

LAS ESCENAS MUSICALES DESCRITAS
EN *LE CANARIEN*
(Versión conservada en la Biblioteca Municipal de Rouen)

P O R
LOTHAR SIEMENS HERNANDEZ

1. INTRODUCCIÓN

El texto de *Le Canarien* que se conserva en la Biblioteca Municipal de Rouen, cuya compilación hacia 1490 se atribuye a Juan V de Béthencourt, contiene dos breves descripciones musicales (capítulos LXXVIII y LXXIX de la edición de E. Serra y A. Cioranescu)¹ dignas de un análisis especial. Por una parte, un trozo de esos capítulos relaciona un cierto número de instrumentos musicales cuya exacta identificación precisa un comentario organográfico detenido, y las dos descripciones, en general, revelan asimismo diferentes aspectos de una praxis musical cuya morfología bien merece someterse a la crítica musicológica.

Por otro lado, la narración que contiene tales textos pertenece a la tercera parte de *Le Canarien*, en la que se refieren acontecimientos posteriores a la marcha definitiva de Gadifer de La Salle a Francia y que, por tanto, no figuran en la otra versión de la crónica cuyo manuscrito se conserva en el British Museum. Las críticas de

¹ Elías Serra Ráfols y Alejandro Cioranescu: *Le Canarien, crónicas francesas de la conquista de Canarias* (La Laguna de Tenerife), I: Introducción (1959); II: Texto de Juan V de Bethencourt (1960), y III: Texto de Gadifer de La Salle, apéndice e índice (1965). Los mencionados capítulos se encuentran en el tomo II, págs. 302-305 y 308-311.

Cioranescu y Serra Ráfols respecto a esa tercera parte de la tardía crónica conservada en Rouen, y en especial en lo que se refiere al viaje de retorno del conquistador Juan IV de Béthencourt desde Normandía a Canarias en 1405, coinciden en atribuirle manifiestas falsedades e invenciones del compilador, Juan V de Béthencourt, con objeto de glorificar en lo posible las hazañas de su antepasado. Para Serra, esta parte tercera de la obra, así como la cuarta y última, son «probablemente imaginarias o noveladas»². Rerifiéndose a lo mismo, aunque matizando más, Cioranescu opina que «si los detalles son inventados, como lo son, incluso los del viaje triunfal y regreso apoteósico a las Islas, no se puede decir que el viaje mismo sea inventado»³, lo que equivale a aceptar una veracidad histórica del relato sólo en líneas generales, a grandes rasgos.

Vamos a comentar, pues, unos breves textos cuya importancia para nosotros tiene dos vertientes: por un lado, el interés musicológico que encierran; por otro, el problema de su veracidad al tratarse, dentro de la historia de la conquista de Lanzarote y Fuerteventura, de unos detalles de orden secundario a los que se atribuye un carácter irreal y triunfalista. Respecto a esto último, creemos que, a la luz de los resultados del análisis musicológico, hay que volver sobre los pormenores de la extensa crítica que de estas descripciones musicales realiza Cioranescu. Nuestro trabajo consistirá, pues, en abordar ambos aspectos entre sí relacionados, no sólo con el objeto de realizar una aportación al mejor conocimiento de la que, posiblemente, fuera la protohistoria musical del Archipiélago, sino para tratar también de contribuir en lo posible al esclarecimiento del problema de autenticidad que en las últimas partes de *Le Canarien* (versión de Juan V de Béthencourt) se plantea.

2. LAS DESCRIPCIONES MUSICALES EN SU CONTORNO NARRATIVO

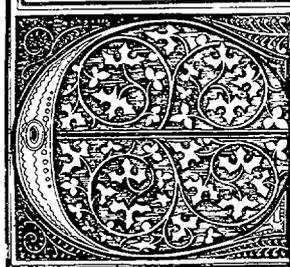
Le Canarien es el testimonio de los acontecimientos de la conquista parcial de Canarias por un grupo de normandos con la licencia del rey de Castilla, Enrique III. La expedición primera (1402) se efectuó al mando los caballeros Juan IV de Béthencourt y Gadifer

² *Le Canarien*, III, pág. 176

³ *Le Canarien*, I, pág. 284



I.—En el grabado que encabeza la versión más primitiva de *Le Canarien*, conservada en el British Museum, se aprecia la nave de los conquistadores normandos en la primera expedición de 1402. Sobre el castillete de proa, Courtille, paje de Gadifer de La Salle, hace sonar su trompeta de guerra plegada en forma de S achatada.



L pour ce que iadis souloit on mettre
 en escript les bonnes cheualeries q̄
 les princes et les conquereurs souloient
 faire ainsi que on treuve es anciens
 hystoires voulons nous cy faire ma-
 çon de l'empire que gaudier de la
 sale et berencourt cheuaheys nez du royaume de france
 luy piteux du pais de conarloys l'autre nomit du pais de ceux

II — En el pulcro grabado al acero que de la misma escena anterior
 realizó Gugenheim a fines del siglo XIX, supo su autor expresar, con
 gran certeza y claridad, muchos detalles que aparecen hoy algo dete-
 riorados por el paso del tiempo en la ilustración primitiva

de La Salle, en un navío aportado por este último. Luego, a medida que avanzaba la conquista, las desavenencias entre ambos conquistadores se pusieron de manifiesto, de tal manera que Gadifer, considerándose engañado por las manipulaciones políticas de Béthencourt en España, abandonó finalmente la empresa.

