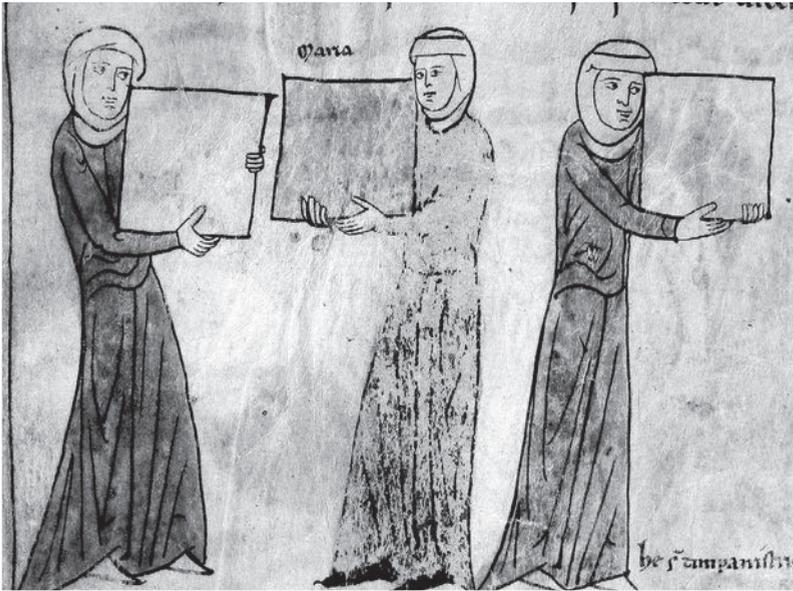


Mauricio Molina

Aula de Música Antigua. Conservatorio Isaac Albéniz de Gerona



***T*YMPANISTRIA NOSTRA: LA
RECONSTRUCCIÓN DEL CONTEXTO
Y LA PRÁCTICA MUSICAL DE LAS
PANDERETERAS Y ADUFERAS
MEDIEVALES A TRAVÉS DE SUS
REPRESENTACIONES EN EL ARTE
ROMÁNICO ESPAÑOL¹**

RESUMEN

En el arte románico hispano nos encontramos con cierta frecuencia representaciones de mujeres tocando panderos redondos y cuadrados. Un estudio comparativo de estas figuras y la literatura del periodo sugiere que muchas de ellas plasman directamente prácticas musicales difundidas en la Península Ibérica en los siglos XII y XIII. La elección de representar una realidad familiar parece responder a la necesidad del artista de clarificar el objeto representado y su intérprete para asegurar una lectura simbólica apropiada de estos elementos. La reconstrucción de los aspectos performativos y simbólicos plasmados en estas imágenes estáticas es importante para devolverles la vida, el movimiento y la tensión que percibían en ellas los hombres de su tiempo a través del reconocimiento y la asociación.

ABSTRACT

In Romanesque Spanish art we often find represented women who appear to play round and square frame drums. A comparative study of these images and the contemporaneous literature suggest to us that many of these images represent real musical practices widespread through Spain in the twelfth and thirteenth centuries. The choice to represent a "familiar" practice seems to respond to the artist's need to clarify the object and its performer to generate a clear and appropriate "lecture" of their symbolism. The reconstruction of the performative and symbolic aspects of these static images is important to give them back the life, the movement, and the tension that were perceived in them by the viewers of their age.

PALABRAS CLAVE:

Adufe, pandero, panderetera, adufera, performativo, juglaresa, tympanum

KEY WORDS:

Frame drums, female drummer, performative, jongleurs, music practice, symbolism

La iconografía del período románico es muy rica en representaciones de intérpretes musicales. Tañedores de fídula, arpa, rota y alboque pululan en capiteles, canecillos y tímpanos de edificios sacros. Entre esta fauna de intérpretes medievales encontramos con frecuencia personajes femeninos sosteniendo objetos de forma redonda y cuadrada (figs. 1-2). Aunque nuestra primera reacción pueda ser interpretar estos objetos como espejos, platos, libros u otros artefactos cotidianos, el contexto musical de las escenas debe guiarnos a reconocerlos como panderos redondos y cuadrados, instrumentos de percusión provistos de un bastidor de madera sobre el cual se extiende una membrana de piel de animal curada. Mientras en latín los dos tipos de pandero se denominaban con el nombre genérico de *tympanum*, tratados musicales y diccionarios de los siglos XIII y XV nos indican que en romance el instrumento circular se conocía como pandero (del griego *pandorium*) y el cuadrado como adufe (del árabe *al-duff*)².

Aunque ningún instrumento del período románico ha sobrevivido hasta nuestros días, un estudio de las músicas tradicionales del Mediterráneo y el Oriente Próximo nos sugiere que descendientes directos del pandero y del adufe medieval continúan utilizándose en regiones de España, Portugal, Marruecos y diferentes países del Oriente Próximo. En estas regiones los instrumentos observados no sólo han mantenido desde la Edad Media su configuración, tamaño y materiales, además han conservado sus denominaciones y diferentes aspectos de su práctica de interpretación (fig. 3)³. Este afortunado caso de continuidad nos permite comparar y corroborar la limitada información que puede ser extraída de la observación de las fuentes visuales del románico, dándonos así la posibilidad de devolverles “la música” a los estáticos

¹ Quiero agradecer a David Aijón y Antonio Ruiz por su ayuda con el texto de este artículo.

² El nombre pandero proviene de la voz latina *pandorius* (*pandura* en griego), termino utilizado durante la antigüedad para identificar un instrumento de cuerdas de la familia de los laúdes. Sin embargo, el término es utilizado por Marcianus Capella e Isidoro de Sevilla para identificar la flauta de Pan, *Etymologiarum* III: 21, 8. Véase FARMER, H. G., “An Early Greek Pandore”, en *The Science of Music in Islam*, Frankfurt, 1997, 2/301; COROMINAS, J., *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, vol. 4, Madrid, 1954, pp. 366-367; MCKINNON, J. W., “Pandoura”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, London, 1980, p. 154. El primero en sugerir la evolución de *pandorius* a pandero es Bernardo Aldrede en su obra *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España*, Roma, 1606. Acerca de por qué el nombre de un instrumento de cuerda fue utilizado después para describir un tambor queda abierto a conjeturas.

³ Esta continuidad puede explicarse a través de una teoría formulada por el musicólogo Jan Lin que propone que “el abandono de un instrumento cuando aún es funcional es extraño a cualquier sociedad fuera de las leyes del sistema económico de mercado moderno”. LIN, J., *A History of European Folk Music*, Rochester, 1997, p. 134. La traducción es mía. Para un estudio completo véase MOLINA, M., *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*, Kassel, 2010.



Fig.1. Panderetera, siglo XIII. Capitel de la iglesia de San Juan de Amandi (Asturias). Foto Muséu del Pueblu d'Asturies

instrumentos dibujados en códices o esculpidos en la piedra. Pero, mientras podemos discernir fácilmente a través de esta comparación que los panderos y adufes de la representación románica fueron basados en modelos existentes, mucho más difícil es desentrañar si sus tañedoras fueron también copiadas de intérpretes reales.

A través del estudio comparativo de fuentes literarias e iconográficas, este artículo propone que en la creación de su papel ilustrativo, simbólico u ornamental, muchas representaciones románicas hispanas plasman directamente instrumentos e intérpretes existentes y prácticas musicales difundidas al menos en algunos lugares de España en los siglos XII y XIII. Estas figuras basadas en la vida real ayudaban al observador a reconocer el objeto representado con claridad y a desentrañar su simbolismo. Así, estas imágenes no solo presentaban una realidad familiar, también estaban revestidas de un potente simbolismo desarrollado a

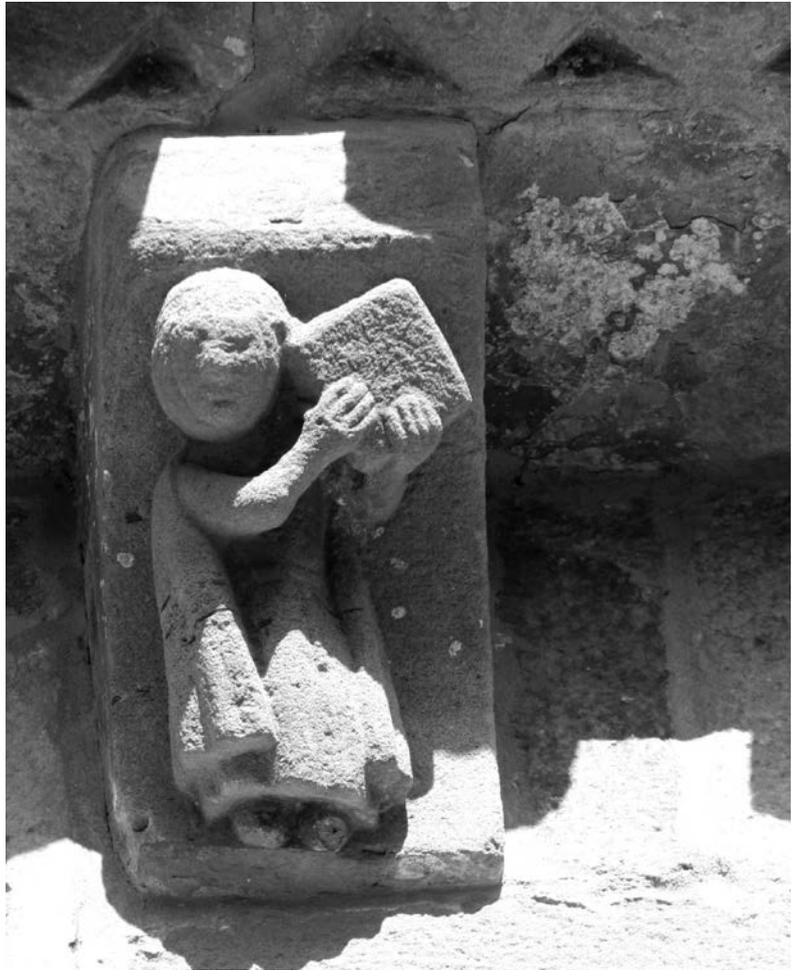


Fig. 2. Adufera, siglo XIII. Canecillo de la iglesia de Santa María de Yermo (Cantabria). Foto Juan Antonio Olañeta

través del pensamiento religioso y social del período. Por consiguiente podemos inferir que al escudriñar estas figuras el observador realizaba un proceso conjunto de interpretación de la imagen que constaba, utilizando términos modernos, de: 1) la “lectura” de imágenes, con la cual a través de contenido, contexto y experiencia sensorial se revelaba la lógica interna de la representación⁴; y 2) un análisis iconográfico e iconológico con el que se busca el significado de la imagen a través de convenciones generalmente basadas en textos escritos (la Biblia,

⁴ La idea de “leer” una imagen es una propuesta algo nueva en el estudio iconográfico. La idea principal es tener en cuenta el imprescindible papel del conocimiento, la comprensión, la apreciación estética y la experiencia sensorial del observador. Para una explicación de las diferentes tendencias, véase SEARS, E., “Reading’ Images”, en *Reading Medieval Images: The Art Historian and the Object*, Michigan, 2002, pp. 1-9.



Fig. 3. Tañedores de pandero (*bandair*) y adufe (*duff*) marroquíes. Oarazate, Marruecos.
Foto sacada del libro de Paul Collaer y Jürgen Elsner, *Nordafrika, Musikgeschichte in Bildern I: Musikethnologie, Lieferung 8, Leipzig, 1983*

romances o historias transmitidas oralmente)⁵. De esta manera la imagen se abría a significados múltiples, los cuales no eran mutuamente excluyentes.

Este estudio además plantea la reconstrucción de elementos de las prácticas musicales de las intérpretes a través del estudio de las fuentes medievales y la observación de tradiciones modernas. La reconstrucción del aspecto performativo no sólo es importante para la recreación de la música del período y para el entendimiento contextual de las imágenes, sino que es sobre todo crucial para devolverles el “movimiento” implícito que proyectaban: a través de la asociación con una práctica viva, el observador, como rellenando los espacios

⁵ El método iconológico fue formulado por Erwin Panófsky y la Escuela de Warburg durante la década de 1930. El método está compuesto de tres niveles: 1) reconocimiento; 2) la interpretación iconográfica o del “sentido convencional” de la imagen; y 3) la interpretación iconológica o del “significado intrínseco” donde es primordial el conocimiento de la cultura que creó la imagen. Véase PANÓFSKY, E., *Studies in Iconology*, Nueva York, 1939; y PANÓFSKY, E., *Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, 1955.

vacíos de un texto, la percibía como una figura vital que comunicaba actividades musicales, corporales y sociales cargadas de tradición y simbolismo. Es por falta del conocimiento de estos elementos performativos que modernamente percibimos estas imágenes como estáticas y sin vida, cuando para sus contemporáneos estaban llenas de fuerza y animación. Así, esta parte externa e interpretativa de las figuras era el ingrediente indispensable que llenaba este arte de la tensión y el dramatismo que tanto preocupaba a conservadores contemporáneos como San Bernardo de Claraval⁶.

PANDEROS Y ADUFES EN CONTEXTO

Antes de analizar las representaciones románicas de pandereteras y aduferas es necesario poner sus instrumentos en un contexto histórico para entender el porqué de su representación en ciertos ámbitos y los diferentes simbolismos que a ellos se aplicaban.

Los instrumentos del tipo pandero y adufe se remontan hacia, al menos, el tercer milenio a.C.⁷ Es posible que estos instrumentos se desarrollaran originalmente de las cribas⁸. Esto lo sugiere la similitud que existe entre sus formas, tamaños y métodos de construcción y los de los utensilios para limpiar el grano. La conexión entre panderos y cribas es sugerida además por el uso de apelativos en común. Por ejemplo, en la antigua Sumeria el término *adapa* era utilizado para describir tanto el adufe como un utensilio cuadrado que se utilizaba para medir el grano, y en el Magreb durante la Edad Media el nombre *guirbal*, que significa “la criba”, se utilizaba para describir particularmente un pandero guarnecido de bordones de tripa⁹. En el caso particular de España encontramos que durante el siglo XIV un tipo de criba se conocía también con el nombre de *pandero*¹⁰.

Sabemos por las fuentes iconográficas y literarias de la Antigüedad que los panderos eran utilizados principalmente por mujeres en el antiguo Mediterráneo y el Oriente Próximo para acompañar la música de rituales interpretados para asegurar la fertilidad y la regeneración¹¹. El uso de estos instrumentos con fines religiosos es documentado también en el

⁶ SHAPIRO, M., “On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art,” en *Romanesque Art: Selected Papers*, Nueva York, 1977, pp. 6-10.

⁷ ANDERSON, R., “Drum, II (vi) Frame Drums,” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, Londres, 2001, p. 607; MARCUSE, S., *A Survey of Musical Instruments*, Nueva York, 1975, p. 119; STOCKMANN, D., “On the Early History of Drums and Drumming in Europe and the Mediterranean,” en *Second Conference of the ICTM Study Group on Music Archaeology, Stockholm November 19-23, 1984*, vol. 1, Stockholm, 1986, pp. 20-26.

⁸ SACHS, C., *The History of Musical Instruments*, Nueva York, 1940, pp. 32, 76.

⁹ GALPIN, F. W., *The Music of the Sumerians and their Immediate Successors the Babylonians and Assyrians*, Cambridge, 1937, p. 8; FARMER, H. G., “Duff,” en *Encyclopaedia of Islam*, vol. 2, Leiden, pp. 620-21; y SACHS, C., *The History...*, p. 246. El nombre *garbella* aún se utiliza en catalán para describir una criba.

¹⁰ COROMINAS, J., *Diccionario crítico...*, vol. 4, pp. 366-367.

¹¹ RASHID, S. A., *Mesopotamien*, Musikgeschichte in Bildern II: Musik des Altertums. Lieferung 2, Leipzig, 1984, pp. 40-41; MARTINO, S. de, “Music, Dance, and Processions in Hittite Anatolia,” en *Civilizations of the Ancient Near East*, vol. 4, New York, 1995, p. 2664; MANNICHE, L., *Music and Musicians in Ancient Egypt*, Londres, 1991, pp. 38-42; y CHENG, J., “Assyrian Music as Represented and Representations of Assyrian Music”, Universidad de Harvard, Cambridge, 2001. Tesis doctoral microfichada, pp. 235-240.

Antiguo Testamento, donde el *tof* (plural *tuppim*), identificado como el instrumento de forma circular¹², se menciona en relación con el culto a Dios¹³. Como veremos más adelante, esta tradición descrita en el Antiguo Testamento resultaba problemática para los líderes del cristianismo en su interpretación de las antiguas escrituras.

