

Instrumentos musicales en El pastor de Fílida

Pilar BERRIO

A mi padre

Este trabajo es complemento a la comunicación presentada en el III Congreso de la Asociación Internacional de Siglo de Oro sobre «Música en *El pastor de Fílida*»¹. Allí se analizaban algunos aspectos de la función de la música en el texto. Concluíamos que la actividad musical es parte integrante del mundo arcádico, subordinada generalmente al amor. Algunos pastores sobresalen entre los demás por sus capacidades musicales. La música responde a unas determinadas necesidades: entretenimiento de los caminos o de las tertulias, celebración de funerales, ritos o fiestas cortesanas, respuesta a incitaciones o desafíos, expresión de sentimientos de dolor o alegría; y afecta tanto al que canta como a los oyentes animados o inanimados.

Completaré aquellas notas con algunas breves reflexiones acerca de los instrumentos musicales que intervienen en *El pastor de Fílida*². Con la ayuda del *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias³ y de las obras de Felipe Pedrell⁴, Adolfo Salazar⁵ y Miguel Querol⁶, estudiaremos este material organográfico y lo clasificaremos según familias.

¹ Quisiera agradecer a don Miguel Angel Rodríguez Rodríguez, Profesor de Historia de la Música del I.B. Rivas-Vaciamadrid, su asesoramiento musical y su amable atención.

² Madrid, 1582. Cito por la ed. moderna de don Marcelino Menéndez y Pelayo en *Orígenes de la novela*, II, NBAE, VII, (Madrid: Bailly/Bailliére e hijos ed., 1907), pp. 399-484.

³ Edición de Martín de Riquer (Barcelona: S. A. Horta, 1943).

⁴ Felipe Pedrell: *Diccionario técnico de la música* (Barcelona: Isidro Torres Oriol, s.a.).

⁵ Adolfo Salazar: «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes», *NRFH*, 2 (1948), pp. 21-56, 118-173.

⁶ Miguel Querol: *La música en Cervantes* (Barcelona: Comtalia, 1948).

1. CUERDA

Entre los cordófonos mencionados en *El pastor de Filida*, cuatro son pulsados: la lira, la cítara, la bandurria y la baldosa, y uno frotado con arco, el rabel.

La lira es con diferencia el instrumento más citado en el texto, hasta un total de veintiocho veces. Por sus orígenes míticos gozaba de mayor prestigio que otros de la misma familia. Su invención se atribuía a Mercurio a partir del caparazón de una tortuga; más tarde el dios mensajero se la cambió a Apolo por sus rebaños, quien, a su vez, la pasó a Orfeo, que le añadió hasta siete cuerdas, tantas como planetas⁷. Como indica Salazar, en Italia se extendió en el siglo xv un tipo de instrumentos, dentro de la familia de las violas y el violín, que se denominó «lira da braccio» en honor del instrumento mítico. Montemayor no menciona la lira y sí Gil Polo, pero es probable que ninguno de los dos conociera la «lira da braccio» y que Gálvez, del mismo modo, hiciera alusión simplemente a la lira mítica que, como tal, conviene a los habitantes de la Arcadia, y de manera especial a Sasio, cuya lira, a su muerte, se equipara a la de Orfeo y es custodiada con honores por las ninfas del templo de Diana.

La cítara se menciona entre el conjunto de instrumentos que van tocando la procesión de sesenta ninfas a la entrada del recinto sagrado del Templo de Diana, junto a otros también de rango elevado como la lira y, como contrapunto, junto a otros rústicos como flautas, cornamusa y albugues (p. 458). En esta mezcla coincide con el cortejo de ninfas descrito en la *Diana enamorada*, pasaje que inspira claramente el de *El pastor de Filida*⁸. Covarrubias no es muy preciso al describirla como una «vigüela de ar-