Béthencourt acabó solo la conquista de la segunda isla, Fuerteventura, y culminada ésta marchó a Francia a buscar colonos y nuevos refuerzos para intentar el asalto de alguna de las demás. Su sobrino Maciot de Béthencourt le ayudó en Francia a enrolar gente de labor y de tropa, y a primeros de mayo de 1405 se embarcaron todos con rumbo a la ya conquistada isla de Lanzarote. Llevaba tres barcos con numerosos colonos y 80 hombres de guerra, de los cuales 23 iban con sus mujeres. Entramos aquí ya en el trozo de la tercera parte de *Le Canarien* cuya veracidad se pone en tela de juicio ⁴.

La llegada a Lanzarote fue motivo de gran alegría para todos: para los emigrantes y para los que habían quedado en la Isla. Al acercarse las barcas a tierra se produce la primera escena musical, cuyo texto, ateniéndonos a la transcripción de Cioranescu, reproducimos a continuación con su traducción correspondiente; en ésta hemos respetado el nombre francés de los instrumentos musicales, para eludir por ahora toda equivalencia que sólo nos aproximaría relativamente a la verdad:

Trompettes sonnoient et clerons, tabourins, menestres, harpes, rebebes, busines et de tous instrumens. On n'eut pas ouy Dieu tonner de la melodye qu'ilz fesoient, et tant que ceulx d'Erbenne et de Lancelot furent tous esbays, et especialement les Canariens. Non obstant que le dit seigneur ne cuidoit point avoir amené tant d'instrumens, més il lui avoit biaucoup de jones gens, de quoy le dit Sr. ne se guetoit point, qui en joiaient et avoient apporté leurs ystrumens avec eulx.

Sonaban *trompettes* y *clerons*, *tabourins*, *menestres*, *harpes*, *rebebes*, *busines* y toda clase de instrumentos. No se hubiera podido oír a Dios tronando por la *melodía* que ellos hacían, de tal manera que los de Fuerteventura y los de Lanzarote se quedaron muy sorprendidos, particularmente los aborígenes. Sin embargo, el dicho señor no sabía que llevaba consigo tantos instrumentos, pero entre ellos había muchos jóvenes, de quienes el dicho Sr. no sospechaba nada, que tocaban y habían traído sus instrumentos consigo.

⁴ *Le Canarien*, I, págs. 284-285.

Un poco más abajo insiste el cronista sobre lo mismo, expresándose en los siguientes términos:

... Et, comme j'ay dit, les instrumens qui estoient es barges fesoient si grant melodie que c'estoit belle chose à ouyr. Et les Canariens en estoient toutz esbahis et leur plaisoit terriblement.

... Y, como he dicho, los instrumentos que venían en las barcas hacían t a n grande *melodia*, que era cosa bella de escuchar. Y los aborígenes estaban muy sorprendidos y les gustaba enormemente.

Béthencourt llega a tierra, se informa por boca de los conquistadores que habían quedado en Lanzarote sobre el comportamiento de los naturales sometidos y, finalmente, se aloja en el castillo de Rubicón. Al día siguiente pasa a la isla de Fuerteventura, donde también es recibido con alegría, y se aloja en la fortaleza de Ricoroque. En ella recibe ese mismo día la visita de los reyezuelos indígenas, a quienes convida a cenar:

Et tandis que le dit Sr. soupoit, il y avoit des menestrés qui jouoient, de quoy yceulx rois ne povoient menger, du plaisir qu'ilz prenoient a ouir ces dis menestrés et aussi de voir ces hoquetons brodés...

Y mientras el dicho señor cenaba había ministriles que tocaban, por lo cual dichos reyes no podían comer, por el gusto que les daba de oír a los dichos ministriles y también de mirar aquellos jubones bordados...

Tales son las dos escenas musicales con su ubicación en la crónica. Nuestro comentario se ceñirá primeramente a los instrumentos musicales en particular, para luego analizar ambas escenas en conjunto desde el punto de vista de lo que representan como manifestaciones musicales.