En el mundo greco-romano el pandero circular con o sin sonajas, denominado *τύμπανον* (*tympanon*, Pl. *tympana*) en griego y *tympanum* (Pl. *tympana*) en latín, se utilizaba principalmente en los ritos de la fertilidad ofrecidos en honor de la diosa Cibeles y del dios Baco/Dionisio¹⁴. Estos rituales eran criticados por filósofos y escritores contemporáneos, que no consideraban apropiado que la comunión con la divinidad fuera alcanzada a través del éxtasis producido por elementos externos tales como el sonido de instrumentos musicales. Estos críticos abogaban en cambio por una conexión espiritual con la deidad que proviniera del interior del individuo¹⁵. Un buen ejemplo de esta actitud es expresada por Philodemus de Gadara (circa 100-28 a.C.) quien en su tratado *De musica* explica que la música ritualista de panderos y otros instrumentos de percusión no es más que un disturbio para el espíritu “[porque] producen un placer despreciable”¹⁶. Esta reacción negativa contra los panderos y los instrumentos musicales en general fue de gran influencia en el pensamiento de líderes cristianos como Clemente de Alejandría (circa 150-216), Orígenes (185-254), y San Ambrosio (338-397).

En el Imperio Romano el *tympanum* era utilizado particularmente por mujeres para acompañar danzas y procesiones interpretadas como parte de los ritos de la fertilidad. El importante papel del pandero en los cultos paganos incitó a los líderes de la Iglesia a su prohibición en la música religiosa de los primeros cristianos¹⁷. Sin embargo estos líderes, algunos

¹² SACHS, C., *The History...*, pp. 108-109; y SENDREY, A., *Music in Ancient Israel*, Nueva York, 1969, p. 64. El término *tof*, posiblemente de origen onomatopéyico, proviene de una raíz muy diseminada y encuentra relativos en casi todas las lenguas del oriente próximo.

¹³ BRAUN, J., *Music in Ancient Israel/Palestine: Archeological, Written, and Comparative Sources*, Grand Rapids, 2002, pp. 29-31, 118-133; MEYERS, C., “The Drum Dance Song Ensemble: Women’s Performance in Biblical Israel” en *Rediscovering the Muses: Women’s Musical Traditions*, Boston, 1993, p. 55; MONTAGU, J., *Musical Instruments of the Bible*, Londres, 2002, pp. 129-133; y SENDREY, A., *Music in Ancient Israel...*, pp. 60-70.

¹⁴ Sobre el uso del *tympanum* en las antiguas Grecia y Roma véase DILLON, M., *Girls and Women in Classical Greek Religion*, Londres, 2002, pp. 2, 67-68, 155, 160, 298-289; MCKINNON, J., “Tympanum,” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, Londres, 1980, p. 301; FLEISCHHAUER, G., *Etrurien und Rom*, Musikgeschichte in Bildern, II/5, Leipzig, 1964, pp. 80-85; MATHIESEN, T. J., *Apollo’s Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln, 2000, pp. 173-175; y QUASTEN, J., *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*, Washington D.C., 1983, pp. 3-7, 14-18, 33-38.

¹⁵ QUASTEN, J., *Music and Worship...*, p. 51; y CASEL, O., “Ein orientalische Kultwort in abendlandischer Umschmelzung,” *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, 11 (1939), pp. 1-19.

¹⁶ “...*ai de to n tympano n kai romvo n kai kymvalo n kai melo n tino n kai rythmo n idiotites kai dia poio n organo n to pan symploki mochthiro n ypolipseo n exorgiazoyysi kai pros bakcheian agoysi, kai tayta gynaikas o s epi to poly kai gynaiko deis andras.*” (“...la música de panderos, rombos y platillos y todos los otros instrumentos que tienen la propiedad del ritmo producen un placer despreciable y conllevan a los bacanales, actividades propias de mujeres y hombres afeminados”). La traducción es mía.

¹⁷ HAMMERSTEIN, R., *Diabolus in Musica: Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters*, Munich, 1974, pp. 22-25, 29; y COSTA, D., “San’Agostino e le allegorie degli strumenti musicali”, *Rivista Italiana di Musicologia*, 28 (1993), p. 207.

de ellos conocidos como los Padres de la Iglesia, encontraron un problema: los instrumentos musicales, incluyendo el pandero, no sólo eran utilizados por los paganos sino también por los antiguos hebreos para alabar a Dios.

Esta contradicción fue resuelta con explicaciones muy imaginativas que matizaron la manera en que los instrumentos musicales, y particularmente los panderos, fueron considerados durante la Edad Media¹⁸. Florecieron así dos escuelas de interpretación: una de ellas, establecida en Antioquía, identificaba los instrumentos musicales mencionados en la Biblia como objetos reales utilizados por los antiguos judíos con propósitos religiosos¹⁹. La otra, originada en Alejandría, rechazaba la idea de los objetos reales, prefiriendo ver los instrumentos como símbolos alegóricos. Esta escuela, bien representada por los escritos de Orígenes, demostró poco interés en el sentido histórico o literal de la Biblia y estableció un principio por el cual la información contenida en el Antiguo Testamento tenía que ser descifrada para encontrar su contenido místico²⁰. Esta aproximación a las escrituras es lo que llamamos hoy alegoría exegética.

En el Occidente medieval se impuso la escuela alegórica de Alejandría. La aproximación de Orígenes fue perpetuada y expandida por escritores como Hilario de Poitiers (315-367), San Agustín (354-430), Casiodoro (490-580) y Gregorio Magno (circa 540-604), entre otros²¹. A su vez, los comentarios de estos antiguos escritores se convirtieron en auténticos pilares teológicos de la tradición cristiana medieval²². Al ser mencionado en la Biblia, el pandero tenía que ser interpretado por la exégesis de los Padres de la Iglesia. Este instrumento, denominado *tof* en hebreo y traducido como *tympanon/tympanum* en las versiones griega y latina de la Biblia, es descrito al menos unas quince veces, principalmente en conexión con la adoración religiosa. Por ejemplo, en el salmo 67:26 encontramos la descripción de una festividad religiosa: "...cantantes adelante, músicos atrás, en el medio vienen las jóvenes tañedoras de panderos"²³. Después, en el salmo 80:3-4 se lee: "haced sonar la música, golpead el *tympanum*, tocad el melodioso *psalterium* y la *cithara*... durante nuestro día festivo"²⁴. Y al final de la colección encontramos en el salmo 149:1-3: "Cantad un canto nuevo a Yahweh... tocad música para él en el *tympano* y en el *psalterio*," y en el salmo 150:3-4 encontramos mencionado el uso de "...*tympano*... *cordis et organo*" en la adoración a Dios²⁵.

¹⁸ GIESEL, H., *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche: von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert*, Kölner Beiträge zur Musikforschung 94, Regensburg, 1978, p. 46.

¹⁹ MCKINNON, J., "Musical Instruments"... pp. 7-8.

²⁰ La influencia de Orígenes es tremenda pues fue él quien primero compuso comentarios sobre los salmos.

²¹ Para una lista de los Padres de la Iglesia Latina que practicaban la exégesis de instrumentos musicales en las Escrituras, véase GIESEL, H., *Studien zur Symbolik*..., pp. 68-99.

²² La necesidad de utilizar estos textos para entender el significado de la Biblia es bien representado en el *Institutione divinarum litterarum* de Casiodoro donde el escritor comenta que la "luz" solo puede verse "a través de la lectura de los Padres de la Iglesia que como una escalera de visión, dirigida por ellos, podemos acercarnos a la contemplación de Dios". *Patrologia Latina (PL)* 70, 1105 ff. Para este texto y su traducción véase DUCKETT, E. S., *Monasticism*, Ann Arbor, 1991, p. 22.

²³ "...*praevenierunt principes coniuncti psallentibus in medio juvenularum tympanistriarum*".

²⁴ "*Psumite psalmum et date tympanum psalterium iucundum cum cithara...die sollempnitatis nostrae*".

²⁵ "*Cantate Domino canticum novum...laudent nomen eius in choro in tympano et psalterio psallant ei*".

Las interpretaciones alegóricas del instrumento por los escritores cristianos fueron muy variadas. Algunas de ellas fueron incitadas por la conexión del instrumento con los ritos paganos. Por ejemplo, Orígenes, asociando el pandero con las mujeres y los ritos de la fertilidad en su comentario sobre salmo 150, describe el *tympanum* como un símbolo del deseo carnal²⁶. Asimismo San Agustín en su comentario sobre el comienzo del salmo 80, “*Adsumite carmen et date tympanum*”, se refiere al instrumento como símbolo del antiguo orden religioso al explicar que el texto es una llamada a los fieles a romper con la antigua tradición pagana y a adoptar el nuevo orden de la Iglesia cristiana representado por el canto (*carmen*)²⁷.

Otras interpretaciones fueron el resultado de los materiales del instrumento²⁸. Por ejemplo, Eusebio de Caesarea (246-340) explica que como el instrumento está hecho de piel de animal muerto, éste hace referencia a las cosas mundanas y perecederas. De la misma manera San Juan Crisóstomo (347-407) lo identifica con la muerte de la carne²⁹. Siguiendo su ejemplo San Agustín explica que “el *tympanum*, como esta hecho de piel de animal, hace referencia a la carne”³⁰. Del mismo modo, otros autores sugirieron la asociación del instrumento con los tormentos del infierno, pues para ellos la piel de animal muerto extendida sobre el bastidor representaba las cosas mundanas, el pecado y la muerte³¹.

La manera en que la piel se sujetaba del bastidor disparó, además, la imaginación exe-gética de los Padres de la Iglesia. En su búsqueda por una conexión tipológica entre eventos del Antiguo y el Nuevo Testamento, los escritores le dieron una poderosa interpretación al clavado de la piel de animal sobre el marco de madera: los autores cristianos vieron en esta manera de mantener la piel fija sobre el cuerpo del instrumento la representación de Cristo clavado sobre la cruz. Ejemplos de esta interpretación se encuentran en los comentarios de San Agustín sobre el salmo 149: “En el *tympanum* [está] la carne crucificada,” y en el salmo 150 “[Cristo] tocó el pandero cuando estaba crucificado, extendido sobre la madera [de la Cruz]”³². Así, a pesar de su prohibición en la música religiosa, el *tympanum* se convirtió en un símbolo mesiánico que representaba la culminación de la vida de Cristo y el perdón de nuestros pecados. Este poderoso símbolo fue perpetuado y complementado por comentaristas y artistas a través de la Edad Media³³.

Así, el pandero medieval en la imaginación cristiana recibió una amalgama de significados y asociaciones que lo convirtieron en un objeto simbólico de significados contrastantes. Lo más posible es que en las representaciones simbólicas se entendiera como un objeto figurativo y musical al que se le podían adherir diferentes capas de significado según el contexto de la imagen.

²⁶ PG 12.

²⁷ Salmo 80:1-2, “Dejad el pandero y adquirid el cántico”. Véase COSTA, D., “Sant’Agostino”..., p. 218. la traducción es mía.

²⁸ HAMMERSTEIN, R., *Diabolus in Musica...*, pp. 29-30.

²⁹ EUSEBIUS PG 23, p. 710, CRYSTOMUS, PG 55, pp. 494, 1862.

³⁰ “*Tympanum, quod de corio fit, ad carnem pertinent*”. PL 37, p. 1035. La traducción es mía.

³¹ HAMMERSTEIN, R., *Diabolus in Musica...*, pp. 30-31.

³² “*Tympanizabat id est crucifigebatur, in ligno extendebatur*.” ML 36: 306.

³³ MOLINA, M., *Frame Drums...*, pp. 122-126.

Obviamente, para poder descifrar su significado, el observador debía primero entender que el objeto representado era un pandero o un adufe y no otra cosa. El análisis de las teorías visuales y alegóricas que circulaban en la Edad Media ha sugerido a los estudiosos que se esperaba que los observadores descodificaran el significado de una imagen a través de un proceso de reconocimiento, asociación y crítica. Básicamente un objeto debía ser, en primer lugar, reconocido. Después de su reconocimiento, su simbolismo era interpretado a través de una red de asociaciones³⁴. Como el iluminador o escultor parecen haber anticipado este proceso mental, el siguiente paradigma puede ayudar a reconstruir sus intenciones al representar un pandero como parte de una escena en un libro o un capitel. Como hemos dicho, la persona que recibía la información necesitaba identificar primero el objeto representado, en este caso un pandero o un adufe. Esto lo conseguía, asumiendo su conocimiento previo, a través del reconocimiento de las características estructurales básicas del instrumento o a través de pistas performativas y contextuales (quién tocaba, dónde, en qué ocasiones, con qué otros instrumentos)³⁵. Así, el instrumento debía representarse sin ambigüedad: el artista tenía que enseñar claramente los elementos estructurales, performativos y contextuales que eran familiares a quienes estaba dirigida la representación³⁶. Después, se esperaba que el objeto identificado disparara en la mente de la audiencia una red de convenciones religiosas formadas esencialmente por textos bíblicos, sermones, la lectura de los comentarios de los Padres de la Iglesia (en el caso de los clérigos), otra iconografía religiosa y por convenciones seculares formadas a través de la tradición oral y la experiencia.

Esta idea de clarificación del objeto a través de la representación precisa de muchos de sus elementos estructurales y performativos es la que nos puede permitir una reconstrucción de su práctica de interpretación. Así, podemos avanzar que el iluminador o escultor medieval, al tratar de clarificar el objeto para su correcta identificación, presentaba el instrumento de dos maneras distintas: 1) en un contexto musical contemporáneo que era familiar a su audiencia. Éste podía incluir el lugar y el tipo de ocasiones donde se tocaba, sus tañedores habituales o su interpretación con otros instrumentos; 2) la representación correcta de su técnica tradicional (forma de sujetar y golpear el instrumento) y otros elementos performativos relacionados, como la posición o gesticulación del cuerpo del intérprete.

Obviamente, la identificación precisa de estos elementos prescribe un conocimiento previo de los instrumentos y sus formas de interpretación. Afortunadamente, tenemos la tradición viva y la iconografía musical de siglos posteriores para guiarnos en esta tarea. Además,

³⁴ Para la teoría de este proceso mental véase MORRISON, K. F., *History as a Visual Art in the Twelfth-Century Renaissance*, Princeton, 1990; CARRUTHERS, M., *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990, pp. 221-257; y CONKLIN AKBARI, S., *Seeing through the Veil: Optical Theory and Medieval Allegory*, Toronto, 2002.

³⁵ Los escritores medievales entendían que el conocimiento previo era básico para entender el simbolismo del objeto. Por ejemplo, San Agustín, utilizando como ejemplo el caso de la serpiente, recomienda que el exégeta debe saber suficiente sobre historia natural para tener un reconocimiento preciso del símbolo: “el conocimiento de los hábitos de la serpiente clarifica las muchas analogías que envuelven al animal tan frecuentemente mencionado en las Escrituras”. Para un estudio de este texto y esta preocupación, véase SEARS, E., “Reading Images”..., pp. 1-8.

³⁶ SEEBASS, T., “Iconography I.2: Method” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 12, Londres, 2001, p. 54.

este conocimiento previo también nos puede ayudar a identificar con alguna precisión si el iluminador o escultor había representado un objeto y una tradición que no conocía, limitándose a copiar modelos iconográficos antiguos o contemporáneos, o bien desarrollando sus representaciones a través de descripciones en libros³⁷.

Finalmente, debemos tener en cuenta que las imágenes eran polivalentes proponiendo diferentes soluciones simbólicas, no excluyentes entre sí, dependientes del contexto, momento histórico, medio de representación y hasta el grupo social y religión del observador. Además, no podemos olvidar que posiblemente la simple identificación de la figura y su disfrute estético eran también importantes metas tanto del artista como del observador. Así, podemos concluir que tanto el observador medieval como nosotros nos enfrentamos a una representación de una gran riqueza estética y simbólica³⁸.

PANDERETERAS Y ADUFERAS EN CONTEXTO

Además de poner los instrumentos en un contexto histórico y social, es necesario también situar sus intérpretes en relación con el período para entender cómo eran percibidas por sus contemporáneos. Durante la Edad Media en general las intérpretes femeninas, muchas veces llamadas juglaresas, sufrían de estigmatización por parte de la esfera eclesiástica. El consenso entre los estudiosos es que este menosprecio estaba relacionado con su “negación” a seguir estereotipos patriarcales del período³⁹. Una de las razones tenía que ver con convenciones que limitaban la movilidad femenina en la sociedad: se esperaba que las mujeres se ajustaran al papel básico de la mujer casada o de la mujer religiosa y que se limitaran a espacios reservados para ellas⁴⁰. Además de “competir” con los hombres por el espacio social, en este caso performativo, las juglaresas también desafiaban otros estereotipos patriarcales. Una vez más, se cree que parte de la actitud recelosa contra estas intérpretes estaba fundamentalmente conectada a su estatus sexual: durante la Edad Media una mujer que se identificaba como estando fuera del control de un marido, un señor feudal, un clérigo u otra figura masculina corría el riesgo de ser percibida como sexualmente disponible⁴¹. Así, su comportamiento independiente les donaba a las juglaresas el estatus de peligrosas seductoras.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Para un estudio de la teoría de los signos en la Edad Media y el texto citado, véase: SEARS, E., *Reading Medieval Images...*, pp. 16-19.