⁷ En estos términos lo relata Alfonso de Palencia: «Lira, guitarra se dixo por la diuersidad delas bozes. Ca sue<n>a diuersa me<n>te. dize se eq<u>a la inue<n>to mercurio enesta ma<n>era q<ne> auie<n>to salido el nilio. ya tornado a descreer: q<ue>do en seco vna tartuga: & despues de podrida & seca q<ue>daron enel cuero exte<n>didos los neruios d<e>lla: & tocdos por mercurio sonaron muy agradable me<n>te en sus oydos. & mercurio fizo a aq<ue>lla semeiana la guitarra: & dio la a orfeo. lyra q<ue> es estrella celestial: & tiene esc no<m>bre se dize desta causa ser colocada entre las estrellas por q<ue> despues d<e> fallada la testudine las musas diero<n> la guitarra q<ue> fallo mercurio a orfeo». *Universal Vocabulario en latín y romance* (Sevilla: Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer de Nuremberga, Magno Herbst de Fils & Tomás Glockner, 1490), p. 497. Debo la referencia a *Admyte. Archivo Digital de Manuscritos y Textos españoles* (Quinto Centenario España, Microset, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional: 1992).

⁸ «una compañía de ninfas por orden de Felicia llegó a la fuente, y cada cual con su instrumento tañiendo movían un extraño y deleitoso estruendo. Una tañía un laúd, otra una harpa, otra con una flauta hacía maravilloso contrapunto, otra con la delicada pluma las cuerda[s] de las cítara [s] hacía reteñir, otra las de la lira con las resinosas cerdas hacía resonar. Otras con los albugues y chapas hacían en el aire delicadas mudanzas, levantando allí tan alegre música que dejó los que presentes estaban atónitos y maravillados» ed. de Francisco López Estrada (Madrid: Castalia, 1988), pp. 276-277.

co con muchas cuerdas», distinguiéndola de la «guitarra» e identificándola con la «lira»⁹.

La bandurria es instrumento extraño en libros de pastores. No se menciona en las *Dianas*, ni en *La Galatea*, aunque sí en el tardío *Los pastores del Betis* (Trani, Nápoles, 1633) de Gonzalo de Saavedra¹⁰:

«Como si de las peñas, árboles, aguas y animales esperara respuesta, tocando su vanderria, comenzó cantando» (p. 243).

Según Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos*¹¹:

«quisieron los tañedores que deste temple usan abreviar la guitarra en el tamaño y cuerdas y hizieron la bandurria. Tantos puntos tiene este instrumento en tres cuerdas quantos la guitarra en quatro a los menos» (IV. 68).

Como instrumento de carácter cortesano tiene su lugar apropiado en la fiesta de la sortija con la que concluye *El pastor de Fílida* (p. 482) y que trasladada a un escenario pastoril «una fiesta de mucho primor que en las ciudades suele usarse». Allí la bandurria se combina con otros instrumentos más rústicos, que luego citaremos.

El mago Erión toca la baldosa para acompañar su Canto en alabanza de las damas (p. 473), imitación del célebre Canto de Orfeo de la *Diana* de Montemayor, si bien éste tañe un arpa¹². Covarrubias no hace referencia a este cordófono y tampoco lo hemos encontrado en otros libros de pastores. Los diccionarios lo asimilan al salterio, pero Rosario Alvarez¹³ en su documentado análisis de la tipología de los instrumentos miniados en los códices alfonsinos, cree que pertenece al tipo laúd y que es oriundo de Mongolia. Corominas documenta su origen en occitano antiguo, su mención en Juan Ruiz¹⁴ (estrofa 1.233) y paso desde el español al italiano. No parece instrumento propio de una ambientación bucólica, pero, por un lado, es po-

⁹ Según el cuadro que inserta Salazar en su artículo, la «cítara» en español en el siglo XVI procede de la «cetra», pero a partir del siglo XVII se confunde con la derivada de «citolá» de menor tamaño que la «cetra».

¹⁰ He utilizado el ejemplar R 2291 de la Biblioteca Nacional, Trani, por Lorenzo Valerii, 1633.