3. ANÁLISIS DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES CITADOS EN LA PRIMERA DESCRIPCIÓN

T r o m p e t t e

La identificación de este instrumento citado en *Le Canarien* no ofrece mayor problema, toda vez que aparece diseñado en la precio-

sa ilustración de la época que encabeza el manuscrito de la crónica conservado en el British Museum ⁵. Tal ilustración nada tiene que ver con las escenas musicales arriba transcritas, sino que representa al navío de Gadifer de La Salle con tropas y tripulantes embarcados para realizar la primera expedición a Canarias. Sobre el castillete de proa, un paje en pie toca la trompeta; debe identificarse con aquel Courtille, *trompette de Gadifer*, de quien se nos narra en ambas versiones de *Le Canarien* que fue el encargado de prender en Cádiz al traidor Bertin de Berneval y a todos sus adictos ⁶. La ilustración citada nos muestra una trompeta militar de metal amarillo plegada en S. Este pormenor encierra un gran interés, teniendo en cuenta que la primera representación iconográfica occidental de la trompeta plegada en forma de S achatada, la cual figura en el relieve de una silla de coro de la catedral de Worcester, data de una fecha no anterior a 1397 ⁷, y que la ilustración de *Le Canarien*, realizada seguramente por un testigo contemporáneo de la expedición ⁸, se refiere al año de 1402, lo que nos habla de la rápida difusión de una particularidad técnica cuya función era hacer el instrumento más cómodo para ser transportado en empresas militares. Estos primeros ensayos de plegar el largo instrumento en S se caracterizan porque los tres cuerpos resultantes del tubo se escalonan sobre un mismo plano, quedando el tubo central justo entre el de la embocadura y el del pabellón. Hacia 1435 se ideó realizar uno de los pliegues de la trompeta girando y torciendo el tubo al mismo tiempo, de manera que los cuerpos extremos quedaran muy próximos entre sí y el otro debajo de ellos ⁹, con lo que el ámbito de la trompeta quedaba espacialmente reducido; el pliegue en S plana desaparece

⁵ Una buena reproducción en colores de esta lámina miniada puede verse en *Le Canarien*, III, pág. 12. En la página 13, además, se incluye el magnífico grabado al acero que sobre tal lámina realizó Gugenheim a fines del siglo XIX, en el cual supo su autor expresar, con gran certeza y claridad, muchos detalles que aparecen hoy algo deteriorados por el paso del tiempo en la ilustración primitiva.

⁶ *Le Canarien*, II, págs. 96-97, y III, págs. 30-31

⁷ A. Berner: *Trompeteninstrumente*, en «Die Musik in Geschichte und Gegenwart (= MGG)», XIII, col. 780.

⁸ *Le Canarien*, III, pág. 162.

⁹ Berner, *op cit.*, col. 780.

rápidamente a partir de entonces. El tipo de trompeta diseñado en *Le Canarien*, por tanto, representa un ejemplar que corresponde a los inicios de su momento histórico justo. No nos cabe duda de que las *trompettes* que se citan en la descripción del capítulo LXXVIII de la versión conservada en Rouen, de responder ésta a una verdad, se refieren a instrumentos musicales idénticos al usado desde el principio de la conquista por el trompeta Courtille. Se trata, en resumen, de instrumentos militares de señales (*trompettes de guerre*) sin pistones ni tiradores, capaces de realizar un corpulento sonido fundamental y, presionando el aire en la embocadura, reproducir probablemente no más de los tres inmediatos sonidos armónicos naturales hacia el agudo, es decir, a lo sumo cuatro notas en total.

C l e r o n

Esta voz aparece por primera vez en Francia en textos de principios del siglo XIII, en contraposición al término *tromba* o *trompa*: se trata también de trompetas cilíndricas, normalmente conocidas en aquella época bajo la denominación general de *busines*. Ambos términos (*trombas - clerons*) vienen a designar hacia 1200 dos tamaños peculiares de aquel instrumento y, tal vez, también dos formas diferentes. Parece que *cleron* es una trompeta más pequeña, y, por tanto, más aguda; pero no se ha realizado una investigación iconográfica fundamental para esclarecer su forma y sus particularidades técnicas¹⁰. En *Le Canarien* es evidente que *trompettes et clerons*, términos que aparecen juntos, están también íntimamente relacionados entre sí: se trata de expresar que sonaban trompetas militares grandes y pequeñas. El sonido del *cleron* equivaldría en el agudo al del clarín con respecto a la trompeta en tiempos más modernos¹¹: un instrumento con más facilidad técnica para ejecutar rápidos golpes de labio en los armónicos agudos, que le dan ese carácter espectacular y brillante a las fanfarrias en las que interviene. La palabra *cleron* en un texto francés de comienzos del siglo XV, cual *Le Canarien*, es un arcaísmo de muy poca intensidad ya: en-

¹⁰ *Idem*, cols. 779-780.

¹¹ Curt Sachs: *The History of Musical Instruments* New York, 1940, página 328

tonces se imponía escribir *clairon* y *claron*. Es interesante, pues, que *cleron* parece forma ortográfica completamente caída en desuso al realizar Juan V de Béthencourt la compilación definitiva de su *Canarien* hacia 1490, lo que puede significar que él no inventaba, sino que copiaba esta parte del texto de una fuente más antigua en la que dicha ortografía sí estaría plenamente justificada. Algo parecido ocurre con el nombre del siguiente instrumento citado.