³⁹ Esta actitud era común tanto en el resto de la Europa cristiana como en tierras musulmanas. Véase FUENTE, M. J., *Velos y desvelos: cristianas, musulmanas y judías en la España medieval*, Madrid, 2006, p. 117; SEGURA, C., “Mujeres públicas/malas mujeres: Mujeres honradas/mujeres privadas”, en *Árabes, judías y cristianas: Mujeres en la Europa medieval*, Granada, 1993, pp. 53-62; COHEN, J. R., “Ca no soe joglaresa: Women and Music in Medieval Spain’s Three Cultures,” en *Medieval Woman’s Song: Cross-Cultural Approaches*, Philadelphia, 2002, pp. 68-69; y LORENZO ARRIBAS, J., *Las mujeres y la música en la Edad Media europea: relaciones y significados*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003. Tesis doctoral, pp. 576-578.

⁴⁰ KARRAS, R. M., *Common Women: Prostitution and Sexuality in Medieval England*, Nueva York, 1996, pp. 84-87; LORENZO ARRIBAS, J., *Las mujeres y la música...*, pp. 575-580; COHEN, J. R., “Ca no soe joglaresa”..., pp. 68-69; FILIOS, D. K., *Performing Women in the Middle Ages: Sex, Gender, and the Iberian Lyric*, Nueva York, 2005, p. 27.

⁴¹ KARRAS, R. M., *Common Women...*, pp. 83-88; y COHEN, J. R., “Ca no soe joglaresa”..., pp. 66-80.

Un buen ejemplo de la estigmatización que estas intérpretes sufrían durante el período lo encontramos en la literatura secular donde los términos *soldadera* (de *soldada*: salario) o *juglaresa* –los cuales describían intérpretes femeninas profesionales– son generalmente utilizados como sinónimo de cortesana⁴². De hecho, la estigmatización de la intérprete femenina era tan fuerte que su “buen carácter” tenía que ser estipulado claramente en la literatura. Una de estas clarificaciones puede verse en un texto que describe un grupo de juglares y mujeres cantando canciones con acompañamiento de instrumentos musicales durante la boda de Doña Urraca y el rey García de Navarra en 1144. Supuestamente, para evitar cualquier malentendido sobre la naturaleza de estas intérpretes, en el texto aparece un comentario donde se les describe como “mujeres honestas” (*honestae mulieres*)⁴³. Otro ejemplo de esta estigmatización puede encontrarse en el *Libro de Alexandre* donde la reina Calectrix implora a su audiencia que no la confundan con una juglaresa: “Non vin’ ganar haberes, ca no soe joglaresa”⁴⁴.

Nuestras pandereteras y aduferas también eran receptoras de todas las connotaciones negativas adscritas a las intérpretes femeninas de otros instrumentos⁴⁵. Esto lo indica la mención de una cantante-panderetera, descrita como *cantadera*, en la estrofa 470 del *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz donde se hace referencia a las mujeres que pierden la vergüenza: “Alma e cuerpo e fama, todo lo dexan perder”⁴⁶. Un buen ejemplo iconográfico de esta estigmatización y la asociación de una adufera con la seducción y el deseo sexual puede verse en una iluminación de una de las llamadas Biblias de Pamplona que ilustra el pasaje del libro de Números 25:1-2 en el cual se describe cómo los israelitas son tentados a cometer fornicación y paganismo por las mujeres Moabitas:

E Israel moró en Shit'tim, y la gente comenzó a cometer prostitución con las hijas de Moab. Y ellos recayeron en el sacrificio de sus dioses: y la gente comió e hizo reverencia a sus dioses.

En la iluminación observamos un grupo de mujeres y hombres que parecen acariciarse sensualmente y hasta desnudarse. En la parte superior izquierda vemos representada una mujer tocando el adufe haciendo que un hombre baile con su ritmo. Aunque el texto bíblico original no describe ninguna interpretación musical como parte de la ocasión, el iluminador ha decidido representar la tentación de los hombres y el pecado de la lujuria con la figura de una adufera (fig. 4). Posiblemente, el adufe también funcionaba en la representación como un elemento simbólico: no olvidemos que algunos de los comentaristas cristianos identificaban el *tympanum* como símbolo del deseo carnal (Orígenes) y como representación del paganismo (San Agustín). Ambos significados funcionan perfectamente dentro del ámbito del pasaje bíblico ilustrado.

⁴² PIDAL, R. M., *Poesía juglaresca y juglares: Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1962, pp. 26, 62.

⁴³ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁴ Verso 1884. Para una edición de este texto véase MURILLO, J. C. (ed.), *Libro de Alexandre*, Madrid, 1988.

⁴⁵ CORTÉS GARCÍA, “La mujer y la música”..., p. 194.

⁴⁶ Para una edición de este texto véase BLECUA, A. (ed.), *Libro de Buen Amor*, Madrid, 1996, p. 124.



Fig. 4. Adufera tocando durante el encuentro de los israelitas y las mujeres Moabitas. Biblia de Pamplona, circa 1197. Amiens, Bibliothèque d'Amiens Métropole. Ms. Lat. 108 fol. 64v.

Pero aun cuando las pandereteras y aduferas eran estigmatizadas tanto en el arte como en la literatura, este tipo de intérpretes parecen al mismo tiempo haber sido comúnmente contratadas por reyes, nobles y clérigos. Esto demuestra que, a pesar de su estatus negativo, su pericia musical y sus dotes como entretenedoras eran bastante apreciados por la sociedad del período. Así queda confirmado que las dotes musicales y el espectáculo que presentaban nuestras intérpretes eran admirados y buscados a pesar de su prohibición⁴⁷.

Otro indicio de la apreciación del papel que tenían estas intérpretes en la sociedad del período parece ser transmitido por Juan Ruiz en la estrofa 1513 de su *Libro de Buen Amor*. En este pasaje el autor no sólo explica que él mismo compuso canciones para mujeres, sino que también nos informa del importante papel de la cantadera (la que en la estrofa 470 se describe como una cantante-panderetera) como conservadora y transmisora del repertorio:

*Después fiz muchas cantigas, de dança e troteras,
para judías e moras e para entendederas,
para en instrumentos de comunales maneras:
el cantar que no sabes, oïlo a cantaderas*⁴⁸.

⁴⁷ A pesar de que no se menciona ningún pago específico a pandereteras o aduferas en registros de pago del período medieval, se podría asumir su presencia en estas cortes a través de la remuneración a mujeres que tocaban en dúo con un juglar sin mencionar su especialización musical. Esta idea proviene del hecho de que en la iconografía del período aparecen representadas una panderetera o adufera tocando junto a un juglar masculino, generalmente de cuerda frotada. Así, intuimos que las menciones de mujeres acompañando a juglares de cuerda en los registros del período podrían referirse a pandereteras. Para ejemplos de este tipo de registros véase MARSAN, R. E., *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII^e-XV^e siècles)*, París, 1974; MUNTANÉ, M. G., *La música en la casa real catalano-aragonesa, 1336-1432*, Barcelona, 1979; y LORENZO ARRIBAS, J., *Las mujeres y la música...*, pp. 576; 586-588.

⁴⁸ La gran mayoría de estudiosos de este texto identifican el término “entendedera” como amiga o amante. Para ejemplos véase JOSET, J. (ed.), *Libro de Buen Amor*, Madrid, 1990; y BLECUA, A. (ed.), 1996, *Libro de Buen Amor*. Sin embargo, estoy de acuerdo con Josemi Lorenzo Arribas en que en la estrofa 1513 el término parece estar aplicado a la cantante cristiana quien conocía el arte de la música. Véase LORENZO ARRIBAS, J., “Las mujeres y la música”, p. 689. Esta hipótesis encuentra soporte en el uso del término “entendedida” en la estrofa 183 del *Libro de Apolonio* para describir claramente a una mujer que conoce el arte musical.

En su papel como conservadoras y transmisoras de repertorio las cantaderas nos recuerdan a las *qiyān*, las tan valoradas esclavas cantoras de Al-Andalus quienes, como parte de su destreza como cantantes, instrumentistas y bailarinas, eranpreciadas por la cantidad de repertorio que conocían y difundían. Usualmente estas intérpretes además de tocar el laúd cantaban acompañándose del pandero⁴⁹.

De esta manera, entendemos que nuestra aproximación a las imágenes de pandereteras y aduferas románicas debe ser muy cuidadosa pues, como en el caso del instrumento mismo, su representación está marcada por su ambivalente estatus social: mientras que por una parte eran estigmatizadas como peligrosas seductoras, por la otra eran consideradas diestras intérpretes, que poseían un admirable conocimiento del repertorio musical del período.

LAS PANDERETERAS Y ADUFERAS DEL ARTE ROMÁNICO

Se podría decir que en el arte medieval el pandero es frecuentemente asociado con Miriam, la hermana de Moisés y Aarón quien, según el texto del Éxodo 15:20, para agradecer a Dios tanto la destrucción de los egipcios como el cruce exitoso de su pueblo a través del Mar Rojo, bailó y cantó con las demás mujeres israelitas acompañándose de panderos (*tympanis*): *La profeta Miriam, hermana de Aaron, tomó un pandero y todas las mujeres la siguieron con panderos y danzas*⁵⁰.

En el arte medieval esta identificación bíblica del pandero con Miriam es plasmada desde muy temprano. La representación más antigua que sobrevive de mujeres tocando el pandero se encuentra en la Biblia mozárabe de León del 960. Estas pandereteras, que representan a Miriam y a las mujeres israelitas del texto bíblico, aparecen sosteniendo panderos con la mano derecha, mientras que con la mano izquierda golpean su membrana (fig. 5).

A pesar de lo esquemático y poco realista de las figuras, la representación de Miriam en la Biblia del 960 no parece basada en modelos reales por las siguientes razones: tanto la forma de sujetar del pandero –desde arriba– como la posición de la mano que golpea, con los dedos índice y medio extendidos en posición de letra “V” y el anular y meñique cerrados, no corresponden ni a ninguna técnica tradicional observada en las culturas musicales mediterráneas o del Oriente Próximo, ni a otras representaciones medievales contemporáneas o posteriores que nos hagan pensar que es una técnica desaparecida. Por el contrario tanto la forma de sujetar como de golpear el instrumento representadas reproducen cercanamente modelos iconográficos de principios de nuestra era⁵¹. Un buen ejemplo de tales modelos se

⁴⁹ LIU, B. M. y MONROE, J. T., *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition, Music and Texts*, Berkeley, 1989, pp. 37-38; SHILOAH, A., *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900): Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.*, RISM B/Xa, Munich, 1979, pp. 184-185; y GARCÍA, C., “La mujer y la música”..., pp. 193-206.

⁵⁰ *Sumsit ergo Maria prophetis soros Aaron tympanum in manu egressaeque sunt omnes mulieres post eam cum tympanis et choris*. La traducción es mía.

⁵¹ Se ha sugerido que no sólo la iconografía de esta Biblia recuerda las narrativas cíclicas del arte cristiano temprano, sino que además el iluminador pudo haber utilizado como modelo una Biblia visigótica ahora desaparecida. Ambas propuestas ayudan a explicar el uso de un modelo romano para la representación de la técnica del instrumento. Para un estudio de este manuscrito véase CAHN, W., *Romanesque Bible Illumination*, Ithaca, 1982, pp. 69-70.



Fig. 5. Miriam y las mujeres israelitas tocando panderos. Biblia de León del 960. Circa 960. León, Biblioteca de la Real Colegiata de San Isidoro. Ms. 2, fol. 40v.

puede apreciar en un sarcófago producido en el 190 d.C. que se encuentra hoy en el Walters Art Museum de la ciudad de Baltimore (fig. 6).

Se piensa que además de utilizar modelos iconográficos antiguos los iluminadores del período empleaban algunas veces diccionarios y otros tipos de textos para discernir y representar objetos mencionados en la Vulgata, los cuales no reconocían por su nombre. Éste parece haber sido el caso de al menos algunas representaciones de adufes y panderos en biblias miniadas. Por ejemplo, la explicación más antigua de un adufe se puede encontrar en un diccionario latín-latín producido en Navarra en el 964 denominado *Vocabulario Latino*. En su texto encontramos que la palabra *tympanum* se describe como “una piel extendida en cuatro trozos de madera”⁵². Así, en el caso de que un iluminador no conociera el objeto mencionado en la Vulgata bajo el nombre de *tympanum* y hubiera consultado un diccionario como el *Vocabulario Latino* en busca de clarificación, se habría formado la idea de que el

⁵² “*Tympanum: In quattuor lignis extensa pellis*”. Para una edición de este diccionario véase GARCÍA TURZA, C. y GARCÍA TURZA, J., *Fuentes españolas altomedievales: El códice emilanesse 46 de la Real Academia de la Historia. Primer diccionario enciclopédico de la Península Ibérica*, Real Academia de la Historia, 1997, p. 547.



Fig. 6. Ménade tocando un tympanum con sonajas. Sarcófago. Circa 190 d.C. Walters Art Museum. 23.31.

objeto en cuestión era un simple artefacto o instrumento musical cuadrangular. Y si además el iluminador no tuviera conocimiento de un tipo de instrumento similar en su tradición musical con la cual hubiera podido informar el texto del diccionario, entonces su representación final del *tympanum* descrito en la escena del Éxodo 15:20 hubiera sido la de un simple objeto cuadrado en manos de mujeres. Este procedimiento parece haber sido seguido por el iluminador que representó a Miriam y a sus mujeres en una de las llamadas Biblias de Pamplona (fig. 7). En esta Biblia los panderos mencionados en Éxodo 15:20 son representados como simples objetos cuadrados que no parecen tener ninguna relación con el instrumento musical: la forma de sujetarlo no corresponde con ninguna técnica observada en la tradición musical o con representaciones medievales más realistas. Además, ninguna de las figuras aparece golpeando la piel del instrumento, rasgo fundamental de su técnica de interpretación. Así, el iluminador parece demostrar su completa falta de familiaridad con el instrumento en



Fig. 7. Miriam en la Biblia de Pamplona. Circa 1197. Biblia de Pamplona, circa 1197. Amiens, Bibliothèque d' Amiens Métropole. Ms. Lat. 108 fol. 49v.

cuestión, limitándose a representar un objeto cuadrado⁵³. El caso parece ser similar en varias representaciones pétreas del instrumento. Ejemplos pueden ser vistos en el claustro superior del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos) y en canecillos o capiteles de las iglesias de San Miguel do Monte en Chantada (Lugo), Santa María de Ucelle en Coles (Orense), Santa María de San Claudio (Asturias) y la Asunción de María de Duratón (Segovia). En estos casos, el escultor tampoco parece haber tenido familiaridad con el instrumento o haberse interesado en retratarlo fidedignamente.

La representación de Miriam en la llamada Biblia románica de León contrasta con los dos ejemplos anteriores, pues nos sugiere la observación directa de un modelo real por parte del iluminador (fig. 8). En esta representación vemos retratados dos elementos muy precisos de la práctica de interpretación del pandero: las tañedoras aparecen sujetando los instrumentos por la parte inferior y golpeándolos con la palma completa (pulgares separado) o con las yemas de los dedos medio, anular y meñique en un grupo separado del índice⁵⁴. Discernimos



Fig. 8. Miriam y sus mujeres. *Biblia románica de León. Siglo XII. León, Biblioteca de la Real Colegiata de San Isidoro. Ms. 3, fol. 38v.*

⁵³ Cuando éste parece ser el caso de la representación de Miriam, en el mismo manuscrito en la representación de las mujeres Moabitas (fig. 4) el adufe es dibujado de manera más natural y la persona que lo toca basada en una adufera real. Este hecho es desorientador pues el artista parece ser el mismo.

⁵⁴ Para la reconstrucción detallada de estas técnicas véase MOLINA, M., *Frame Drums...*, pp. 149-158.

que estos elementos representan técnicas reales muy bien retratadas pues coinciden con formas de tocar características de la tradición musical del Mediterráneo y el Oriente Próximo. Este caso es además muy importante pues nos enseña un cambio de actitud en la representación del músico y de la necesidad de representar elementos performativos⁵⁵.

La decisión de utilizar la observación de modelos reales es evidente en muchas figuras esculpidas en la piedra. Algunos de los mejores ejemplos son los apreciados en canecillos de las iglesias de Santa María de Yermo (Cantabria) (fig. 2) y la Natividad de Nuestra Señora de Sotillo (Segovia) (fig. 9) y en capiteles de Santa María la Mayor de Barruelo de los Carabeos (Cantabria) (fig. 11), San Juan de Amandi (Asturias) (fig. 1) y Santa Eulalia de La Lloraza (Asturias) (fig. 10).

En la representación de San Juan de Amandi (fig. 1) la panderetera sujeta el instrumento circular desde la parte de abajo y lo golpea de manera similar a las documentadas en la Biblia románica de León. En cuanto al adufe, las representaciones nos enseñan dos formas de



Fig. 9. Canecillo con adufera tocando y danzando. Siglo XIII. Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de Sotillo (Segovia). Foto Juan Antonio Olañeta.