¹¹ Ed. facsímil Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1957.

¹² Sigo la edición de Francisco López Estrada y M.^a Teresa López García-Berdoy (Madrid: Espasa-Calpe, 1993), p. 261.

¹³ Rosario Alvarez: «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos» en *Alfonso X el Sabio y la música*, Separata de la Revista de Musicología, 10, 1 (1987), pp. 79-80.

¹⁴ Vid. Ramón Perales de la Cal: «Organografía medieval en la obra del Arcipreste», en *El Arcipreste de Hita, el libro, el autor, la tierra, la época* (Barcelona: S.E.R.E.S.A., 1973), pp. 398-406. Incluye la baldosa entre los instrumentos de cuerdas pulsados y punteados, pero no aclara nada más sobre ella.

sible que el autor quiera dar una relevancia especial a la intervención del mago Erión, personaje no rústico, y, por otro, concuerda con el objeto de su canto, la alabanza a las damas de la corte, la afirmación de Miguel Querol de que el salterio era el instrumento del hogar preferido por las damas¹⁵.

El rabel, cordófono frotado e híbrido de origen siciliano, se considera el instrumento pastoril por excelencia. Como tal, Covarrubias en su definición indica «usan de él los patores, con que se entretienen» y su presencia es enorme en la *Diana* y en la *Diana enamorada*. Su sola mención ya calificaba el canto como pastoril y lo situaba en una ambientación bucólica. De su continuado uso en este contexto se hacen comunes derivaciones burlescas como «rabelejos» (p. 440) o «Rabelín» nombre del músico del cervantino *Retablo de las maravillas*.

Como indica Covarrubias —«instrumento músico de cuerdas y arquillo; es pequeño y todo de una pieza y de tres cuerdas y de voces muy subidas»—, se tañía con arco y solía contar con tres cuerdas. Pero en una ocasión que canta Belisa, la pastora de más conocimientos musicales, se alude a uno de seis cuerdas (p. 416). Como premio en la competición física que cierra la celebración de los funerales de Elisa se otorga «un rabel de tres cuerdas, de oloroso ciprés de Candía» (p. 418), pero por su poca originalidad es el peor de los premios, detrás de un zurrón, un espejo y un puñal. El rabel servía sólo para acompañar el canto, aunque a veces menciona Gálvez la combinación con otros instrumentos: dúos con la lira, como en el canto amebeo en redondillas de Bruno y Turino (p. 453) o en la discusión de Batto y Silvano (p. 465-8); tríos con la lira de Sasio, la flauta de Ergasto y el rabel de Fronimo, acompañando a Liardo en una glosa (p. 451).

2. VIENTO

Entre los instrumentos de viento o soplo en el ámbito pastoril suelen estar presentes sólo los de madera. Se mencionan en el libro flauta, zampoña, churumbelas, caramillo, cornamusa, bocina y albogues.

La flauta resulta ser el aerófono más usado en *El pastor de Fílida*. Forma parte de fanfarrias como la que contesta a la bocina de Arsindo (p. 410) o la que anima la salida del valle de Elisa (p. 421), acompaña al tamborino para marcar el ritmo en la competición de baile (p. 452), integra la orquesta de las sesenta ninfas (p. 458). Se menciona como premio en la fiesta de la sortija una «flauta de trece puntos» o notas musicales (p. 481). Además, en otras ocasiones es el instrumento solista que acompaña alguna canción: Barcino toca la suya cuando canta Galafrón su elegía en honor de Elisa (p. 420), Arsiano alterna su flauta con el canto de nos versos (p. 451). La flau-

¹⁵ M. Querol, p. 144.

ta de Ergasto forma un terceto cuando canta Liardo, junto a la lira de Sasio y el rabel de Fronimo (p. 451).