T a b o u r i n s

El diccionario etimológico francés de Bloch y von Wartburg confiere a este vocablo una existencia inmediatamente anterior al siglo xv¹². Curt Sachs, en cambio, alude a dos citas aisladas de este término que se encuentran todavía en textos franceses de los años 1457 y 1498, respectivamente¹³. De ellos se desprende que no se trata de tambores, sino de pequeños timbales o atabales: membranófonos de origen oriental con cuerpo cerrado en forma de olla y un solo parche tenso cubriendo la amplia boca, cuya membrana se percucía con baquetas de cabeza esférica. El atabalero llevaba sus dos pequeños timbales, algo diferentes en tamaño o en tensión de la membrana, para realizar con ellos sonidos percutidos combinando sus dos distintos tonos. Este instrumento dual está bien documentado en la iconografía de la Edad Media y del Renacimiento. A él se aplican en los diferentes países diversos vocablos para designarlo. Al margen de esto, y prescindiendo de otras palabras muy parecidas a ésta que comentamos con las que se denomina a otros membranófonos bien diferentes, hay que destacar que el término *tabourins*, literariamente raro, debió tener una existencia más intensa y extensa en la lengua hablada, es decir, a nivel popular; en él pervive, sin interpolación de la nasalización antes de la b, la forma primitiva *tabour*, que se cree derivada directamente de la voz persa *tabîr*, la cual aparece ya ligada a las ancestrales versiones asiáticas del membranófono referido. Por lo que atañe a la inclusión de este instrumento en la descripción que comentamos, cabe decir que trompetas y ata-

¹² Véase en esta conocida obra lo concerniente al término *Tabouret* y sus afines a través de la historia.

¹³ Curt Sachs: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 3.ª ed, Wiesbaden, 1967, págs. 86-88.

bales eran los más corrientes instrumentos musicales militares de aquel entonces; nada tiene de extraño que el cronista encabezara su lista de instrumentos recordando en primer lugar a los más ruidosos, a los que más saltaban a la vista por ser los más propios de aquella expedición semi-militar, lógica que, por su planteamiento sistemático, parece conferir a la escena descrita un viso de verosimilitud.

M e n e s t r e s

Le Canarien emplea esta palabra en dos ocasiones: entre la lista de instrumentos y, más adelante, para designar a los músicos que amenizaban la c e n a en Fuerteventura. Evidentemente, *menestres* puede aceptarse en este último lugar como una rara variante de *menestrels*, esto es: ministriles, músicos instrumentistas. Pero hablar de instrumentistas en medio de una lista de nombres de instrumentos parece poco lógico. Dado que no se conoce ningún tipo de instrumento que responda a tal denominación, *menestres* debe interpretarse allí en acepción equivalente a una de las que desde antiguo se aplicaban en castellano a la palabra «menesteres», esto es, «instrumentos o cosas necesarias para los oficios u otros usos»¹⁴; en este caso: instrumentos apropiados para desempeñar el oficio de músico ministril. Se trata, una vez relacionados los instrumentos musicales militares, de hacer hincapié en que sonaban también instrumentos no militares: los de tales ministriles. Ello no quiere decir que Juan IV de Béthencourt se hubiera entretenido en enrolar músicos para expedición. Se dice más abajo que él fue el primer sorprendido ante tantos instrumentos. Los detalles sobre la organización del viaje nos hablan en capítulo anterior de que se presentaron muchos aldeanos desocupados que vieron porvenir en la expedición, habida cuenta de que el conquistador ofrecía repartirles tierras fértiles. Sabemos que el oficio de ministril aldeano era un recurso ocasional de algunos jóvenes y de labradores y artesanos muy modestos, los cuales, aprovechando las diversas fiestas campesinas de su pueblo y de los próximos, tocaban aquí y allá sus instrumentos populares en señaladas fechas y actos para aumentar sus ingresos. Si te-

¹⁴ Aniceto de Pagés: *Gran diccionario de la lengua castellana (de autoridades)*, Barcelona, III (s. a.), pág. 758.

nemos en cuenta la importancia de la vida musical popular en aquel entonces, nada de extraño tiene suponer que entre los muchos aldeanos desocupados se enrolaran en la expedición de Béthencourt varios jóvenes que ocasionalmente desempeñaban el oficio de ministriles de aldea, ni que, como parece lógico, entre sus enseres llevaran también sus instrumentos musicales. Sabemos que entre los aldeanos de la parte nórdica francesa predominaba entonces el uso de las chirimías (aerófonos de doble lengüeta, tipo *oboe*), la gaita de fuelle o cornamusa, el binomio flauta de pico - tamboril, el arpa triangular, el barrigudo laúd, amén de ciertos idiófonos como triángulos, campanillas, etc. *Menestres* en este trozo de *Le Canarien* implica la presencia colectiva de varios de estos instrumentos populares, especialmente los de aire, dado que el autor del texto detalla a continuación los de cuerda. Entre ellos, casi con absoluta seguridad, las rabiosas y penetrantes chirimías, de las que nunca faltan repetidos ejemplares en las representaciones iconográficas de escenas populares norfrancesas de aquella época.