Fig. 10. Capitel con adufera y tañedor de instrumento de cuerda frotada. Siglo XIII. Iglesia de Santa Eulalia de La Lloraza (Asturias). Foto Muséu del Pueblu d'Asturies.

⁵⁵ La Biblia románica de León fue creada como copia de la Biblia mozárabe del 960 (fig. 5). Aunque el códice más antiguo sirvió como guía para el iluminador, no solamente el arte mozárabe fue remplazado por el “nuevo estilo” románico sino que también el artista parece haber decidido plasmar maneras de tocar aprendidas a través de la observación de intérpretes reales dejando fuera todos los elementos que, aunque representados en la Biblia original, no tenían ningún sentido en la tradición musical que conocía de primera mano.

tocar el instrumento, características de técnicas aún vigentes en varios lugares de la Península Ibérica y el Magreb (fig. 3). La primera es sujetando el instrumento entre el pulgar y el índice de las dos manos, a manera de rombo, y golpeando la membrana con las palmas y los dedos juntos (compárese figs. 2 y 10 con fig. 3). La segunda es sujetando uno de los lados del instrumento, también en posición de rombo, entre el pulgar y el índice de una de las manos y recostado el otro lado sobre el pulgar o la base de la otra mano (fig. 10). En esta segunda técnica la mano que sujeta el instrumento sobre el pulgar se mueve lateralmente —el pulgar contra el instrumento sirve de eje— y golpea el instrumento con la palma y los dedos de la mano. De esta manera, los escultores de las imágenes mencionadas parecen haber preferido plasmar técnicas de interpretación que les eran familiares. Así, a través de la comparación de las representaciones medievales con instrumentos y técnicas de la tradición musical moderna podemos establecer que algunas imágenes románicas documentan una manera de interpretación que la audiencia reconocía como típica del período.

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA PRÁCTICA MUSICAL DE LAS PANDERETERAS Y ADUFERAS

Es posible que como ocurre con los instrumentos y sus técnicas las intérpretes representadas en la piedra estuvieran también en ciertos casos basadas en modelos reales. Mientras éste podría ser el caso de las representaciones de Miriam en biblias románicas, esta posibilidad se incrementa en las figuras pétreas donde las tañedoras, divorciadas de un texto bíblico, aparecen comúnmente tocando pandero o adufe en dúo con otros juglares, o bien acompañando su propia danza o la de otros. En efecto, como veremos adelante, descripciones de tales intérpretes son documentadas en la literatura secular.

Mientras en la ilustración del Éxodo 15:20 la imagen de una panderetera o adufera se entendía como la representación de Miriam, la pregunta es ¿a quién representaban entonces imágenes similares en edificios religiosos desprovistos de texto explicativo? Obviamente, sin un séquito de mujeres tocando panderos no podemos relacionar a casi ninguna de estas representaciones con la heroína bíblica del Éxodo. Por otro lado, es posible que estas figuras encarnaran a Salomé, de quien existen representaciones tocando el pandero acompañada por un músico de cuerda que nos han llegado del período gótico⁵⁶. También podrían ser representaciones que le dan cuerpo a pasajes en los salmos o en otros textos bíblicos, tal como Job: 21:12 e Isaías 24:8 donde Dios es alabado con pandero e instrumento de cuerda: *tympanum et cithara*.

De todas maneras, cualquiera que sea su significado, las descripciones de intérpretes femeninas en la literatura nos sugieren que en muchos casos estas imágenes pudieron haber estado basadas en modelos reales. Posiblemente la descripción más detallada la podemos encontrar en un texto post románico, el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, obra del siglo XIV que ha sido descrita como un excelente testimonio de las costumbres

⁵⁶ Un buen ejemplo puede verse en el *Retaule dels Sants Joans*. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, MB 515/507.

y tradiciones de la Castilla del período. En la estrofa 470 el clérigo nos describe la actuación de una *cantadera*, quien simultáneamente canta, baila y toca el pandero:

*Desque la cantadera dize el cantar primero,
siempre los pies le bullen e mal para el pandero.
Texedor e cantadera nunca tienen los pies quedos,
en el telar e en la dança siempre bullen los dedos*⁵⁷.

Por la descripción anterior discernimos que la función del pandero era acompañar con su ritmo el canto y el enérgico movimiento corporal de la intérprete. Dos representaciones parecen plasmar especialmente estos elementos performativos. Una es la figura esculpida en el canecillo de Santa María de Yermo (fig. 2) que se presenta con la boca abierta, como cantando, y tocando el adufe por el costado izquierdo, dejando la cara libre para poder proyectar la voz⁵⁸. La otra representación es la que aparece en un canecillo de la Natividad de Nuestra Señora de Sotillo (fig. 9), donde vemos una mujer que toca el adufe a la altura de su cara y que además parece contorsionar su cuerpo como si danzara. En ambas representaciones tanto la técnica como la posición del pandero en relación con otros elementos performativos –cantando sin cubrirse la cara o levantando el pandero como parte del movimiento del cuerpo– nos recuerdan la descripción de Juan Ruiz. Por esta razón intuimos que ambas imágenes registran elementos performativos del mismo período al que se refiere el Arcipreste.

Seguramente los movimientos del pandero también estarían incorporados dentro de la coreografía del baile. De esto nos informa un texto francés, el *Roman de la Rose* de Jean de Meum (finales del siglo XIII), donde se relata como unas pandereteras lanzan sus instrumentos al aire:

*Había muchas juglaresas,
allí en torno y pandereteras,
que sabían muy bien tocar,
que no daban fin en lanzar,
las panderetas en alto,
y las cogían sobre un dedo sin fallar jamás*⁵⁹.

Ahora, complementando las imágenes con los textos de Juan Ruiz y Jean de Meum, nos podemos hacer una idea de cuan fascinante debió de haber sido para la audiencia el *performance* de estas intérpretes que combinaban diestramente la danza y el movimiento del instrumento con un canto potente que proyectaba por encima del ritmo. Así mismo, la audiencia probablemente percibía esta interpretación como seductora y peligrosa para el alma,

⁵⁷ Para un estudio de este pasaje, véase BLECUA, A., *Libro de Buen Amor...*, p. 123.

⁵⁸ La posición de esta figura es estática y no parece danzar. Es posible que la razón es que estuviera acompañando la danza de una bailarina que aparece en el canecillo continuo.

⁵⁹ *Mout i avoit tableteresses, ilec entor et tymberesse, qui mout savoient bien jouer, car ne finoient de roer, le timbre en haut, sel recuilloient, sor un doi, c'onques n'i failloient.* Versos 751-756. Para un estudio de este texto véase CORTÉS VÁZQUEZ, L., *El episodio de Pígalión del Romance de la Rose: ética y estética de Jean de Meum*, Salamanca, 1980, pp. 148-151.

debido a la estigmatización que sufrían estas intérpretes y las asociaciones del instrumento con el deseo carnal⁶⁰. Indudablemente, como cuando presenciaba una panderetera en la vida real, fascinación y sospecha entraban en conflicto en la mente de un observador cuando examinaba las intérpretes pétreas. Así, podemos concluir que estas imágenes, que para nosotros son estáticas y sobrias, para los hombres de su tiempo aparecían, gracias a la asociación con modelos reales y simbolismo religioso, llenas de vida, movimiento y tensión.

La observación de la interpretación de canciones de danza acompañadas por panderos en la música tradicional de España, el Mediterráneo y el Oriente Próximo nos sugiere que las intérpretes medievales acompañaban sus canciones tocando en panderos o adufes las partes estructurales del ritmo de la pieza. Esta función del instrumento además parece ser documentada por un texto del siglo XIV, el poema *Una coronación de Nuestra Señora* de Fernán Ruiz de Sevilla, donde el autor menciona que “Las trompas, panderos, adufes, sonajes eran de todos los otros [instrumentos] tenores”⁶¹. En este caso la descripción de *tenores*, siguiendo su sentido medieval como voz estructural y fundamental que mantenía la composición junta, parece específicamente referir a la labor de panderos y adufes como portadores de la estructura rítmica de una pieza⁶². A su vez, la estructura básica del ritmo marcada por la mezcla de golpes fuertes y semifuertes era posiblemente “rellenada” con golpes más suaves que creaban subdivisiones y ornamentos⁶³.

Como portadores de la estructura rítmica de la danza asumimos que sus golpes estructurales eran medidos y precisos. Esto no sólo lo deducimos por sentido común, también nos lo recomienda Johannes de Grocheio, tratadista de finales del siglo XIII, que aunque escribió en Francia, sus conceptos parecen lo suficientemente universales para aplicarlos a la música de la Península Ibérica. En su tratado *De musica* Grocheio explica que las danzas llamadas *ductias* y *caroles* (danzas interpretadas en corro o en línea que con frecuencia parecen haberse acom-

⁶⁰ Sobre la asociación de la voz femenina con el pecado en la Edad Media véase LORENZO ARRIBAS, J., *Las mujeres y la música*, pp. 115-130. También véase el texto de Arnulf de St. Ghislain en el artículo de PAGE, C., “A Treatise on Musicians from c.1400: The *Tractatulus de differentiis et gradibus cantorum*”, *Journal of the Royal Musical Association*, 117 (1992), pp. 1-21. El despliegue corporal a través de la danza era mal visto hasta por los pensadores cristianos más progresistas del período. Un buen ejemplo es Petrus Cantor quien mientras en su *Verbum Abbreviatum* (circa 1187) recomienda al tañedor de instrumentos musicales como un miembro indispensable de la sociedad cristiana [PL 205, col 253], en su *Summa de sacramentis*, donde también mira con beneplácito a los instrumentistas, reniega de los bailarines y contorsionistas: “Aquellos quienes interpretan con lujuria y quienes desfiguran su cuerpo, imagen de Dios, deben ser alejados”. El texto original dice: *Sed si cantent cum instrumentis, uel cantent de gestis rebus ad recreationem uel forte ad informationem, uicini sunt excusationi* [Petrus Cantor, *Summa de sacramentis et animae consiliis*, III]. Sobre la prohibición de la danza de los juglares, véase HUERTA HUERTA, P. L., “Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español”, en *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 131-134.

⁶¹ El texto se encuentra en el *Cancionero de Ramón de Llavía* (siglos XIV-XV). Véase DEVOTO, D., “Los instrumentos de la coronación de Nuestra Señora, de Fernán Ruiz, según un nuevo texto,” *Anuario Musical*, 30 (1975), pp. 35-48.

⁶² FALLOWS, D., “Tenor,” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 25, Londres, 2001, p. 284.

⁶³ Tal forma de tocar una estructura rítmica no sólo es tradicional en las músicas del Mediterráneo y el Oriente Próximo, también es descrita ya en la Edad Media por al-Farabi en su *Kitab al-Iqa'at*. Para esta información véase SAWA, G. D., *Music Performance Practice in Early Abbasid Era 132-320 AH/ 750-932 AD*, Toronto, 1989, p. 40.

pañado con panderos) deben ser interpretadas con un golpe constante (*recta percussione*) para guiar los movimientos de los bailarines:

“[la danza necesita] un golpe correcto [medido] pues los golpes miden la *ductia* y el movimiento de aquellos que la bailan, y [estos golpes] incitan a la gente a moverse de manera elaborada de acuerdo con el arte que llaman “la danza” y estos [golpes] miden el movimiento [de este arte] en la *ductia* y en las *caroles*”⁶⁴.

Así, este texto aplicado al contexto de nuestras tañedoras nos sugiere que estas intérpretes utilizaban sus instrumentos para acompañar canciones de danza con golpes “medidos” que marcaban la estructura rítmica de la pieza. Esta percusión no sólo daba soporte y acentuaba la estructura rítmica básica de la pieza, sino que también ayudaba a medir sus movimientos corporales o los de otros bailarines.

Aunque en este estudio he presentado imágenes de pandereteras y aduferas pétreas como figuras completamente independientes de un programa iconográfico, debemos tener en cuenta que en la mayoría de los casos estas figuras aparecen relacionadas, como interactuando, con músicos en otros canecillos o capiteles colindantes. En el caso de un canecillo de la iglesia de la Asunción de María de Duratón (Segovia), por ejemplo, una adufera representada forma parte de un grupo musical donde aparecen un juglar de cuerda frotada, un juglar de cuerno y una bailarina/contorsionista. En otros casos, como en la iglesia de Santa María de Yermo (Cantabria) (fig. 2), la adufera aparece tocando con un juglar de cuerda frotada y acompañando a una bailarina. Este mismo trío también es representado en el tímpano de la iglesia de San Miguel do Monte en Chantada (Lugo). Sin embargo el dúo pandereta/aduferajuglar de cuerda frotada es común en el arte románico hispano tanto en canecillos colindantes como en un mismo canecillo o capitel. Ejemplos pueden verse en las iglesias de Santa María de San Claudio (Asturias), San Juan de Amandi (Asturias), San Esteban de Aramil (Asturias), San Miguel de Sotosalbos (Segovia), Santa María de Ucelle en Coles (Orense), la Natividad de Nuestra Señora de Sotillo (Segovia) (diferente a la de la fig. 9), Santa María la Mayor de Barruelo de los Carabeos (Cantabria) (fig. 11), Santa Eulalia de La Lloraza (Asturias) (fig. 10) y en el claustro superior del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

La recurrencia de este dúo nos sugiere que estamos en presencia de un importante conjunto instrumental de los siglos XII y XIII. La representación de figuras de diferentes sexos puede también representar lo que parece un hecho contemporáneo: era común que la juglara y el juglar estuvieran casados⁶⁵.

⁶⁴ *Sed recta percussione eo quod ictus eam mensurant et motum facientis et excitant animum hominis ad ornate movendum secundum artem quam ballare vocant, et eius motum mensurant in ductiis et choreis.* Para el estudio de este texto véase PAGE, C., “Johannes de Grocheio on Secular Music”, *Plainsong and Medieval Music*, 2/1 (1993), pp. 31-32. Para más información sobre la necesidad de un pulso constante en la danza véase SUTTON, J., “Dance,” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 6, Londres, 2001, p. 880. Para información sobre danzas corales en el Medioevo véase PAGE, C., *The Owl and the Nightingale*, Berkeley, 1989, pp. 86, 110-133; y PAGE, C., *Voices and Instruments of the Middle Ages: Instrumental Practice and Songs in France 1100-1300*, Berkeley, 1986, pp. 77-84.

⁶⁵ BOYNTON, S., “Women’s Performance of the Lyric Before 1500”, en *Medieval Woman’s Song, Cross-Cultural Approaches*, Philadelphia, 2002, pp. 47-65; y FERREIRA, M. P., *Cantus Coronatus: 7 Cantigas d’El-Rei Dom Dinis*, Kassel, 2005, p. 221.



Fig. 11. Capitel con adufera y juglar de cuerda frotada. Siglo XII.
Iglesia de Santa María la Mayor de Barruelo de los Carabeos (Cantabria).

Este grupo musical conyugal parece haber respondido a la necesidad de la juglaresa de alcanzar movilidad social y aceptación a través de su presentación como una mujer que no estaba sexualmente disponible por su condición nupcial. Como se ha explicado antes, las intérpretes femeninas eran estigmatizadas como seductoras e incluso prostitutas por su desafío a los estereotipos patriarcales del período, entre ellos presentarse en un espacio social sin el tutelaje de una figura masculina. Por esto, como en el caso de las intérpretes femeninas modernas en sociedades patriarcales muy conservadoras, una de las opciones para aplacar esta estigmatización era presentarse en compañía de un hombre con el que se estaba casada o tenía un lazo sanguíneo⁶⁶. Con esto se resolvían las dudas sobre su acato de los estereotipos sociales y su sumisión al tutelaje masculino.

En cuanto a la reconstrucción de una práctica de interpretación del dúo pandero/adufe-instrumento de cuerda frotada, el estudio de las fuentes medievales nos sugiere diferentes posibilidades. Mientras el instrumento de percusión era interpretado de la manera descrita antes, la función del instrumento de cuerda era posiblemente tocar melodías para acompañar la danza o brindarle soporte a la voz de la tañedora. Según el estudio de las fuentes literarias y los tratados musicales del período esta segunda opción la realizaría de diferentes maneras⁶⁷: 1) acompañando con uno o varios bordones; 2) doblando la melodía de la voz; 3) realizando un contrapunto incipiente denominado en las fuentes como *quinter*⁶⁸. Las fuentes también sugieren que la interpretación de preludios y posludios era común tanto en piezas vocales como instrumentales. Finalmente, las fuentes parecen documentar un *alternatim*: el instrumento de cuerda acompañaba con bordón al cantante, y cuando éste acaba su melodía, el instrumento tocaba la misma melodía de manera simple, ornamentada o variada⁶⁹. Todo esto posiblemente bajo el ritmo constante del pandero o el adufe.

