor precio que usan escolares” en oposición al “pleito de los juglares”, y sus “truferías”.

Creo que fueron la lírica y la oratoria de la época bizantina, cuyo legado tan poco penetramos, quienes dieron a las letras mediolatinas el patrón de las loores y ponderaciones en que entran en juego series de nombres de instrumentos músicos. Pero la Edad Media gustó, sobre todo, de atribuir a la acumulación de menciones un simbolismo

universalista que quizá tuviese ya en los antiguos textos sagrados. Si cada instrumento significa una nación, el conjunto armónico es cifra de universalidad. Dos versos de aquel primer juglar a lo divino que fué San Venancio Fortunato expresan bien a las claras este contenido ecuménico:

Romanusque lyra plaudat tibi, Barbarus harpa,  
Graecus achilliaca, chrotta Britanna canat.

Cuando, para propagar el piadoso viaje a nuestra Compostela, el *Liber Beati Jacobi* quiso poner en boca del Papa Calixto una evocación de los pueblos que se postraban ante el altar apostólico, después de una larga nómina de naciones, apeló al tópico de los instrumentos musicales:

Alii citharis psallant, alii liris, alii timphanis, alii tibiis, alii fistulis, alii tubis,  
alii sambucis, alii violis, alii rotis Britannicis vel Gallicis, alii psalteriis, alii diversis  
generibus musicorum cantando vigilant (I, XVII).

Esta simbólica orquesta en la que habría de cuajar en las orfebrerías del altar gelmiriano y de allí pasar a instalarse en las arquivoltas del Pórtico y en las ménsulas del Palacio. Por eso, las sagaces observaciones de nuestro nuevo compañero de Academia ilustran, a un tiempo, a la historia musical y a la literatura.

La glosa escultórica de Mateo al triunfo apocalíptico, por la idea del ecumen tributando honor al Pantocrator, tuvo una amplia descendencia plástica en los pórticos que, de cerca o de lejos, dependen del arte compostelano. De igual manera, en las letras romances, la enumeración de los instrumentos logró afortunadísimas versiones. Por desgracia ninguna encontramos en los *Cancioneiros*, donde las más de las veces que se habla de ellos es en sentido humorístico, ni en las *Cantigas*, donde “cítolas” y “violas” sólo figuran con valor narrativo, aunque las miniaturas del códice de Ajuda y de los manuscritos alfonsíes sigan en valor documental al Pórtico y sólo tengan comparación, para el conocimiento de la organografía, con lo que habían representado en su época los Beatos. En cambio, la poesía medieval castellana, nos entrega, aparte otros textos secundarios, tres páginas donde la enumeración alcanza máximas calidades líricas. Bien las recordais. Berceo, en la introducción de sus *Miraclos*, a mediados del XIII, escucha la orquesta de las avecidas con el delicioso discanto de sus trinos, en una de las primeras evocaciones literarias de la polifonía:

Yaciendo a la sombra perdí todos cuidados,  
odi sonos de aves dulces e modulados:

nuncua udieron omnes órganos más temprados,  
nin que formar pudiesen sonos más acordados.

Unas tenién la quinta, e las otras doblaban,  
otras tenién el punto, errar no las dejaban,  
al posar, al mover todas se esperaban,  
aves torpes nin roncas hí non se acostaban.

Non serié organista nin serié violero,  
nin giga, nin salterio, nin mano de rotero,  
nin estrument, nin lengua, nin tan claro vocero,  
cuyo canto valiese con esto un dinero.

En el *Libro de Alexandre*, coetáneo, hallaremos otra enumeración, amplia en el número de instrumentos pero muy concisa en las caracterizaciones:

El pleito de los joglares era fiera nota,  
...avié hí sinfonía, farpa, giga e rota,  
albogues e salterio, çítola que más trota,  
guitarra [¿cedra?], e viola que las coytas embota.

(1383)

Por su parte, Juan Ruiz, casi un siglo después, despliega para la entrada de D. Amor en el día de Pascua, el más amplio concierto que posee la poesía romance y “la más gozosa algazara juglaresca que han escuchado los siglos”, al decir de Menéndez Pidal, caracterizando cada instrumento con la certera adjetivación que el Arcipreste dispendía aun para las cosas más triviales:

...con muchos instrumentos salen los atambores;  
allí sale gritando la guitarra morisca,  
de las voces agudas e los puntos arisca;  
el corpudo laúd que tien punto a la trisca,  
la guitarra latina con estos se aprisca,  
el rabé gritador con la su alta nota,  
cabel el orabin taniendo la su rota,  
el salterio con ellos más alto que la Mota,  
la vihuela de péñola con éstos aí sota;  
medio canón e harpa con el rabé morisco,  
entre ellos alegrança el galipé françisco,  
la flauta diz con ellos más alta que un risco,  
con ella el tamborete, sin él non vale un prisco;

la vihuela de arco faz dulçes devailadas,  
adormiendo a las vezes, muy alto a las vegadas,  
bozes dulzes, sabrosas, claras e bien puntadas  
a las gentes alegre, todas las tien pagadas;  
dulce canon entero sal con el panderete  
con sonajas de azofar face dulçe sonete,  
los órganos hí dizen chançones e motete,  
la hadadura albardana entre ellos se entremete,  
dulcema e axabeba, el finchado albogón,  
çifonía e baldosa en esta fiesta son,  
el françés odreçillo con éstos se compón,  
la reçiancha bandurria aquí pone su son;  
trompas e añafiles salen con atabales;  
non fueron tiempo ha plazenterías tales  
tan grandes alegrías ni atan comunales;  
de juglares van llenas cuestas e eriales.

(vv. 1228-1234).

Si en la lírica trovadoresca apenas habíamos hallado empleo de estas enumeraciones, en nuestra perdida épica existía un ejemplo muy típico. Hoy está generalmente admitido que el poema de Alfonso XI tuvo un original gallego; en él se encontraría. Cuando se describen las bodas del Rey (1328) hay un “arquivolta” de instrumentos donde no falta una alusión al más típico de Galicia, naturalmente ausente del Pórtico, levantado cerca de siglo y medio antes:

Estas palabras desían  
doncellas en sus cantares,  
los estormentos tañían  
por las Huelgas los jograles.  
El laud ivan tañiendo,  
estromento falaguero,  
la viueta tañiendo,  
el rabé con el salterio;  
la guitarra serranista,  
estromento con razón,  
la exabeba morisca,  
allá e[1] medio canón;  
la gayta, que es sotil,  
con que todos plazer han,  
otros estromentos mill,  
con la farpa de don Tristán,

que da los puntos doblados  
con que falaga el loçano  
e todos los namorados  
en el tiempo del verano (405 ss.)

Aun en las crónicas del siglo XV, la del condestable Miguel Lucas de Iranzo o la de Ramón Muntaner, por ejemplo, conservarán su valor plástico, para la narración de fiestas, estas “pinturas a la palabra” de orquestas con trompetas “bastardas” e italianas, atabales, dulzainas, chirimías, tamboriles, flautas, panderos y “foxos” ... Pero ya el Renacimiento había cambiado el cuadro de los instrumentos medievales que, emancipados de la música vocal, comenzaban a tener una personalidad propia que se traducía incluso en el cultivo de sus formas, bellas en sí, como “halago para la vista”, según la reveladora frase de Sabba de Castiglione. La cantoría de Donatello es el Pórtico de un mundo nuevo para el arte de Occidente.

---

Suenan los acordes de toda esta soñada orquesta como contrapunto literario a la plástica belleza del Pórtico, y también como humano discanto y eco de “sobrehumana música”. En estas evocaciones, como en aquella representación, se mezclan “acordados” los sonos de instrumentos que llevan en sí la impronta de pueblos muy diversos y épocas muy distantes. La música, como la palabra, tienen este don de conservar y actualizar, de personalizar y de disolver en la obra común.

En el fragante gallego de la versión del Pseudo Turpín, Roldán dice a Ferragud: “Eu che direy e mostrarey por criaturas humanas e por cousas do mundo. Assi commo enna cítola, quando a tanjen, ha tres cousas: a arte, e a corda, e a mao con que a tangen, pero é hun-a cítola...” Cierre esta cifra trinitaria nuestra bienvenida de hoy: arte, mano e instrumento tienen una unidad que también es imagen, pero imagen divina.

Bienvenido a la Academia quien tantas veces ha podido recordarnos “nuestra origen primera esclarecida” y, dueño de las más difíciles artes, sabe conducir las voces, con sus manos, por la trama de la melodía y las almas, “a consonancia abiertas”, en la sutil polifonía de la amistad y la cooperación a la obra de un ideal.

He dicho.

# Índice

DISCURSO DO ILUSTRÍSIMO SEÑOR DON ANTONIO IGLESIAS VILARELLE 7

RESPOSTA DO EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON XOSÉ FILGUEIRA VALVERDE 31









**Real Academia Galega**

Rúa Tabernas, 11

15001 A Coruña

Tlf. 981 207 308

Fax 981 216 467

[secretaria@academia.gal](mailto:secretaria@academia.gal)

[www.academia.gal](http://www.academia.gal)



**REAL ACADEMIA GALEGA**