H a r p e

Poca novedad cabe decir refiriéndonos al arpa, una voz que durante siglos ha ido unida a un instrumento determinado, cuya evolución a grandes rasgos es bien conocida. En el caso de *Le Canarien* se trata sin duda de la pequeña arpa occidental, cuya extendida popularidad, especialmente en las Islas Británicas y zonas vecinas, se manifiesta en una amplia gama de modelos textual e iconográficamente documentados, cuya mayor o menor finura viene dada por su utilización más o menos culta¹⁵. Las arpitras populares europeas, de marco triangular, se caracterizaban hacia 1400 por su encordadura diatónica que cubría de una a dos escalas, por su fácil manejo técnico, por su comodidad para ser transportadas y tocadas tanto de pie como sentado, por su agudo tono limpio, biensonante y fácil de afinar. En fin, numerosas son las escenas músico-populares descritas o diseñadas en las que este pequeño instrumentos aparece.

¹⁵ Sobre esta materia ha tratado con tanta amplitud como autoridad Hans Joachim Zingel en varios libros y artículos. Véase, por ejemplo, *Die Entwicklung des Harfenspiels von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1969, y especialmente *Die europäische Harfe*, en MGG, V, cols. 1544-1563.

Su presencia en la expedición reseñada en *Le Canarien* no plantea problema alguno de identificación ni constituye tampoco un caso excepcional digno de mayor comentario.

R e b e b e

Esta palabra es considerada por Cioranescu como error del compilador, como una disparatada transformación de la palabra *rebe*, que traduce por «rabel»¹⁶. En realidad, lo que no tiene fundamento es esa invención de la palabra *rebe*, un término absolutamente in-documentado, a no ser que haya querido escribir *rebec*, nombre con el que se designa al rabel en Francia a partir del siglo xv¹⁷. *Rebebe* es también una palabra con la que se designa al rabel¹⁸, y por lo tanto hay que admitirla como buena en el contexto de *Le Canarien*. Se trata de una especie de pequeño violín que, según las más antiguas representaciones iconográficas en códices medievales (siglo ix) tenía una sola cuerda sostenida por una gruesa clavija perpendicular al mango; tal instrumento recibía el nombre de *lyra*¹⁹. Su primitiva tipología nos muestra concomitancias formales con un instrumento popular de igual nombre que pervive en Grecia y con el «gudok» ruso. Hay que pensar con Curt Sachs, pues, que en principio no es un instrumento llegado a través de la cultura islámica, sino que desde antiguo debió existir una versión europea de este instrumento, por lo menos desde la expansión de la cultura bizantina. Lo que sí es cierto es que a partir del siglo xiii se pierde en occidente el nombre de *lyra* y se sustituye por designaciones de origen islámico, seguramente por la gran importancia que había cobrado su equivalente árabe, el *rabab*, en los intercambios culturales de entonces. El Arcipreste de Hita, excepcional testigo en un país fronterizo de ambas culturas, nos deja constancia de la convivencia en

¹⁶ *Le Canarien*, II, pág. 302, nota 2

¹⁷ Curt Sachs: *Realexikon der Musikinstrumente*, Berlín, 1913, pág. 318.

¹⁸ Gerald Hayes: *Musical Instruments of «Ars Nova and Renaissance (1300-1540)»*, tomo III de «The New Oxford History of Music», London, 1960; véase especialmente páginas 472-475, dedicadas a los antiguos instrumentos de cuerdas frotadas con arco, con muy precisas consideraciones acerca de su evolución y nomenclatura.

¹⁹ A este respecto puede verse también Sachs *Realexikon*, pág. 247.

España de las dos versiones diferentes del instrumento: el europeo de una sola cuerda («el rabé gritador con la de su alta nota») y el *rabab* islámico («el rabé morisco»). A pesar de esta diferenciación formal, en el siglo xiv se ha generalizado ya en el rabel europeo una transformación muy importante por influencia del «rabab»: su silueta se ha estilizado, su clavijero forma un ángulo recto (como en el laúd), las clavijas son transversales y los ejemplares adoptan como norma dos cuerdas. En Francia, Inglaterra y otros países se documenta incluso una designación derivada de «rabab»: *rubebe*, *rybybe*, *ribeba*, *ribible*, etc.²⁰ A mediados del siglo xiv, en una relación francesa de instrumentos musicales se menciona incluso la adición de la tercera cuerda: *rebebe à corde terne*²¹; el rabel de tres cuerdas afinadas en intervalos de quinta será lo que impere desde entonces y durante todo el siglo xv y siguientes. Pero desde principios del siglo xv se impondrá contundentemente en el país galo la palabra *rebec* para designar a este instrumento de tres cuerdas frotadas con arco. El compilador de *Le Canarien*, al reseñar la palabra *rebebe*, no hace sino consignar una vez más la presencia de un extendidísimo instrumento popular con un término que corresponde todavía al momento de la expedición, pero que muy difícilmente se justifica si se piensa que el texto que contiene las descripciones musicales se está «inventando» hacia 1490.

B u s i n e

Sabemos que esta voz es la que se emplea para designar en general a la trompeta a partir del siglo xi²². A través del tiempo se matiza con el empleo de esta palabra la referencia a una trompeta de tubo recto, cuya longitud oscila entre 1,30 y 1,40 metros, aproximadamente, y cuya mensura interna es estrecha, de manera que resultará fácil realizar una corta melodía sobre sus claros armónicos

²⁰ G. Hayes, *op. cit.*, pág. 474.