Como hemos visto, el corpus de iconografía musical del período románico nos presenta un buen número de tañedoras de pandero y adufe que nos miran estáticamente desde las páginas de códices, canecillos, capiteles y tímpanos de edificios religiosos. El estudio de diferentes tipos de fuentes escritas y la observación de la tradición viva nos ayuda a definir qué tipos de imágenes podrían representar modelos y prácticas reales. Finalmente, elementos muy concretos de la práctica han sido reconstruidos por dos importantes razones: para informar nuestra interpretación moderna de la música medieval y para ayudarnos a darles a las imágenes estáticas la vida, el movimiento y la tensión que sus observadores contemporáneos percibían en ellas de acuerdo a su experiencia. Finalmente, aunque las intérpretes reales eran

⁶⁶ Éste es el caso en la actualidad de las mujeres Rom musulmanas de los Balcanes quienes mitigan su estatus sexual y legitimizan sus interpretaciones al casarse con un músico con el que interpretan música en público. Véase SILVERMAN, C., "The Gender of the Profession: Music, Dance, and Reputation among Balkan Muslim Rom Women", en *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, Chicago, 2003, pp. 132-133.

⁶⁷ Para una explicación de todas estas teorías véase PAGE, C., *Voices and Instruments of the Middle Ages: Instrumental Practice and Songs in France 1100-1300*, Berkeley, 1986, pp. 136-137.

⁶⁸ Para un estudio de estas prácticas véase FULLER, S., "Discant and the Theory of Fifthing", *Acta Musicologica*, 50 (1978), pp. 241-275; y PAGE, C., *Voices and Instrument...*, pp. 69-73.

⁶⁹ Se ha sugerido también que no se tocaba y cantaba al mismo tiempo. En este caso se aplicaría el mismo tipo de "alternatum" sin los bordones de acompañamiento. Véase PAGE, C., *Voices and Instrument...*, pp 136-137.

estigmatizadas y sus instrumentos usualmente desdeñados por sus asociaciones negativas, la fascinación que generaba su *performance* parecía mucho más fuerte que las constantes prohibiciones a este tipo de músico. De esto, una vez más, nos dan buena fe la literatura, los registros de pago y especialmente la escultura románica.

RESUMEN

En el arte románico hispano nos encontramos con cierta frecuencia representaciones de mujeres tocando panderos redondos y cuadrados. Un estudio comparativo de estas figuras y la literatura del periodo sugiere que muchas de ellas plasman directamente prácticas musicales difundidas en la Península Ibérica en los siglos XII y XIII. La elección de representar una realidad familiar parece responder a la necesidad del artista de clarificar el objeto representado y su intérprete para asegurar una lectura simbólica apropiada de estos elementos. La reconstrucción de los aspectos performativos y simbólicos plasmados en estas imágenes estáticas es importante para devolverles la vida, el movimiento y la tensión que percibían en ellas los hombres de su tiempo a través del reconocimiento y la asociación.

ABSTRACT

In Romanesque Spanish art we often find represented women who appear to play round and square frame drums. A comparative study of these images and the contemporaneous literature suggest to us that many of these images represent real musical practices widespread through Spain in the twelfth and thirteenth centuries. The choice to represent a "familiar" practice seems to respond to the artist's need to clarify the object and its performer to generate a clear and appropriate "lecture" of their symbolism. The reconstruction of the performative and symbolic aspects of these static images is important to give them back the life, the movement, and the tension that were perceived in them by the viewers of their age.

PALABRAS CLAVE:

Adufe, pandero, panderetera, adufera, performativo, juglaresa, tympanum

KEY WORDS:

Frame drums, female drummer, performative, jongleurs, music practice, symbolism

La iconografía del período románico es muy rica en representaciones de intérpretes musicales. Tañedores de fídula, arpa, rota y alboque pululan en capiteles, canecillos y tímpanos de edificios sacros. Entre esta fauna de intérpretes medievales encontramos con frecuencia personajes femeninos sosteniendo objetos de forma redonda y cuadrada (figs. 1-2). Aunque nuestra primera reacción pueda ser interpretar estos objetos como espejos, platos, libros u otros artefactos cotidianos, el contexto musical de las escenas debe guiarnos a reconocerlos como panderos redondos y cuadrados, instrumentos de percusión provistos de un bastidor de madera sobre el cual se extiende una membrana de piel de animal curada. Mientras en latín los dos tipos de pandero se denominaban con el nombre genérico de *tympanum*, tratados musicales y diccionarios de los siglos XIII y XV nos indican que en romance el instrumento circular se conocía como pandero (del griego *pandorium*) y el cuadrado como adufe (del árabe *al-duff*)².

Aunque ningún instrumento del período románico ha sobrevivido hasta nuestros días, un estudio de las músicas tradicionales del Mediterráneo y el Oriente Próximo nos sugiere que descendientes directos del pandero y del adufe medieval continúan utilizándose en regiones de España, Portugal, Marruecos y diferentes países del Oriente Próximo. En estas regiones los instrumentos observados no sólo han mantenido desde la Edad Media su configuración, tamaño y materiales, además han conservado sus denominaciones y diferentes aspectos de su práctica de interpretación (fig. 3)³. Este afortunado caso de continuidad nos permite comparar y corroborar la limitada información que puede ser extraída de la observación de las fuentes visuales del románico, dándonos así la posibilidad de devolverles “la música” a los estáticos

¹ Quiero agradecer a David Aijón y Antonio Ruiz por su ayuda con el texto de este artículo.

² El nombre pandero proviene de la voz latina *pandorius* (*pandura* en griego), termino utilizado durante la antigüedad para identificar un instrumento de cuerdas de la familia de los laúdes. Sin embargo, el término es utilizado por Marcianus Capella e Isidoro de Sevilla para identificar la flauta de Pan, *Etymologiarum* III: 21, 8. Véase FARMER, H. G., “An Early Greek Pandore”, en *The Science of Music in Islam*, Frankfurt, 1997, 2/301; COROMINAS, J., *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, vol. 4, Madrid, 1954, pp. 366-367; MCKINNON, J. W., “Pandoura”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, London, 1980, p. 154. El primero en sugerir la evolución de *pandorius* a pandero es Bernardo Aldrede en su obra *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España*, Roma, 1606. Acerca de por qué el nombre de un instrumento de cuerda fue utilizado después para describir un tambor queda abierto a conjeturas.

³ Esta continuidad puede explicarse a través de una teoría formulada por el musicólogo Jan Lin que propone que “el abandono de un instrumento cuando aún es funcional es extraño a cualquier sociedad fuera de las leyes del sistema económico de mercado moderno”. LIN, J., *A History of European Folk Music*, Rochester, 1997, p. 134. La traducción es mía. Para un estudio completo véase MOLINA, M., *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*, Kassel, 2010.



Fig.1. Panderetera, siglo XIII. Capitel de la iglesia de San Juan de Amandi (Asturias). Foto Muséu del Pueblu d'Asturies

instrumentos dibujados en códices o esculpidos en la piedra. Pero, mientras podemos discernir fácilmente a través de esta comparación que los panderos y adufes de la representación románica fueron basados en modelos existentes, mucho más difícil es desentrañar si sus tañedoras fueron también copiadas de intérpretes reales.

A través del estudio comparativo de fuentes literarias e iconográficas, este artículo propone que en la creación de su papel ilustrativo, simbólico u ornamental, muchas representaciones románicas hispanas plasman directamente instrumentos e intérpretes existentes y prácticas musicales difundidas al menos en algunos lugares de España en los siglos XII y XIII. Estas figuras basadas en la vida real ayudaban al observador a reconocer el objeto representado con claridad y a desentrañar su simbolismo. Así, estas imágenes no solo presentaban una realidad familiar, también estaban revestidas de un potente simbolismo desarrollado a

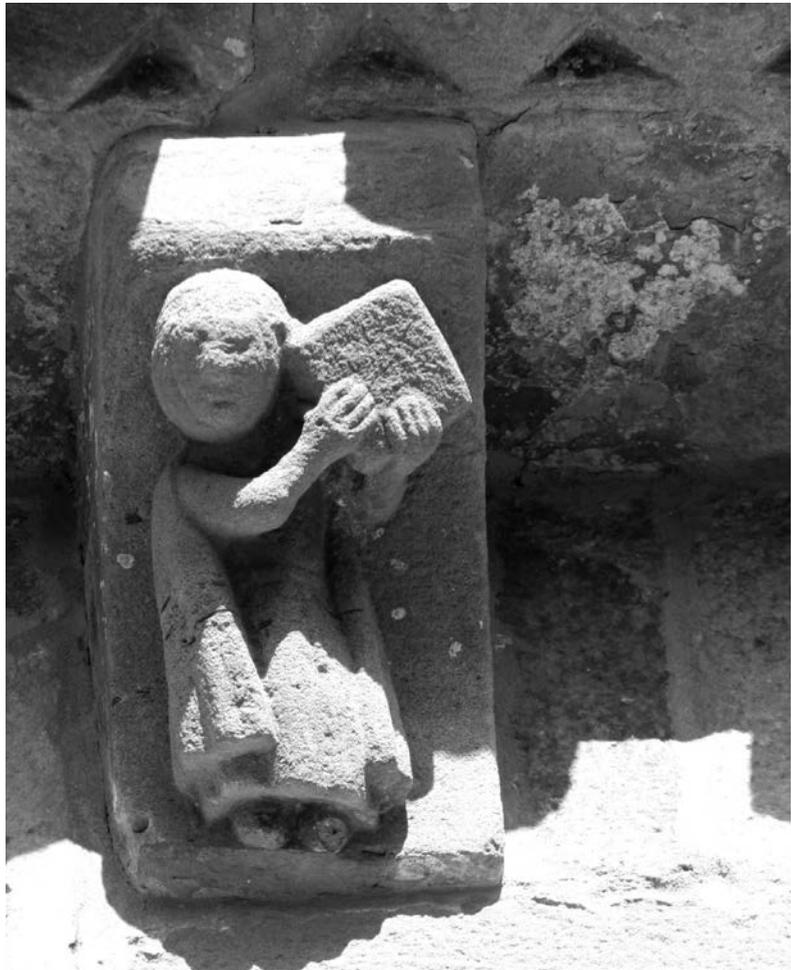


Fig. 2. Adufera, siglo XIII. Canecillo de la iglesia de Santa María de Yermo (Cantabria). Foto Juan Antonio Olañeta

través del pensamiento religioso y social del período. Por consiguiente podemos inferir que al escudriñar estas figuras el observador realizaba un proceso conjunto de interpretación de la imagen que constaba, utilizando términos modernos, de: 1) la “lectura” de imágenes, con la cual a través de contenido, contexto y experiencia sensorial se revelaba la lógica interna de la representación⁴; y 2) un análisis iconográfico e iconológico con el que se busca el significado de la imagen a través de convenciones generalmente basadas en textos escritos (la Biblia,

⁴ La idea de “leer” una imagen es una propuesta algo nueva en el estudio iconográfico. La idea principal es tener en cuenta el imprescindible papel del conocimiento, la comprensión, la apreciación estética y la experiencia sensorial del observador. Para una explicación de las diferentes tendencias, véase SEARS, E., “Reading’ Images”, en *Reading Medieval Images: The Art Historian and the Object*, Michigan, 2002, pp. 1-9.



Fig. 3. Tañedores de pandero (*bandair*) y adufe (*duff*) marroquíes. Oarazate, Marruecos.
Foto sacada del libro de Paul Collaer y Jürgen Elsner, *Nordafrika, Musikgeschichte in Bildern I: Musikethnologie, Lieferung 8, Leipzig, 1983*

romances o historias transmitidas oralmente)⁵. De esta manera la imagen se abría a significados múltiples, los cuales no eran mutuamente excluyentes.

Este estudio además plantea la reconstrucción de elementos de las prácticas musicales de las intérpretes a través del estudio de las fuentes medievales y la observación de tradiciones modernas. La reconstrucción del aspecto performativo no sólo es importante para la recreación de la música del período y para el entendimiento contextual de las imágenes, sino que es sobre todo crucial para devolverles el “movimiento” implícito que proyectaban: a través de la asociación con una práctica viva, el observador, como rellenando los espacios

⁵ El método iconológico fue formulado por Erwin Panófsky y la Escuela de Warburg durante la década de 1930. El método está compuesto de tres niveles: 1) reconocimiento; 2) la interpretación iconográfica o del “sentido convencional” de la imagen; y 3) la interpretación iconológica o del “significado intrínseco” donde es primordial el conocimiento de la cultura que creó la imagen. Véase PANÓFSKY, E., *Studies in Iconology*, Nueva York, 1939; y PANÓFSKY, E., *Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, 1955.

vacíos de un texto, la percibía como una figura vital que comunicaba actividades musicales, corporales y sociales cargadas de tradición y simbolismo. Es por falta del conocimiento de estos elementos performativos que modernamente percibimos estas imágenes como estáticas y sin vida, cuando para sus contemporáneos estaban llenas de fuerza y animación. Así, esta parte externa e interpretativa de las figuras era el ingrediente indispensable que llenaba este arte de la tensión y el dramatismo que tanto preocupaba a conservadores contemporáneos como San Bernardo de Claraval⁶.

PANDEROS Y ADUFES EN CONTEXTO

Antes de analizar las representaciones románicas de pandereteras y aduferas es necesario poner sus instrumentos en un contexto histórico para entender el porqué de su representación en ciertos ámbitos y los diferentes simbolismos que a ellos se aplicaban.

Los instrumentos del tipo pandero y adufe se remontan hacia, al menos, el tercer milenio a.C.⁷ Es posible que estos instrumentos se desarrollaran originalmente de las cribas⁸. Esto lo sugiere la similitud que existe entre sus formas, tamaños y métodos de construcción y los de los utensilios para limpiar el grano. La conexión entre panderos y cribas es sugerida además por el uso de apelativos en común. Por ejemplo, en la antigua Sumeria el término *adapa* era utilizado para describir tanto el adufe como un utensilio cuadrado que se utilizaba para medir el grano, y en el Magreb durante la Edad Media el nombre *guirbal*, que significa “la criba”, se utilizaba para describir particularmente un pandero guarnecido de bordones de tripa⁹. En el caso particular de España encontramos que durante el siglo XIV un tipo de criba se conocía también con el nombre de *pandero*¹⁰.

Sabemos por las fuentes iconográficas y literarias de la Antigüedad que los panderos eran utilizados principalmente por mujeres en el antiguo Mediterráneo y el Oriente Próximo para acompañar la música de rituales interpretados para asegurar la fertilidad y la regeneración¹¹. El uso de estos instrumentos con fines religiosos es documentado también en el

⁶ SHAPIRO, M., “On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art,” en *Romanesque Art: Selected Papers*, Nueva York, 1977, pp. 6-10.

⁷ ANDERSON, R., “Drum, II (vi) Frame Drums,” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, Londres, 2001, p. 607; MARCUSE, S., *A Survey of Musical Instruments*, Nueva York, 1975, p. 119; STOCKMANN, D., “On the Early History of Drums and Drumming in Europe and the Mediterranean,” en *Second Conference of the ICTM Study Group on Music Archaeology, Stockholm November 19-23, 1984*, vol. 1, Stockholm, 1986, pp. 20-26.

⁸ SACHS, C., *The History of Musical Instruments*, Nueva York, 1940, pp. 32, 76.

⁹ GALPIN, F. W., *The Music of the Sumerians and their Immediate Successors the Babylonians and Assyrians*, Cambridge, 1937, p. 8; FARMER, H. G., “Duff,” en *Encyclopaedia of Islam*, vol. 2, Leiden, pp. 620-21; y SACHS, C., *The History...*, p. 246. El nombre *garbella* aún se utiliza en catalán para describir una criba.

¹⁰ COROMINAS, J., *Diccionario crítico...*, vol. 4, pp. 366-367.

¹¹ RASHID, S. A., *Mesopotamien*, Musikgeschichte in Bildern II: Musik des Altertums. Lieferung 2, Leipzig, 1984, pp. 40-41; MARTINO, S. de, “Music, Dance, and Processions in Hittite Anatolia,” en *Civilizations of the Ancient Near East*, vol. 4, New York, 1995, p. 2664; MANNICHE, L., *Music and Musicians in Ancient Egypt*, Londres, 1991, pp. 38-42; y CHENG, J., “Assyrian Music as Represented and Representations of Assyrian Music”, Universidad de Harvard, Cambridge, 2001. Tesis doctoral microfichada, pp. 235-240.

Antiguo Testamento, donde el *tof* (plural *tuppim*), identificado como el instrumento de forma circular¹², se menciona en relación con el culto a Dios¹³. Como veremos más adelante, esta tradición descrita en el Antiguo Testamento resultaba problemática para los líderes del cristianismo en su interpretación de las antiguas escrituras.

En el mundo greco-romano el pandero circular con o sin sonajas, denominado *τύμπανον* (*tympanon*, Pl. *tympana*) en griego y *tympanum* (Pl. *tympana*) en latín, se utilizaba principalmente en los ritos de la fertilidad ofrecidos en honor de la diosa Cibeles y del dios Baco/Dionisio¹⁴. Estos rituales eran criticados por filósofos y escritores contemporáneos, que no consideraban apropiado que la comunión con la divinidad fuera alcanzada a través del éxtasis producido por elementos externos tales como el sonido de instrumentos musicales. Estos críticos abogaban en cambio por una conexión espiritual con la deidad que proviniera del interior del individuo¹⁵. Un buen ejemplo de esta actitud es expresada por Philodemus de Gadara (circa 100-28 a.C.) quien en su tratado *De musica* explica que la música ritualista de panderos y otros instrumentos de percusión no es más que un disturbio para el espíritu “[porque] producen un placer despreciable”¹⁶. Esta reacción negativa contra los panderos y los instrumentos musicales en general fue de gran influencia en el pensamiento de líderes cristianos como Clemente de Alejandría (circa 150-216), Orígenes (185-254), y San Ambrosio (338-397).