La zampoña, instrumento rústico perteneciente al tipo óboe, es decir, de boquilla provista de dos cañas, también aparece con frecuencia: la de Finea junto a la lira de Sasio (p. 417), la de Amarantha (p. 455), la de Siralvo para acompañar un soneto de Pradelio (p. 461) o su propia canción a los ojos de Fílida (p. 462), o la de Silvera para acompañar un soneto de Andria (p. 478) o el suyo propio seguidamente (p. 479). Sin embargo, Salazar apunta que los escritores de XVI, como Montemayor y Gil Polo, identificaban flauta y zampoña, tesis que refuerza un ejemplo de Montalvo, ya que en una ocasión (p. 421-2) se usan indistintamente:

«Aquella flauta, dixo Finea, es de Siralvo, y si él canta, a buen tiempo hemos venido (...). Y con esto, sentándose los dos junto a la fuente casi a un punto, Siralvo, dejando la zampoña, comenzó a cantar...»

Al mismo tipo que la zampoña pertenecen las churumbelas que, como indica Pedrell¹⁶, son análogas a la chirimías, pero más pequeñas. Las chirimías, de origen español, se usaban en los templos; en las galeras, como en la nauumaquia de la *Diana enamorada*¹⁷; en las corporaciones locales con marcado carácter de ceremonia y, así, en *El Quijote* suenan cuando Sancho penetra en la sala del palacio de la insula de Barataria (II, XLVII). Apropiadamente en *El pastor de Fílida* las churumbelas se escuchan en la fiesta cortesana, junto a bandurria, chapas y albogues.

Entre los aerófonos de tipo clarinete, es decir, de lengüeta simple, se encuentra el caramillo «hecho de cañavera, tallo de una variedad de caña, indígena en España, llamada carrizo»¹⁸. Con él se premia a uno de los vencedores en la fiesta de la sortija (p. 481), pero, al contrario que en *La Galatea*¹⁹, no se toca en ninguna ocasión.

La cornamusa figura entre los instrumentos que tañen el tropel de ninfas en la fiesta de Diana (p. 458). Según Covarrubias corresponde a «cierto instrumento músico a modo de gaita que usan los villancicos de la campaña de Roma y Nápoles»²⁰. Como tal, se explica su presencia en *L'Arcadia*

¹⁶ Para sus orígenes, etimologías y derivados vid. los cuadros incluidos en el artículo de Salazar.

¹⁷ «Levántose en ellos un gran estruendo de clarines, chirimías, cornetas y otras suertes de música, a cuyo son entraron dos a dos río abajo con un concierto que causaba grande admiración» (p. 303).

¹⁸ R. Perales de la Cal, p. 399.

¹⁹ «Adelante passara con cuento Silerio, si no lo estorvara el son de muchas çampoñas y acordados caramillos que a sus espaldas se oía». Cito por la ed. de Juan Bautista Avalle-Arce (Madrid: Espasa-Calpe, 1987), p. 190.

²⁰ Pedrell señala que junto a esta cornamusa, más rústica, existe otra del grupo de mital, distinción que recoge el diccionario académico, «instrumento rústico, compuesto de un odre y varios cañutos donde se produce el sonido» o «trompeta larga de metal, que en el medio e

de Sannazaro, traducida igualmente en la versión castellana de 1547. De allí creemos que procede su inserción en *El pastor de Filida* que tantas huellas tiene de la obra italiana²¹:

«il quale a suoi tempi quasi un'altro Anfione con suono della suaue cornamusa edifico le eterne mura della diuina cittade»²².

La bocina avisaba de distintos eventos en la vida pastoril y aquí Arsin-do se encarga de congregar con ella a los pastores en los funerales de Elisa (p. 410, 414, 415) o en la fiesta de la sortija (p. 480, 482). Como instrumento bélico²³ solía ser de metal, pero es más probable que en la vida pastoril fuera de otro maerial más rústico: cuerno de buey, según indica Covarrubias, o caracol, como el que en la fiesta de la sortija (p. 482) se da como premio, del que se dice que podría servir «de vaso y de bocina».