²¹ G. Hayes, *idem*.

²² Edward Buhle, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Leipzig, 1903, págs. 27-31. Es interesante también el estudio tipológico de las *busmes* representadas en el apéndice de ilustraciones de este libro en relación con la iconografía conocida de las *trompettes des menestrels* nordfrancesas del siglo xv.

agudos. Este tipo de trompeta recta aparece bien documentado iconográficamente en escenas no militares, tanto cultas como populares, de los siglos xiv al xvi. Hay que pensar que, en el plano popular, es a esta trompeta a la que se alude en los textos franceses cuando se nos habla de *la trompette des menestrels* en contraposición a diferentes tipos de *trompettes de guerre*, cuyas formas hemos detallado más atrás al referirnos a *trompettes y clerons*²³. El texto de *Le Canarien* viene a confirmar la existencia de tales *busines* en relación con los instrumentos populares de los ministriles aldeanos, y nuevamente se emplea para designar a tal instrumento un término aún vivo pero sin duda arcaizante para su momento histórico (1405), esto es, una palabra que habría que justificar, desde el punto de vista de su poca intensidad, como pervivencia popular.

Con las *busines* cierra el cronista original las referencias específicas de instrumentos musicales, si bien hay que destacar que los citados no eran todos; la coletilla con que remata su corta lista y que dice *y toda clase de instrumentos* nos revela que se ha limitado a reseñar los más característicos, cuya presencia en plural bien pudiera haber dejado huella clara en su memoria. Con esa coletilla consigna, sin embargo, la actuación de otros artefactos sonoros. Aquí hay que pensar que, o bien la singularidad de tales instrumentos no nombrados produce en su recuerdo una imagen vaga, difuminada, o bien renuncia a seguir dando nombres instrumentales en su escrito por considerarlo superfluo. Ambos casos inducen a la conclusión de que el cronista, cuya breve exposición sistemática descarta toda idea de una improvisación diletante encaminada a inflacionar el texto, tampoco ha caído en la vanidad de hacer uso de un tópico literario. Más adelante señalaremos una interpretación más matizada de esta coletilla.

4. INTERPRETACIÓN DE LAS ESCENAS MUSICALES

La lectura de la primera descripción musical nos revela tres aspectos que la conforman y que hay que interpretar sucesivamente:

²³ Acerca de la contraposición entre «trompetas de ministriles» y «trompetas de guerra» en Francia hacia 1400 véase Berner *op cit* en nota 7, col 781.

- 1) La conjunción de los diferentes instrumentos musicales arriba descritos.
- 2) Su efecto físico en relación con el término *melodía*.
- 3) Sus efectos estético y psicológico en el momento de producirse.

Está claro que en dicha escena se produce una «música» que resulta de la actuación conjunta de *todos* los instrumentos aludidos, tanto militares como populares, tanto graves como agudos, tanto fuertes como débiles. Este fenómeno de sonoridad acumulada no se produce a partir de un punto de reunión o confluencia de los instrumentistas, sino que parte simultáneamente desde las diferentes barcazas que se acercan a tierra.

El cronista nos declara que el efecto sonoro era una *melodía* muy intensa, tan fuerte que no se hubiera podido escuchar un trueno, de lo que se desprende que cada uno de los músicos se afanaba aquí en producir con su instrumento la máxima intensidad sonora que pudiera sacarle. Cuando el cronista define el resultado con la palabra *melodía*, no debemos atenernos a una concepción puramente lineal y platónica del término, cual es la vigente hoy en día, sino a una definición de amplios límites vigente en la época de *Le Canarien*. Frente a los teóricos que siguen a Platón, Martianus Capella, ya a principio del siglo v de nuestra Era, lanza una definición que matiza el carácter eminentemente cinético que Aristóteles había visto en la melodía: *Melodia est remissio et intensio per sonos concinnos facta*. Tal tipo de definición encontrará amplio eco en la teoría medieval de la música, muchos de cuyos artífices se muestran partidarios de formulaciones algo ambiguas capaces de abarcar cualquier fenómeno en su amplitud máxima de variantes y posibilidades²⁴. El redactor de *Le Canarien*, al enfrentarse con una manifestación acústica constituida simplemente por un continuo fluir de sonidos fuertes que, formando un efecto compacto, varía de intensidad por la dispersión y los repetidos impulsos de los tocadores, piensa antes en la palabra *melodía* (concepto que no encerraba entonces

²⁴ A este respecto véase especialmente Heinrich Hüschel: *Melodie Begriffsgeschichtlich*, en MGG, IX, cols. 19-24, y en particular las cols 21-22, en que trata sobre las aplicaciones del concepto «melodía» en los textos teóricos y literarios desde la antigüedad hasta el año 1600 de nuestra era

un prejuicio necesariamente monódico) que en el más comprometido término *música*.