En el Imperio Romano el *tympanum* era utilizado particularmente por mujeres para acompañar danzas y procesiones interpretadas como parte de los ritos de la fertilidad. El importante papel del pandero en los cultos paganos incitó a los líderes de la Iglesia a su prohibición en la música religiosa de los primeros cristianos¹⁷. Sin embargo estos líderes, algunos

¹² SACHS, C., *The History...*, pp. 108-109; y SENDREY, A., *Music in Ancient Israel*, Nueva York, 1969, p. 64. El término *tof*, posiblemente de origen onomatopéyico, proviene de una raíz muy diseminada y encuentra relativos en casi todas las lenguas del oriente próximo.

¹³ BRAUN, J., *Music in Ancient Israel/Palestine: Archeological, Written, and Comparative Sources*, Grand Rapids, 2002, pp. 29-31, 118-133; MEYERS, C., “The Drum Dance Song Ensemble: Women’s Performance in Biblical Israel” en *Rediscovering the Muses: Women’s Musical Traditions*, Boston, 1993, p. 55; MONTAGU, J., *Musical Instruments of the Bible*, Londres, 2002, pp. 129-133; y SENDREY, A., *Music in Ancient Israel...*, pp. 60-70.

¹⁴ Sobre el uso del *tympanum* en las antiguas Grecia y Roma véase DILLON, M., *Girls and Women in Classical Greek Religion*, Londres, 2002, pp. 2, 67-68, 155, 160, 298-289; MCKINNON, J., “Tympanum,” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, Londres, 1980, p. 301; FLEISCHHAUER, G., *Etrurien und Rom*, Musikgeschichte in Bildern, II/5, Leipzig, 1964, pp. 80-85; MATHIESEN, T. J., *Apollo’s Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln, 2000, pp. 173-175; y QUASTEN, J., *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*, Washington D.C., 1983, pp. 3-7, 14-18, 33-38.

¹⁵ QUASTEN, J., *Music and Worship...*, p. 51; y CASEL, O., “Ein orientalische Kultwort in abendlandischer Umschmelzung,” *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, 11 (1939), pp. 1-19.

¹⁶ “...*ai de to n tympano n kai romvo n kai kymvalo n kai melo n tino n kai rythmo n idiotites kai dia poio n organo n to pan symploki mochthiro n ypolipseo n exorgiazoyysi kai pros bakcheian agoysi, kai tayta gynaikas o s epi to poly kai gynaiko deis andras.*” (“...la música de panderos, rombos y platillos y todos los otros instrumentos que tienen la propiedad del ritmo producen un placer despreciable y conllevan a los bacanales, actividades propias de mujeres y hombres afeminados”). La traducción es mía.

¹⁷ HAMMERSTEIN, R., *Diabolus in Musica: Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters*, Munich, 1974, pp. 22-25, 29; y COSTA, D., “San’Agostino e le allegorie degli strumenti musicali”, *Rivista Italiana di Musicología*, 28 (1993), p. 207.

de ellos conocidos como los Padres de la Iglesia, encontraron un problema: los instrumentos musicales, incluyendo el pandero, no sólo eran utilizados por los paganos sino también por los antiguos hebreos para alabar a Dios.

Esta contradicción fue resuelta con explicaciones muy imaginativas que matizaron la manera en que los instrumentos musicales, y particularmente los panderos, fueron considerados durante la Edad Media¹⁸. Florecieron así dos escuelas de interpretación: una de ellas, establecida en Antioquía, identificaba los instrumentos musicales mencionados en la Biblia como objetos reales utilizados por los antiguos judíos con propósitos religiosos¹⁹. La otra, originada en Alejandría, rechazaba la idea de los objetos reales, prefiriendo ver los instrumentos como símbolos alegóricos. Esta escuela, bien representada por los escritos de Orígenes, demostró poco interés en el sentido histórico o literal de la Biblia y estableció un principio por el cual la información contenida en el Antiguo Testamento tenía que ser descifrada para encontrar su contenido místico²⁰. Esta aproximación a las escrituras es lo que llamamos hoy alegoría exegética.

En el Occidente medieval se impuso la escuela alegórica de Alejandría. La aproximación de Orígenes fue perpetuada y expandida por escritores como Hilario de Poitiers (315-367), San Agustín (354-430), Casiodoro (490-580) y Gregorio Magno (circa 540-604), entre otros²¹. A su vez, los comentarios de estos antiguos escritores se convirtieron en auténticos pilares teológicos de la tradición cristiana medieval²². Al ser mencionado en la Biblia, el pandero tenía que ser interpretado por la exégesis de los Padres de la Iglesia. Este instrumento, denominado *tof* en hebreo y traducido como *tympanon/tympanum* en las versiones griega y latina de la Biblia, es descrito al menos unas quince veces, principalmente en conexión con la adoración religiosa. Por ejemplo, en el salmo 67:26 encontramos la descripción de una festividad religiosa: "...cantantes adelante, músicos atrás, en el medio vienen las jóvenes tañedoras de panderos"²³. Después, en el salmo 80:3-4 se lee: "haced sonar la música, golpead el *tympanum*, tocad el melodioso *psalterium* y la *cithara*... durante nuestro día festivo"²⁴. Y al final de la colección encontramos en el salmo 149:1-3: "Cantad un canto nuevo a Yahweh... tocad música para él en el *tympano* y en el *psalterio*," y en el salmo 150:3-4 encontramos mencionado el uso de "...*tympano*... *cordis et organo*" en la adoración a Dios²⁵.

¹⁸ GIESEL, H., *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche: von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert*, Kölner Beiträge zur Musikforschung 94, Regensburg, 1978, p. 46.

¹⁹ MCKINNON, J., "Musical Instruments"... pp. 7-8.

²⁰ La influencia de Orígenes es tremenda pues fue él quien primero compuso comentarios sobre los salmos.

²¹ Para una lista de los Padres de la Iglesia Latina que practicaban la exégesis de instrumentos musicales en las Escrituras, véase GIESEL, H., *Studien zur Symbolik*..., pp. 68-99.

²² La necesidad de utilizar estos textos para entender el significado de la Biblia es bien representado en el *Institutione divinarum litterarum* de Casiodoro donde el escritor comenta que la "luz" solo puede verse "a través de la lectura de los Padres de la Iglesia que como una escalera de visión, dirigida por ellos, podemos acercarnos a la contemplación de Dios". *Patrologia Latina (PL)* 70, 1105 ff. Para este texto y su traducción véase DUCKETT, E. S., *Monasticism*, Ann Arbor, 1991, p. 22.

²³ "...*praevenerunt principes coniuncti psallentibus in medio juvenularum tympanistriarum*".

²⁴ "*Psumite psalmum et date tympanum psalterium iucundum cum cithara...die sollempnitatis nostrae*".

²⁵ "*Cantate Domino canticum novum...laudent nomen eius in choro in tympano et psalterio psallant ei*".

Las interpretaciones alegóricas del instrumento por los escritores cristianos fueron muy variadas. Algunas de ellas fueron incitadas por la conexión del instrumento con los ritos paganos. Por ejemplo, Orígenes, asociando el pandero con las mujeres y los ritos de la fertilidad en su comentario sobre salmo 150, describe el *tympanum* como un símbolo del deseo carnal²⁶. Asimismo San Agustín en su comentario sobre el comienzo del salmo 80, “*Adsumite carmen et date tympanum*”, se refiere al instrumento como símbolo del antiguo orden religioso al explicar que el texto es una llamada a los fieles a romper con la antigua tradición pagana y a adoptar el nuevo orden de la Iglesia cristiana representado por el canto (*carmen*)²⁷.

Otras interpretaciones fueron el resultado de los materiales del instrumento²⁸. Por ejemplo, Eusebio de Caesarea (246-340) explica que como el instrumento está hecho de piel de animal muerto, éste hace referencia a las cosas mundanas y perecederas. De la misma manera San Juan Crisóstomo (347-407) lo identifica con la muerte de la carne²⁹. Siguiendo su ejemplo San Agustín explica que “el *tympanum*, como esta hecho de piel de animal, hace referencia a la carne”³⁰. Del mismo modo, otros autores sugirieron la asociación del instrumento con los tormentos del infierno, pues para ellos la piel de animal muerto extendida sobre el bastidor representaba las cosas mundanas, el pecado y la muerte³¹.

La manera en que la piel se sujetaba del bastidor disparó, además, la imaginación exe-gética de los Padres de la Iglesia. En su búsqueda por una conexión tipológica entre eventos del Antiguo y el Nuevo Testamento, los escritores le dieron una poderosa interpretación al clavado de la piel de animal sobre el marco de madera: los autores cristianos vieron en esta manera de mantener la piel fija sobre el cuerpo del instrumento la representación de Cristo clavado sobre la cruz. Ejemplos de esta interpretación se encuentran en los comentarios de San Agustín sobre el salmo 149: “En el *tympanum* [está] la carne crucificada,” y en el salmo 150 “[Cristo] tocó el pandero cuando estaba crucificado, extendido sobre la madera [de la Cruz]”³². Así, a pesar de su prohibición en la música religiosa, el *tympanum* se convirtió en un símbolo mesiánico que representaba la culminación de la vida de Cristo y el perdón de nuestros pecados. Este poderoso símbolo fue perpetuado y complementado por comentaristas y artistas a través de la Edad Media³³.

Así, el pandero medieval en la imaginación cristiana recibió una amalgama de significados y asociaciones que lo convirtieron en un objeto simbólico de significados contrastantes. Lo más posible es que en las representaciones simbólicas se entendiera como un objeto figurativo y musical al que se le podían adherir diferentes capas de significado según el contexto de la imagen.

²⁶ PG 12.

²⁷ Salmo 80:1-2, “Dejad el pandero y adquirid el cántico”. Véase COSTA, D., “Sant’Agostino”..., p. 218. la traducción es mía.

²⁸ HAMMERSTEIN, R., *Diabolus in Musica...*, pp. 29-30.

²⁹ EUSEBIUS PG 23, p. 710, CRYSTOMUS, PG 55, pp. 494, 1862.

³⁰ “*Tympanum, quod de corio fit, ad carnem pertinent*”. PL 37, p. 1035. La traducción es mía.

³¹ HAMMERSTEIN, R., *Diabolus in Musica...*, pp. 30-31.

³² “*Tympanizabat id est crucifigebatur, in ligno extendebatur*.” ML 36: 306.

³³ MOLINA, M., *Frame Drums...*, pp. 122-126.

Obviamente, para poder descifrar su significado, el observador debía primero entender que el objeto representado era un pandero o un adufe y no otra cosa. El análisis de las teorías visuales y alegóricas que circulaban en la Edad Media ha sugerido a los estudiosos que se esperaba que los observadores descodificaran el significado de una imagen a través de un proceso de reconocimiento, asociación y crítica. Básicamente un objeto debía ser, en primer lugar, reconocido. Después de su reconocimiento, su simbolismo era interpretado a través de una red de asociaciones³⁴. Como el iluminador o escultor parecen haber anticipado este proceso mental, el siguiente paradigma puede ayudar a reconstruir sus intenciones al representar un pandero como parte de una escena en un libro o un capitel. Como hemos dicho, la persona que recibía la información necesitaba identificar primero el objeto representado, en este caso un pandero o un adufe. Esto lo conseguía, asumiendo su conocimiento previo, a través del reconocimiento de las características estructurales básicas del instrumento o a través de pistas performativas y contextuales (quién tocaba, dónde, en qué ocasiones, con qué otros instrumentos)³⁵. Así, el instrumento debía representarse sin ambigüedad: el artista tenía que enseñar claramente los elementos estructurales, performativos y contextuales que eran familiares a quienes estaba dirigida la representación³⁶. Después, se esperaba que el objeto identificado disparara en la mente de la audiencia una red de convenciones religiosas formadas esencialmente por textos bíblicos, sermones, la lectura de los comentarios de los Padres de la Iglesia (en el caso de los clérigos), otra iconografía religiosa y por convenciones seculares formadas a través de la tradición oral y la experiencia.

Esta idea de clarificación del objeto a través de la representación precisa de muchos de sus elementos estructurales y performativos es la que nos puede permitir una reconstrucción de su práctica de interpretación. Así, podemos avanzar que el iluminador o escultor medieval, al tratar de clarificar el objeto para su correcta identificación, presentaba el instrumento de dos maneras distintas: 1) en un contexto musical contemporáneo que era familiar a su audiencia. Éste podía incluir el lugar y el tipo de ocasiones donde se tocaba, sus tañedores habituales o su interpretación con otros instrumentos; 2) la representación correcta de su técnica tradicional (forma de sujetar y golpear el instrumento) y otros elementos performativos relacionados, como la posición o gesticulación del cuerpo del intérprete.

Obviamente, la identificación precisa de estos elementos prescribe un conocimiento previo de los instrumentos y sus formas de interpretación. Afortunadamente, tenemos la tradición viva y la iconografía musical de siglos posteriores para guiarnos en esta tarea. Además,

³⁴ Para la teoría de este proceso mental véase MORRISON, K. F., *History as a Visual Art in the Twelfth-Century Renaissance*, Princeton, 1990; CARRUTHERS, M., *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990, pp. 221-257; y CONKLIN AKBARI, S., *Seeing through the Veil: Optical Theory and Medieval Allegory*, Toronto, 2002.

³⁵ Los escritores medievales entendían que el conocimiento previo era básico para entender el simbolismo del objeto. Por ejemplo, San Agustín, utilizando como ejemplo el caso de la serpiente, recomienda que el exégeta debe saber suficiente sobre historia natural para tener un reconocimiento preciso del símbolo: “el conocimiento de los hábitos de la serpiente clarifica las muchas analogías que envuelven al animal tan frecuentemente mencionado en las Escrituras”. Para un estudio de este texto y esta preocupación, véase SEARS, E., “Reading Images”..., pp. 1-8.

³⁶ SEEBASS, T., “Iconography I.2: Method” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 12, Londres, 2001, p. 54.

este conocimiento previo también nos puede ayudar a identificar con alguna precisión si el iluminador o escultor había representado un objeto y una tradición que no conocía, limitándose a copiar modelos iconográficos antiguos o contemporáneos, o bien desarrollando sus representaciones a través de descripciones en libros³⁷.

Finalmente, debemos tener en cuenta que las imágenes eran polivalentes proponiendo diferentes soluciones simbólicas, no excluyentes entre sí, dependientes del contexto, momento histórico, medio de representación y hasta el grupo social y religión del observador. Además, no podemos olvidar que posiblemente la simple identificación de la figura y su disfrute estético eran también importantes metas tanto del artista como del observador. Así, podemos concluir que tanto el observador medieval como nosotros nos enfrentamos a una representación de una gran riqueza estética y simbólica³⁸.

PANDERETERAS Y ADUFERAS EN CONTEXTO

Además de poner los instrumentos en un contexto histórico y social, es necesario también situar sus intérpretes en relación con el período para entender cómo eran percibidas por sus contemporáneos. Durante la Edad Media en general las intérpretes femeninas, muchas veces llamadas juglaresas, sufrían de estigmatización por parte de la esfera eclesiástica. El consenso entre los estudiosos es que este menosprecio estaba relacionado con su “negación” a seguir estereotipos patriarcales del período³⁹. Una de las razones tenía que ver con convenciones que limitaban la movilidad femenina en la sociedad: se esperaba que las mujeres se ajustaran al papel básico de la mujer casada o de la mujer religiosa y que se limitaran a espacios reservados para ellas⁴⁰. Además de “competir” con los hombres por el espacio social, en este caso performativo, las juglaresas también desafiaban otros estereotipos patriarcales. Una vez más, se cree que parte de la actitud recelosa contra estas intérpretes estaba fundamentalmente conectada a su estatus sexual: durante la Edad Media una mujer que se identificaba como estando fuera del control de un marido, un señor feudal, un clérigo u otra figura masculina corría el riesgo de ser percibida como sexualmente disponible⁴¹. Así, su comportamiento independiente les donaba a las juglaresas el estatus de peligrosas seductoras.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Para un estudio de la teoría de los signos en la Edad Media y el texto citado, véase: SEARS, E., *Reading Medieval Images...*, pp. 16-19.