Dejamos para el final en esta familia los albogues. Sin entrar en la discusión que provocó Don Quijote sobre si se trata de una especie de flauta o de unas chapas²⁴, señalaremos su presencia en *El pastor de Filida* en dos ocasiones: en la orquesta de la procesión de ninfas y en la fiesta de sortija final.

su longitud hace una rosca muy grande, y tiene muy ancho el pabellón». Creo que Gálvez, si bien pudiera tratar de distinguir el grupo de ninfas del de los pastores con el uso de instrumentos menos rústicos, se refiere a la gaita, pues estas mismas ninfas son las que tocan albogues y flautas.

²¹ Vid. Joseph Fucilla: «Sobre *La Arcadia* de Sannazaro y *El pastor de Filida* de Montalvo» en *Relaciones hispanoitalianas* (Madrid: CSIC, 1953), pp.71-76.

²² «el qual en sus tiempos (casi como otro Amphion) con el son de la suaue cornamusa edificó los eternos muros de la diuina cibdad.», Jacobo Sannazaro: *Arcadia [...]* (Toledo: Juan de Ayala, 1547). Me valgo de la ed. facsimilar (Cieza: 1966).

²³ Este instrumento pertenece al ámbito de lo militar, como puede derivarse de la aventura del desencantamiento de Dulcinea (II, XXXIV) donde el cortejo de magos se anuncia por «cornetas, cuernos, bocinas, clarines, trompetas, tambores, artillería, arcabuces».

²⁴ En el capítulo LXVII de la segunda parte del *Quijote*, amo a escudero recrean su imaginación con los detalles de una futura vida pastoril. A la pregunta de Sancho sobre qué se entiende por «albogues», Don Quijote, discurrendo de etimologías, da la siguiente explicación: «son chapas a modo de candeleros de azófar, que dando una con otra por lo vacío y hueco, hace un son, si no muy agradable ni armónico, no descontenta, y viene bien con la rusticidad de la gaita y del tamborín; y este nombre "albogues" es morisco, como lo son todos aquellos que en nuestra lengua castellana comienzan en "al".»

Los musicólogos han discutido mucho este pasaje. Covarrubias da sólo la acepción de viento, Pedrell menciona las dos, Salazar, sin definirse, admite que pueda haber un instrumento de percusión y Querol desautoriza a éste último, sugiriendo un nuevo rasgo de humor cervantino en esta definición. Como resultado, los diccionarios contienen las dos acepciones: la quijotesca correspondiente a un instrumento de percusión: «cada uno de los platillos pequeños de latón que se usan para indicar el ritmo en las canciones y bailes populares» y la de viento: «compuesto de dos cañas paralelas con agujeros, un pabellón de cuerno y una embocadura, dentro de la cual hay dos cañitas con lengüeta, todo ello sostenido por un armadura de madera». Sobre las diferencias entre el albugue y el albugón, mencionado en don Juan Manuel y Juan Ruiz, vid. R. Alvarez, pp. 83-84.

En esta última aparece junto a las chapas, unión que, como hemos visto, se había dado también en el pasaje del concierto de ninfas de la *Diana enamorada*, lo que pudo inducir a Don Quijote a indentificar chapas y albugues.

3. PERCUSIÓN

Los instrumentos de percusión son de origen popular y, por eso, tienen gran presencia en los libros de pastores. En *El pastor de Fílida* están representados tanto el grupo de los idiófonos: chapas y castañetas, como el de los membranófonos: adufes, atabal y tamborino.

Las chapas aparecen efectivamente junto a los albugues en la descripción de la fanfarria que sirve para marcar la entrada de las distintas yeguas en la fiesta final (p. 482). Covarrubias no lo define y Corominas recoge su aparición en Nebrija (1493 ó 1495): «chapas, tar[r]eñas para tañer: crotalum» y en César Oudin (1607): «un certain instrument qu'on frappe avec le main semblable à la cimballes, quasi comme le tambour de Biscaye, cliquette».