A pesar de ello, este resultado «melódico», según el cronista, *c'estoit belle chose a ouyr*. Pero tendremos que convenir en que tal «belleza» está condicionada antes por la capacidad estética del acto como conjunto (esto es, por la grandiosidad del efecto, la emoción del momento y la alegría general) que por la intrínseca capacidad estética de aquella música en sí. En efecto: la ruidosa manifestación de alegría busca por un lado sorprender gratamente a los de tierra y en especial a los aborígenes, que nunca habían escuchado nada igual, y por otro homenajear al conquistador Juan IV de Béthencourt, quien también se sorprende. Este tipo de sorpresas es bien conocido a través de la documentación perteneciente a las postimerías de la Edad Media y a los albores del Renacimiento. En su obra dedicada a la «Poesía juglaresca», Menéndez Pidal se refiere con detenimiento a fenómenos de este tipo en el apartado que titula *El estruendo musical y la alegría juglaresca*, por lo que remito al lector a esta obra y evito aquí relacionar escenas paralelas y coetáneas de la primera descrita en *Le Canarien*²⁵.

Está claro que los músicos no están interpretando una música previamente concertada, sino que se trata de un estruendo instrumental típico de la época, con el que se expresaba la alegría multitudinaria en un momento solemne, a la par que los colonos rendían homenaje a Juan IV de Béthencourt en su llegada. Los teóricos musicales contemporáneos de la expedición no se muestran interesados en clasificar este género informal de música tan frecuente en su época, y así el cronista de *Le Canarien*, como hemos señalado, elude en todo momento la palabra *música*. Pero, en cambio, un teórico tardío, Sebastián Virdung, pone su atención en este tipo de actos cuando en su singularísimo tratado «*Musica getutscht und ausgezogen*» (1511) nos habla de la *musica irregularis* en contraposición a todas las demás clases de música concertada. A esta *musica irregularis*, en la que sin duda se encuadra la primera escena musical de *Le Canarien*, pertenecía además la intervención de una amplia gama de instrumentos para producir sonido también informales, que acaso sean

²⁵ Véase Ramón Menéndez Pidal: *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1957, págs 45-47

los que se esconden tras aquella coletilla de nuestro cronista cuando, tras citar siete instrumentos propiamente músicos, dice *et de tous instrumens* ²⁶.

Por lo que respecta a la segunda escena musical, en la que se describe la cena de Béthencourt en Fuerteventura amenizada por música de ministriles, no vemos inconveniente en admitir que el conquistador pidiera a algunos de los más diestros instrumentistas aldeanos ocasionales que, durante la cena a la que asistirían los reyezuelos indígenas, tocaran seguramente algunos aires populares de Normandía. Este golpe de efecto le daría gran autoridad ante los aborígenes, a quienes el cronista, tanto en ésta como en la primera escena musical, presenta reiteradamente sorprendidos y gustosos ante tan particulares «exotismos» europeos; esto nos parece muy lógico. No puede tratarse, en definitiva, más que de una manifestación de música popular de las que Grocheo definía ya en el siglo xv como *música simplex vel civilis vel vulgaris pro illitteratis* ²⁷.

5. EXAMEN Y COMENTARIO DE LA CRÍTICA DE A. CIORANESCU

Será interesante ahora, a la luz de nuestra manera de definir los hechos, examinar y comentar la crítica que de esta parte del texto realiza Cioranescu en el tomo de introducción a las crónicas de *Le Canarien*. Para contrastarlas con nuestros comentarios, reproducimos en cursiva las opiniones del ilustre romanista.

Hemos dicho que la descripción del viaje de regreso y de la acogida que se le tributó al conquistador en sus Islas es tan fantástica como la relación de las fiestas de Grainville. Es imposible darle crédito, no sólo por la improbabilidad de un séquito tan aparatoso y tan

²⁶ Sobre los instrumentos informales que se incorporaban a las escenas de *musica irregularis*, según S. Virdung, véase C. Sachs: *The History of Musical Instruments*, págs. 298-299

²⁷ La contemplación de la música como praxis en sus diferentes versiones a través de la historia ha sido bien compendiada por H. Hüschen en su artículo *Musik: Begriffs- und geistesgeschichtlich*, en MGG, IX, cols. 970-1000.

costoso como el que se describe, sino también por algunos detalles directamente fantásticos ²⁸.

En realidad, el séquito de Béthencourt, cuyos gastos de contratación y demás detalles se consignan en capítulo anterior de la crónica, no presenta un costo y una aparatosidad que excediera en absoluto la finalidad colonizadora y militar de la expedición. Sin duda piensa el crítico en la inclusión de «músicos», como parece desprenderse de lo que dice más adelante. Veamos, pues, cuáles son los «detalles directamente fantásticos»:

Así se dice que, sin saberlo Béthencourt, los jóvenes que formaban su compañía habían traído sus instrumentos músicos y habían formado una banda musical a bordo de su nave, para darle la sorpresa de sus conciertos ²⁹.

No es cierto que se diga en la crónica que los jóvenes de su compañía hubieran formado una *banda musical* a bordo para darle la sorpresa de sus *conciertos*. Se observa aquí ya una interpretación inflacionada y libérrima de los hechos por parte del crítico, quien continúa:

Como si un arpa se pudiese llevar a bordo secretamente y los ensayos se pudieran hacer a escondidas ³⁰.