³⁹ Esta actitud era común tanto en el resto de la Europa cristiana como en tierras musulmanas. Véase FUENTE, M. J., *Velos y desvelos: cristianas, musulmanas y judías en la España medieval*, Madrid, 2006, p. 117; SEGURA, C., “Mujeres públicas/malas mujeres: Mujeres honradas/mujeres privadas”, en *Árabes, judías y cristianas: Mujeres en la Europa medieval*, Granada, 1993, pp. 53-62; COHEN, J. R., “Ca no soe joglaresa: Women and Music in Medieval Spain’s Three Cultures,” en *Medieval Woman’s Song: Cross-Cultural Approaches*, Philadelphia, 2002, pp. 68-69; y LORENZO ARRIBAS, J., *Las mujeres y la música en la Edad Media europea: relaciones y significados*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003. Tesis doctoral, pp. 576-578.

⁴⁰ KARRAS, R. M., *Common Women: Prostitution and Sexuality in Medieval England*, Nueva York, 1996, pp. 84-87; LORENZO ARRIBAS, J., *Las mujeres y la música...*, pp. 575-580; COHEN, J. R., “Ca no soe joglaresa”..., pp. 68-69; FILIOS, D. K., *Performing Women in the Middle Ages: Sex, Gender, and the Iberian Lyric*, Nueva York, 2005, p. 27.

⁴¹ KARRAS, R. M., *Common Women...*, pp. 83-88; y COHEN, J. R., “Ca no soe joglaresa”..., pp. 66-80.

Un buen ejemplo de la estigmatización que estas intérpretes sufrían durante el período lo encontramos en la literatura secular donde los términos *soldadera* (de *soldada*: salario) o *juglaresa* –los cuales describían intérpretes femeninas profesionales– son generalmente utilizados como sinónimo de cortesana⁴². De hecho, la estigmatización de la intérprete femenina era tan fuerte que su “buen carácter” tenía que ser estipulado claramente en la literatura. Una de estas clarificaciones puede verse en un texto que describe un grupo de juglares y mujeres cantando canciones con acompañamiento de instrumentos musicales durante la boda de Doña Urraca y el rey García de Navarra en 1144. Supuestamente, para evitar cualquier malentendido sobre la naturaleza de estas intérpretes, en el texto aparece un comentario donde se les describe como “mujeres honestas” (*honestae mulieres*)⁴³. Otro ejemplo de esta estigmatización puede encontrarse en el *Libro de Alexandre* donde la reina Calectrix implora a su audiencia que no la confundan con una juglaresa: “Non vin’ ganar haberes, ca no soe joglaresa”⁴⁴.

Nuestras pandereteras y aduferas también eran receptoras de todas las connotaciones negativas adscritas a las intérpretes femeninas de otros instrumentos⁴⁵. Esto lo indica la mención de una cantante-panderetera, descrita como *cantadera*, en la estrofa 470 del *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz donde se hace referencia a las mujeres que pierden la vergüenza: “Alma e cuerpo e fama, todo lo dexan perder”⁴⁶. Un buen ejemplo iconográfico de esta estigmatización y la asociación de una adufera con la seducción y el deseo sexual puede verse en una iluminación de una de las llamadas Biblias de Pamplona que ilustra el pasaje del libro de Números 25:1-2 en el cual se describe cómo los israelitas son tentados a cometer fornicación y paganismo por las mujeres Moabitas:

E Israel moró en Shit'tim, y la gente comenzó a cometer prostitución con las hijas de Moab. Y ellos recayeron en el sacrificio de sus dioses: y la gente comió e hizo reverencia a sus dioses.

En la iluminación observamos un grupo de mujeres y hombres que parecen acariciarse sensualmente y hasta desnudarse. En la parte superior izquierda vemos representada una mujer tocando el adufe haciendo que un hombre baile con su ritmo. Aunque el texto bíblico original no describe ninguna interpretación musical como parte de la ocasión, el iluminador ha decidido representar la tentación de los hombres y el pecado de la lujuria con la figura de una adufera (fig. 4). Posiblemente, el adufe también funcionaba en la representación como un elemento simbólico: no olvidemos que algunos de los comentaristas cristianos identificaban el *tympanum* como símbolo del deseo carnal (Orígenes) y como representación del paganismo (San Agustín). Ambos significados funcionan perfectamente dentro del ámbito del pasaje bíblico ilustrado.

⁴² PIDAL, R. M., *Poesía juglaresca y juglares: Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1962, pp. 26, 62.

⁴³ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁴ Verso 1884. Para una edición de este texto véase MURILLO, J. C. (ed.), *Libro de Alexandre*, Madrid, 1988.

⁴⁵ CORTÉS GARCÍA, “La mujer y la música”..., p. 194.

⁴⁶ Para una edición de este texto véase BLECUA, A. (ed.), *Libro de Buen Amor*, Madrid, 1996, p. 124.



Fig. 4. Adufera tocando durante el encuentro de los israelitas y las mujeres Moabitas. Biblia de Pamplona, circa 1197. Amiens, Bibliothèque d'Amiens Métropole. Ms. Lat. 108 fol. 64v.

Pero aun cuando las pandereteras y aduferas eran estigmatizadas tanto en el arte como en la literatura, este tipo de intérpretes parecen al mismo tiempo haber sido comúnmente contratadas por reyes, nobles y clérigos. Esto demuestra que, a pesar de su estatus negativo, su pericia musical y sus dotes como entretenedoras eran bastante apreciados por la sociedad del período. Así queda confirmado que las dotes musicales y el espectáculo que presentaban nuestras intérpretes eran admirados y buscados a pesar de su prohibición⁴⁷.

Otro indicio de la apreciación del papel que tenían estas intérpretes en la sociedad del período parece ser transmitido por Juan Ruiz en la estrofa 1513 de su *Libro de Buen Amor*. En este pasaje el autor no sólo explica que él mismo compuso canciones para mujeres, sino que también nos informa del importante papel de la cantadera (la que en la estrofa 470 se describe como una cantante-panderetera) como conservadora y transmisora del repertorio:

*Después fiz muchas cantigas, de dança e troteras,
para judías e moras e para entendederas,
para en instrumentos de comunales maneras:
el cantar que no sabes, oïlo a cantaderas*⁴⁸.

⁴⁷ A pesar de que no se menciona ningún pago específico a pandereteras o aduferas en registros de pago del período medieval, se podría asumir su presencia en estas cortes a través de la remuneración a mujeres que tocaban en dúo con un juglar sin mencionar su especialización musical. Esta idea proviene del hecho de que en la iconografía del período aparecen representadas una panderetera o adufera tocando junto a un juglar masculino, generalmente de cuerda frotada. Así, intuimos que las menciones de mujeres acompañando a juglares de cuerda en los registros del período podrían referirse a pandereteras. Para ejemplos de este tipo de registros véase MARSAN, R. E., *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII^e-XV^e siècles)*, París, 1974; MUNTANÉ, M. G., *La música en la casa real catalano-aragonesa, 1336-1432*, Barcelona, 1979; y LORENZO ARRIBAS, J., *Las mujeres y la música...*, pp. 576; 586-588.

⁴⁸ La gran mayoría de estudiosos de este texto identifican el término “entendedera” como amiga o amante. Para ejemplos véase JOSET, J. (ed.), *Libro de Buen Amor*, Madrid, 1990; y BLECUA, A. (ed.), 1996, *Libro de Buen Amor*. Sin embargo, estoy de acuerdo con Josemi Lorenzo Arribas en que en la estrofa 1513 el término parece estar aplicado a la cantante cristiana quien conocía el arte de la música. Véase LORENZO ARRIBAS, J., “Las mujeres y la música”, p. 689. Esta hipótesis encuentra soporte en el uso del término “entendedida” en la estrofa 183 del *Libro de Apolonio* para describir claramente a una mujer que conoce el arte musical.

En su papel como conservadoras y transmisoras de repertorio las cantaderas nos recuerdan a las *qiyān*, las tan valoradas esclavas cantoras de Al-Andalus quienes, como parte de su destreza como cantantes, instrumentistas y bailarinas, eranpreciadas por la cantidad de repertorio que conocían y difundían. Usualmente estas intérpretes además de tocar el laúd cantaban acompañándose del pandero⁴⁹.

De esta manera, entendemos que nuestra aproximación a las imágenes de pandereteras y aduferas románicas debe ser muy cuidadosa pues, como en el caso del instrumento mismo, su representación está marcada por su ambivalente estatus social: mientras que por una parte eran estigmatizadas como peligrosas seductoras, por la otra eran consideradas diestras intérpretes, que poseían un admirable conocimiento del repertorio musical del período.

LAS PANDERETERAS Y ADUFERAS DEL ARTE ROMÁNICO

Se podría decir que en el arte medieval el pandero es frecuentemente asociado con Miriam, la hermana de Moisés y Aarón quien, según el texto del Éxodo 15:20, para agradecer a Dios tanto la destrucción de los egipcios como el cruce exitoso de su pueblo a través del Mar Rojo, bailó y cantó con las demás mujeres israelitas acompañándose de panderos (*tympanis*): *La profeta Miriam, hermana de Aaron, tomó un pandero y todas las mujeres la siguieron con panderos y danzas*⁵⁰.

En el arte medieval esta identificación bíblica del pandero con Miriam es plasmada desde muy temprano. La representación más antigua que sobrevive de mujeres tocando el pandero se encuentra en la Biblia mozárabe de León del 960. Estas pandereteras, que representan a Miriam y a las mujeres israelitas del texto bíblico, aparecen sosteniendo panderos con la mano derecha, mientras que con la mano izquierda golpean su membrana (fig. 5).

A pesar de lo esquemático y poco realista de las figuras, la representación de Miriam en la Biblia del 960 no parece basada en modelos reales por las siguientes razones: tanto la forma de sujetar del pandero –desde arriba– como la posición de la mano que golpea, con los dedos índice y medio extendidos en posición de letra “V” y el anular y meñique cerrados, no corresponden ni a ninguna técnica tradicional observada en las culturas musicales mediterráneas o del Oriente Próximo, ni a otras representaciones medievales contemporáneas o posteriores que nos hagan pensar que es una técnica desaparecida. Por el contrario tanto la forma de sujetar como de golpear el instrumento representadas reproducen cercanamente modelos iconográficos de principios de nuestra era⁵¹. Un buen ejemplo de tales modelos se

⁴⁹ LIU, B. M. y MONROE, J. T., *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition, Music and Texts*, Berkeley, 1989, pp. 37-38; SHILOAH, A., *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900): Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.*, RISM B/Xa, Munich, 1979, pp. 184-185; y GARCÍA, C., “La mujer y la música”..., pp. 193-206.

⁵⁰ *Sumsit ergo Maria prophetis soros Aaron tympanum in manu egressaeque sunt omnes mulieres post eam cum tympanis et choris*. La traducción es mía.

⁵¹ Se ha sugerido que no sólo la iconografía de esta Biblia recuerda las narrativas cíclicas del arte cristiano temprano, sino que además el iluminador pudo haber utilizado como modelo una Biblia visigótica ahora desaparecida. Ambas propuestas ayudan a explicar el uso de un modelo romano para la representación de la técnica del instrumento. Para un estudio de este manuscrito véase CAHN, W., *Romanesque Bible Illumination*, Ithaca, 1982, pp. 69-70.



Fig. 6. Ménade tocando un tympanum con sonajas. Sarcófago. Circa 190 d.C. Walters Art Museum. 23.31.

objeto en cuestión era un simple artefacto o instrumento musical cuadrangular. Y si además el iluminador no tuviera conocimiento de un tipo de instrumento similar en su tradición musical con la cual hubiera podido informar el texto del diccionario, entonces su representación final del *tympanum* descrito en la escena del Éxodo 15:20 hubiera sido la de un simple objeto cuadrado en manos de mujeres. Este procedimiento parece haber sido seguido por el iluminador que representó a Miriam y a sus mujeres en una de las llamadas Biblias de Pamplona (fig. 7). En esta Biblia los panderos mencionados en Éxodo 15:20 son representados como simples objetos cuadrados que no parecen tener ninguna relación con el instrumento musical: la forma de sujetarlo no corresponde con ninguna técnica observada en la tradición musical o con representaciones medievales más realistas. Además, ninguna de las figuras aparece golpeando la piel del instrumento, rasgo fundamental de su técnica de interpretación. Así, el iluminador parece demostrar su completa falta de familiaridad con el instrumento en



Fig. 7. Miriam en la Biblia de Pamplona. Circa 1197. Biblia de Pamplona, circa 1197. Amiens, Bibliothèque d' Amiens Métropole. Ms. Lat. 108 fol. 49v.

cuestión, limitándose a representar un objeto cuadrado⁵³. El caso parece ser similar en varias representaciones pétreas del instrumento. Ejemplos pueden ser vistos en el claustro superior del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos) y en canecillos o capiteles de las iglesias de San Miguel do Monte en Chantada (Lugo), Santa María de Ucelle en Coles (Orense), Santa María de San Claudio (Asturias) y la Asunción de María de Duratón (Segovia). En estos casos, el escultor tampoco parece haber tenido familiaridad con el instrumento o haberse interesado en retratarlo fidedignamente.

La representación de Miriam en la llamada Biblia románica de León contrasta con los dos ejemplos anteriores, pues nos sugiere la observación directa de un modelo real por parte del iluminador (fig. 8). En esta representación vemos retratados dos elementos muy precisos de la práctica de interpretación del pandero: las tañedoras aparecen sujetando los instrumentos por la parte inferior y golpeándolos con la palma completa (pulgares separados) o con las yemas de los dedos medio, anular y meñique en un grupo separado del índice⁵⁴. Discernimos



Fig. 8. Miriam y sus mujeres. *Biblia románica de León. Siglo XII. León, Biblioteca de la Real Colegiata de San Isidoro. Ms. 3, fol. 38v.*

⁵³ Cuando éste parece ser el caso de la representación de Miriam, en el mismo manuscrito en la representación de las mujeres Moabitas (fig. 4) el adufe es dibujado de manera más natural y la persona que lo toca basada en una adufera real. Este hecho es desorientador pues el artista parece ser el mismo.

⁵⁴ Para la reconstrucción detallada de estas técnicas véase MOLINA, M., *Frame Drums...*, pp. 149-158.

que estos elementos representan técnicas reales muy bien retratadas pues coinciden con formas de tocar características de la tradición musical del Mediterráneo y el Oriente Próximo. Este caso es además muy importante pues nos enseña un cambio de actitud en la representación del músico y de la necesidad de representar elementos performativos⁵⁵.

La decisión de utilizar la observación de modelos reales es evidente en muchas figuras esculpidas en la piedra. Algunos de los mejores ejemplos son los apreciados en canecillos de las iglesias de Santa María de Yermo (Cantabria) (fig. 2) y la Natividad de Nuestra Señora de Sotillo (Segovia) (fig. 9) y en capiteles de Santa María la Mayor de Barruelo de los Carabeos (Cantabria) (fig. 11), San Juan de Amandi (Asturias) (fig. 1) y Santa Eulalia de La Lloraza (Asturias) (fig. 10).

En la representación de San Juan de Amandi (fig. 1) la panderetera sujeta el instrumento circular desde la parte de abajo y lo golpea de manera similar a las documentadas en la Biblia románica de León. En cuanto al adufe, las representaciones nos enseñan dos formas de



Fig. 9. Canecillo con adufera tocando y danzando. Siglo XIII. Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de Sotillo (Segovia). Foto Juan Antonio Olañeta.



Fig. 10. Capitel con adufera y tañedor de instrumento de cuerda frotada. Siglo XIII. Iglesia de Santa Eulalia de La Lloraza (Asturias). Foto Muséu del Pueblu d'Asturies.

⁵⁵ La Biblia románica de León fue creada como copia de la Biblia mozárabe del 960 (fig. 5). Aunque el códice más antiguo sirvió como guía para el iluminador, no solamente el arte mozárabe fue remplazado por el “nuevo estilo” románico sino que también el artista parece haber decidido plasmar maneras de tocar aprendidas a través de la observación de intérpretes reales dejando fuera todos los elementos que, aunque representados en la Biblia original, no tenían ningún sentido en la tradición musical que conocía de primera mano.

tocar el instrumento, características de técnicas aún vigentes en varios lugares de la Península Ibérica y el Magreb (fig. 3). La primera es sujetando el instrumento entre el pulgar y el índice de las dos manos, a manera de rombo, y golpeando la membrana con las palmas y los dedos juntos (compárese figs. 2 y 10 con fig. 3). La segunda es sujetando uno de los lados del instrumento, también en posición de rombo, entre el pulgar y el índice de una de las manos y recostado el otro lado sobre el pulgar o la base de la otra mano (fig. 10). En esta segunda técnica la mano que sujeta el instrumento sobre el pulgar se mueve lateralmente —el pulgar contra el instrumento sirve de eje— y golpea el instrumento con la palma y los dedos de la mano. De esta manera, los escultores de las imágenes mencionadas parecen haber preferido plasmar técnicas de interpretación que les eran familiares. Así, a través de la comparación de las representaciones medievales con instrumentos y técnicas de la tradición musical moderna podemos establecer que algunas imágenes románicas documentan una manera de interpretación que la audiencia reconocía como típica del período.