Las castañetas, las actuales castañuelas, no se tocan en *El pastor de Fílida*, pero sí forman parte de los premios concedidos a los ganadores en las carreras de yeguas en las fiestas de la sortija. Se hace hincapié en las cintas que atan la pieza a la mano, lo mismo que en *La Galatea*²⁵.

Entre los membranófonos se mencionan adufes, atabal y tamborino. Los primeros, que figuran en el texto con la variante arcaica «adufre»²⁶, contestan, junto a flautas y chapas, a la llamada de la bocina de Arsindo al comienzo del libro (p. 410). Se trata del pandero morisco y así lo señala Covarrubias. No se encuentra en otras novelas pastoriles como las *Dianas* ni *La Galatea*.

En la fiesta final se toca también el atabal de dos corchos con la misma función que la bocina de congregar a los pastores. El atabal es originario de Persia y, a través de los ejércitos musulmanes, llega a Europa en la Edad Media. Corresponde a los antiguos timbales. Palencia se limita a explicar su construcción. Covarrubias, además, documenta su presencia en ambientes festivos y aldeanos, no sólo su uso bélico:

«El atabal es vn ystrume<n>to de madera o dara<m>bre todo ercado de piel te<n>dida de cada p<ar>te & lo tocan con dos pequeños palos & le dan son gra<n>de o pequeño segund el herir/ & quando el tamboril es con el/ el son es mejor & mas dule».

²⁵ «quién con coloradas cintas adornava sus castañetas para los esperados bailes» (pp. 216-17).

²⁶ Corominas explica su origen etimológico desde el árabe «duff» «pandero» que ha dado el «adufe» presente ya en Alfonso X y explica la variante anticuada «adufre» como resultado de una diferenciación de la geminada árabe.

«atambor o caja, por ser una caja redonda, cubierta de una parte y de otra con pieles rasas de bezeros, que comúnmente llamamos pergaminos, al son de los cuales el campo se mueve o marchando o peleando (...) También significa los instrumentos de regozijo que se tocan a los juegos de cañas y fiestas».

El tamborino, junto a la flauta, maca el ritmo del desafío de bailes entre Barcino y Fronimo ante un grupo de pastores:

«Fronimo comenzó un admirable zapateado, que el tamborino tenía que hacer en alcanzalle: acabó con una vuelta muy alta y zapateta en el aire que fue solenizada de todos; y a la hora Barcino, que ya tenía las haldas encinta y las mangas a los codos, entró con gentil compás bailando, y a poco rato comenzó unas zapatetas salpicadas; luego fue apresurando el son con mudanzas muchas y muy nuevas, y cuando quiso acabar tomó un boleó en el aire con mayor fuerza que maña de arte, que por caer de pies cayó de cabeza» (p. 451-2).

También en *La Galatea* el tamborino y la zampoña marcan el compás en los bailes pastoriles²⁷. Según Salazar, algunos bailes de los siglos XIII y XIV en Europa se tocaban con flauta y tamborino y recuerdan a los que perviven en el País Vasco con chistu y tamboril. Testimonio iconográfico de la tradicional unión de tamborino y flauta tenemos en las miniaturas de los códices alfonsinos de las Cantigas²⁸.

4. CONCLUSIÓN

Del análisis de los instrumentos que acompañan a la voz humana y de las circunstancias en que aparecen creo que se puede deducir que, sin demasiada rigidez, en *El pastor de Filida* hay tres planos de actuación: el mítico, correspondiente a las ninfas y al mago Erión, cuyos instrumentos son lira, cítara y baldosa; el pastoril rústico, correspondiente a los pastores en sus reuniones cotidianas: rabel, flauta o zampoña, tamborino y lira, solos o acordados; el pastoril cortesano propio de la celebración final de la sortija: bandurria, churumbelas, atabal.

²⁷ «acordando luego el son de un tamborino suyo con el de nuestras çampoñas, con el mesmo compás y baile nos salieron a recibir» (p. 116).

²⁸ R. Alvarez, p. 85 (lámina VII-38).