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA PRÁCTICA MUSICAL DE LAS PANDERETERAS Y ADUFERAS

Es posible que como ocurre con los instrumentos y sus técnicas las intérpretes representadas en la piedra estuvieran también en ciertos casos basadas en modelos reales. Mientras éste podría ser el caso de las representaciones de Miriam en biblias románicas, esta posibilidad se incrementa en las figuras pétreas donde las tañedoras, divorciadas de un texto bíblico, aparecen comúnmente tocando pandero o adufe en dúo con otros juglares, o bien acompañando su propia danza o la de otros. En efecto, como veremos adelante, descripciones de tales intérpretes son documentadas en la literatura secular.

Mientras en la ilustración del Éxodo 15:20 la imagen de una panderetera o adufera se entendía como la representación de Miriam, la pregunta es ¿a quién representaban entonces imágenes similares en edificios religiosos desprovistos de texto explicativo? Obviamente, sin un séquito de mujeres tocando panderos no podemos relacionar a casi ninguna de estas representaciones con la heroína bíblica del Éxodo. Por otro lado, es posible que estas figuras encarnaran a Salomé, de quien existen representaciones tocando el pandero acompañada por un músico de cuerda que nos han llegado del período gótico⁵⁶. También podrían ser representaciones que le dan cuerpo a pasajes en los salmos o en otros textos bíblicos, tal como Job: 21:12 e Isaías 24:8 donde Dios es alabado con pandero e instrumento de cuerda: *tympanum et cithara*.

De todas maneras, cualquiera que sea su significado, las descripciones de intérpretes femeninas en la literatura nos sugieren que en muchos casos estas imágenes pudieron haber estado basadas en modelos reales. Posiblemente la descripción más detallada la podemos encontrar en un texto post románico, el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, obra del siglo XIV que ha sido descrita como un excelente testimonio de las costumbres

⁵⁶ Un buen ejemplo puede verse en el *Retaule dels Sants Joans*. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, MB 515/507.

y tradiciones de la Castilla del período. En la estrofa 470 el clérigo nos describe la actuación de una *cantadera*, quien simultáneamente canta, baila y toca el pandero:

*Desque la cantadera dize el cantar primero,
siempre los pies le bullen e mal para el pandero.
Texedor e cantadera nunca tienen los pies quedos,
en el telar e en la dança siempre bullen los dedos*⁵⁷.

Por la descripción anterior discernimos que la función del pandero era acompañar con su ritmo el canto y el enérgico movimiento corporal de la intérprete. Dos representaciones parecen plasmar especialmente estos elementos performativos. Una es la figura esculpida en el canecillo de Santa María de Yermo (fig. 2) que se presenta con la boca abierta, como cantando, y tocando el adufe por el costado izquierdo, dejando la cara libre para poder proyectar la voz⁵⁸. La otra representación es la que aparece en un canecillo de la Natividad de Nuestra Señora de Sotillo (fig. 9), donde vemos una mujer que toca el adufe a la altura de su cara y que además parece contorsionar su cuerpo como si danzara. En ambas representaciones tanto la técnica como la posición del pandero en relación con otros elementos performativos –cantando sin cubrirse la cara o levantando el pandero como parte del movimiento del cuerpo– nos recuerdan la descripción de Juan Ruiz. Por esta razón intuimos que ambas imágenes registran elementos performativos del mismo período al que se refiere el Arcipreste.

Seguramente los movimientos del pandero también estarían incorporados dentro de la coreografía del baile. De esto nos informa un texto francés, el *Roman de la Rose* de Jean de Meum (finales del siglo XIII), donde se relata como unas pandereteras lanzan sus instrumentos al aire:

*Había muchas juglaresas,
allí en torno y pandereteras,
que sabían muy bien tocar,
que no daban fin en lanzar,
las panderetas en alto,
y las cogían sobre un dedo sin fallar jamás*⁵⁹.

Ahora, complementando las imágenes con los textos de Juan Ruiz y Jean de Meum, nos podemos hacer una idea de cuan fascinante debió de haber sido para la audiencia el *performance* de estas intérpretes que combinaban diestramente la danza y el movimiento del instrumento con un canto potente que proyectaba por encima del ritmo. Así mismo, la audiencia probablemente percibía esta interpretación como seductora y peligrosa para el alma,

⁵⁷ Para un estudio de este pasaje, véase BLECUA, A., *Libro de Buen Amor...*, p. 123.

⁵⁸ La posición de esta figura es estática y no parece danzar. Es posible que la razón es que estuviera acompañando la danza de una bailarina que aparece en el canecillo continuo.

⁵⁹ *Mout i avoit tableteresses, ilec entor et tymberesse, qui mout savoient bien jouer, car ne finoient de roer, le timbre en haut, sel recuilloient, sor un doi, c'onques n'i failloient.* Versos 751-756. Para un estudio de este texto véase CORTÉS VÁZQUEZ, L., *El episodio de Pígalión del Romance de la Rose: ética y estética de Jean de Meum*, Salamanca, 1980, pp. 148-151.

debido a la estigmatización que sufrían estas intérpretes y las asociaciones del instrumento con el deseo carnal⁶⁰. Indudablemente, como cuando presenciaba una panderetera en la vida real, fascinación y sospecha entraban en conflicto en la mente de un observador cuando examinaba las intérpretes pétreas. Así, podemos concluir que estas imágenes, que para nosotros son estáticas y sobrias, para los hombres de su tiempo aparecían, gracias a la asociación con modelos reales y simbolismo religioso, llenas de vida, movimiento y tensión.

La observación de la interpretación de canciones de danza acompañadas por panderos en la música tradicional de España, el Mediterráneo y el Oriente Próximo nos sugiere que las intérpretes medievales acompañaban sus canciones tocando en panderos o adufes las partes estructurales del ritmo de la pieza. Esta función del instrumento además parece ser documentada por un texto del siglo XIV, el poema *Una coronación de Nuestra Señora* de Fernán Ruiz de Sevilla, donde el autor menciona que “Las trompas, panderos, adufes, sonajes eran de todos los otros [instrumentos] tenores”⁶¹. En este caso la descripción de *tenores*, siguiendo su sentido medieval como voz estructural y fundamental que mantenía la composición junta, parece específicamente referir a la labor de panderos y adufes como portadores de la estructura rítmica de una pieza⁶². A su vez, la estructura básica del ritmo marcada por la mezcla de golpes fuertes y semifuertes era posiblemente “rellenada” con golpes más suaves que creaban subdivisiones y ornamentos⁶³.

Como portadores de la estructura rítmica de la danza asumimos que sus golpes estructurales eran medidos y precisos. Esto no sólo lo deducimos por sentido común, también nos lo recomienda Johannes de Grocheio, tratadista de finales del siglo XIII, que aunque escribió en Francia, sus conceptos parecen lo suficientemente universales para aplicarlos a la música de la Península Ibérica. En su tratado *De musica* Grocheio explica que las danzas llamadas *ductias* y *caroles* (danzas interpretadas en corro o en línea que con frecuencia parecen haberse acom-

⁶⁰ Sobre la asociación de la voz femenina con el pecado en la Edad Media véase LORENZO ARRIBAS, J., *Las mujeres y la música*, pp. 115-130. También véase el texto de Arnulf de St. Ghislain en el artículo de PAGE, C., “A Treatise on Musicians from c.1400: The *Tractatulus de differentiis et gradibus cantorum*”, *Journal of the Royal Musical Association*, 117 (1992), pp. 1-21. El despliegue corporal a través de la danza era mal visto hasta por los pensadores cristianos más progresistas del período. Un buen ejemplo es Petrus Cantor quien mientras en su *Verbum Abbreviatum* (circa 1187) recomienda al tañedor de instrumentos musicales como un miembro indispensable de la sociedad cristiana [PL 205, col 253], en su *Summa de sacramentis*, donde también mira con beneplácito a los instrumentistas, reniega de los bailarines y contorsionistas: “Aquellos quienes interpretan con lujuria y quienes desfiguran su cuerpo, imagen de Dios, deben ser alejados”. El texto original dice: *Sed si cantent cum instrumentis, uel cantent de gestis rebus ad recreationem uel forte ad informationem, uicini sunt excusationi* [Petrus Cantor, *Summa de sacramentis et animae consiliis*, III]. Sobre la prohibición de la danza de los juglares, véase HUERTA HUERTA, P. L., “Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español”, en *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 131-134.

⁶¹ El texto se encuentra en el *Cancionero de Ramón de Llavía* (siglos XIV-XV). Véase DEVOTO, D., “Los instrumentos de la coronación de Nuestra Señora, de Fernán Ruiz, según un nuevo texto,” *Anuario Musical*, 30 (1975), pp. 35-48.

⁶² FALLOWS, D., “Tenor,” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., vol. 25, Londres, 2001, p. 284.

⁶³ Tal forma de tocar una estructura rítmica no sólo es tradicional en las músicas del Mediterráneo y el Oriente Próximo, también es descrita ya en la Edad Media por al-Farabi en su *Kitab al-Iqa'at*. Para esta información véase SAWA, G. D., *Music Performance Practice in Early Abbasid Era 132-320 AH/ 750-932 AD*, Toronto, 1989, p. 40.

pañado con panderos) deben ser interpretadas con un golpe constante (*recta percussione*) para guiar los movimientos de los bailarines:

“[la danza necesita] un golpe correcto [medido] pues los golpes miden la *ductia* y el movimiento de aquellos que la bailan, y [estos golpes] incitan a la gente a moverse de manera elaborada de acuerdo con el arte que llaman “la danza” y estos [golpes] miden el movimiento [de este arte] en la *ductia* y en las *caroles*”⁶⁴.

Así, este texto aplicado al contexto de nuestras tañedoras nos sugiere que estas intérpretes utilizaban sus instrumentos para acompañar canciones de danza con golpes “medidos” que marcaban la estructura rítmica de la pieza. Esta percusión no sólo daba soporte y acentuaba la estructura rítmica básica de la pieza, sino que también ayudaba a medir sus movimientos corporales o los de otros bailarines.

Aunque en este estudio he presentado imágenes de pandereteras y aduferas pétreas como figuras completamente independientes de un programa iconográfico, debemos tener en cuenta que en la mayoría de los casos estas figuras aparecen relacionadas, como interactuando, con músicos en otros canecillos o capiteles colindantes. En el caso de un canecillo de la iglesia de la Asunción de María de Duratón (Segovia), por ejemplo, una adufera representada forma parte de un grupo musical donde aparecen un juglar de cuerda frotada, un juglar de cuerno y una bailarina/contorsionista. En otros casos, como en la iglesia de Santa María de Yermo (Cantabria) (fig. 2), la adufera aparece tocando con un juglar de cuerda frotada y acompañando a una bailarina. Este mismo trío también es representado en el tímpano de la iglesia de San Miguel do Monte en Chantada (Lugo). Sin embargo el dúo pandereta/aduferajuglar de cuerda frotada es común en el arte románico hispano tanto en canecillos colindantes como en un mismo canecillo o capitel. Ejemplos pueden verse en las iglesias de Santa María de San Claudio (Asturias), San Juan de Amandi (Asturias), San Esteban de Aramil (Asturias), San Miguel de Sotosalbos (Segovia), Santa María de Ucelle en Coles (Orense), la Natividad de Nuestra Señora de Sotillo (Segovia) (diferente a la de la fig. 9), Santa María la Mayor de Barruelo de los Carabeos (Cantabria) (fig. 11), Santa Eulalia de La Lloraza (Asturias) (fig. 10) y en el claustro superior del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

La recurrencia de este dúo nos sugiere que estamos en presencia de un importante conjunto instrumental de los siglos XII y XIII. La representación de figuras de diferentes sexos puede también representar lo que parece un hecho contemporáneo: era común que la juglara y el juglar estuvieran casados⁶⁵.

⁶⁴ *Sed recta percussione eo quod ictus eam mensurant et motum facientis et excitant animum hominis ad ornate movendum secundum artem quam ballare vocant, et eius motum mensurant in ductiis et choreis.* Para el estudio de este texto véase PAGE, C., “Johannes de Grocheio on Secular Music”, *Plainsong and Medieval Music*, 2/1 (1993), pp. 31-32. Para más información sobre la necesidad de un pulso constante en la danza véase SUTTON, J., “Dance,” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 6, Londres, 2001, p. 880. Para información sobre danzas corales en el Medioevo véase PAGE, C., *The Owl and the Nightingale*, Berkeley, 1989, pp. 86, 110-133; y PAGE, C., *Voices and Instruments of the Middle Ages: Instrumental Practice and Songs in France 1100-1300*, Berkeley, 1986, pp. 77-84.

⁶⁵ BOYNTON, S., “Women’s Performance of the Lyric Before 1500”, en *Medieval Woman’s Song, Cross-Cultural Approaches*, Philadelphia, 2002, pp. 47-65; y FERREIRA, M. P., *Cantus Coronatus: 7 Cantigas d’El-Rei Dom Dinis*, Kassel, 2005, p. 221.



Fig. 11. Capitel con adufera y juglar de cuerda frotada. Siglo XII.
Iglesia de Santa María la Mayor de Barruelo de los Carabeos (Cantabria).

Este grupo musical conyugal parece haber respondido a la necesidad de la juglaresa de alcanzar movilidad social y aceptación a través de su presentación como una mujer que no estaba sexualmente disponible por su condición nupcial. Como se ha explicado antes, las intérpretes femeninas eran estigmatizadas como seductoras e incluso prostitutas por su desafío a los estereotipos patriarcales del período, entre ellos presentarse en un espacio social sin el tutelaje de una figura masculina. Por esto, como en el caso de las intérpretes femeninas modernas en sociedades patriarcales muy conservadoras, una de las opciones para aplacar esta estigmatización era presentarse en compañía de un hombre con el que se estaba casada o tenía un lazo sanguíneo⁶⁶. Con esto se resolvían las dudas sobre su acato de los estereotipos sociales y su sumisión al tutelaje masculino.

En cuanto a la reconstrucción de una práctica de interpretación del dúo pandero/adufe-instrumento de cuerda frotada, el estudio de las fuentes medievales nos sugiere diferentes posibilidades. Mientras el instrumento de percusión era interpretado de la manera descrita antes, la función del instrumento de cuerda era posiblemente tocar melodías para acompañar la danza o brindarle soporte a la voz de la tañedora. Según el estudio de las fuentes literarias y los tratados musicales del período esta segunda opción la realizaría de diferentes maneras⁶⁷: 1) acompañando con uno o varios bordones; 2) doblando la melodía de la voz; 3) realizando un contrapunto incipiente denominado en las fuentes como *qinter*⁶⁸. Las fuentes también sugieren que la interpretación de preludios y posludios era común tanto en piezas vocales como instrumentales. Finalmente, las fuentes parecen documentar un *alternatim*: el instrumento de cuerda acompañaba con bordón al cantante, y cuando éste acaba su melodía, el instrumento tocaba la misma melodía de manera simple, ornamentada o variada⁶⁹. Todo esto posiblemente bajo el ritmo constante del pandero o el adufe.

Como hemos visto, el corpus de iconografía musical del período románico nos presenta un buen número de tañedoras de pandero y adufe que nos miran estáticamente desde las páginas de códices, canecillos, capiteles y tímpanos de edificios religiosos. El estudio de diferentes tipos de fuentes escritas y la observación de la tradición viva nos ayuda a definir qué tipos de imágenes podrían representar modelos y prácticas reales. Finalmente, elementos muy concretos de la práctica han sido reconstruidos por dos importantes razones: para informar nuestra interpretación moderna de la música medieval y para ayudarnos a darles a las imágenes estáticas la vida, el movimiento y la tensión que sus observadores contemporáneos percibían en ellas de acuerdo a su experiencia. Finalmente, aunque las intérpretes reales eran

⁶⁶ Éste es el caso en la actualidad de las mujeres Rom musulmanas de los Balcanes quienes mitigan su estatus sexual y legitimizan sus interpretaciones al casarse con un músico con el que interpretan música en público. Véase SILVERMAN, C., "The Gender of the Profession: Music, Dance, and Reputation among Balkan Muslim Rom Women", en *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, Chicago, 2003, pp. 132-133.

⁶⁷ Para una explicación de todas estas teorías véase PAGE, C., *Voices and Instruments of the Middle Ages: Instrumental Practice and Songs in France 1100-1300*, Berkeley, 1986, pp. 136-137.

⁶⁸ Para un estudio de estas prácticas véase FULLER, S., "Discant and the Theory of Fifthing", *Acta Musicologica*, 50 (1978), pp. 241-275; y PAGE, C., *Voices and Instrument...*, pp. 69-73.

⁶⁹ Se ha sugerido también que no se tocaba y cantaba al mismo tiempo. En este caso se aplicaría el mismo tipo de "alternatum" sin los bordones de acompañamiento. Véase PAGE, C., *Voices and Instrument...*, pp 136-137.

estigmatizadas y sus instrumentos usualmente desdeñados por sus asociaciones negativas, la fascinación que generaba su *performance* parecía mucho más fuerte que las constantes prohibiciones a este tipo de músico. De esto, una vez más, nos dan buena fe la literatura, los registros de pago y especialmente la escultura románica.