Al margen de que Béthencourt, que viajaba en un barco, podía muy bien ser ignorante del equipaje que llevaban sus hombres en los otros dos navíos, piensa aquí el crítico en arpas de gran tamaño, como las que se usan en los conciertos actuales, y no en las pequeñas arpas populares tan corrientes en la época de la expedición. Piensa, ya que ha lanzado la voz *conciertos*, en la imposibilidad de sus correspondientes y secretos *ensayos*, términos que, como *banda musical*, son completamente ajenos a la redacción de la crónica. Todo ello es tan erróneo como el haber pensado que la palabra *rebebe* era un disparate inventado por el compilador. Sigue el crítico:

²⁸ *Le Canarien*, I, pág. 284

²⁹ *Idem*, págs. 284-285

³⁰ *Idem*, pág. 285.

*Como si en el medievo fuesen corrientes orquestas compuestas por tambores y arpas, trompetas y bocinas*³¹.

El crítico quiere ver en la relación de instrumentos una *orquesta* formal de la época, error en el que han incurrido hasta musicólogos comentaristas de escenas similares a la de *Le Canarien*, cual es, por ejemplo, la del «Libro del buen amor» del Arcipreste de Hita³². Continúa:

*Lo único que interesa al autor es dar la impresión de lujo señorial y de una especie de corte aristocrática, calcada sobre las novelas de aventuras*³³.

Es posible que el cronista de *Le Canarien* detallara con más minuciosidad estas escenas para dar una impresión brillante y señorial, pero no basándose en «novelas de aventuras», sino, a nuestra manera de ver las cosas, en unos acontecimientos verosímiles.

Comentando la segunda escena musical, Cioranescu escribe con ironía: *al oír la música de los menestrales, los reyes salvajes no pueden comer de emoción. Y concluye: Todo ello es efecto que busca un escritor tosco y poco experimentado para traducir una impresión de magnificencia y de grandeza. Huelga decir que, al inventar tales descripciones, el autor miraba menos hacia atrás, hacia la realidad de los hechos, que hacia adelante, al escribano a quien iba a pedir fe de que realmente su tío había sido un rico señor y rey de las Islas Afortunadas*³⁴.

En realidad, el convencimiento *a priori* de lo que declara Cioranescu en este último párrafo es lo que le ha llevado a tratar de reforzar su postura criticando abusivamente, con manifiestas incursiones en vicios metódicos, las escenas musicales de *Le Canarien* y otros detalles secundarios que se encuentran en los mismos capítulos y cuyo examen directo también denota lo apasionado de la crítica.

Cioranescu admite que debió existir una fuente primera, muy cer-

³¹ *Ibidem*.

³² Daniel Devoto: *La enumeración de instrumentos musicales en la poesía medieval castellana*, en «Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés», vol. I, Barcelona, 1958-1961, págs. 211-222.

³³ *Le Canarien*, I, pág. 285.

³⁴ *Idem, ibidem*.

cana a los hechos de la conquista, la cual se ha perdido ³⁵. Según él, su existencia se denota en la carta que en 1501 escribió el propio Juan V de Béthencourt a los Betancores canarios por causa de ciertas aclaraciones genealógicas y de derechos ³⁶. Tal carta, cuya traducción coetánea reproduce Cioranescu en el apéndice documental de su obra con el número 132, resume la acción del conquistador relatando incluso hechos y nombres que no figuran en *Le Canarien*, por lo que el ilustre romanista deduce que debió basarse en la fuente antigua y no falseada. Pero silencia Cioranescu incomprensiblemente en el transcurso de sus argumentaciones que, al narrarse en tal documento de 1501 la llegada de Béthencourt con los colonos a Lanzarote, se consigna: *Y luego comensaron con muy gran regosixo a tocar las ttrompettas y otros ynstrumentos* ³⁷. Tal resumen, posiblemente basado en la crónica original, alude también por tanto a la primera escena musical...

6. CONCLUSIONES FINALES

1. Por lo que respecta a lo musical, en definitiva, las argumentaciones del profesor Cioranescu son inaceptables; si tenemos en cuenta que, basándose principalmente en su muy defectuosa crítica de esta parte musical del texto, fundamenta las supuestas interpolaciones fraudulentas del compilador Juan V de Béthencourt hacia 1490 en la crónica conservada en Rouen, sólo nos resta aducir que se hace preciso un total replanteamiento de la cuestión.

2. Un somero análisis filológico de los instrumentos musicales reseñados en la primera escena apunta hacia una nomenclatura que se justifica mejor si la consideramos todavía vigente en la época de la expedición (1405) que no si la situamos en la de la compilación del manuscrito (ca. 1490).

3. Las escenas musicales resisten perfectamente la crítica musicológica y nada contradice su verosimilitud. Ambas son perfecta-

³⁵ *Le Canarien*, I, págs 287-289

³⁶ *Idem*, págs 290 y sigs.

³⁷ *Idem*, pág 494, renglones 7-8

mente justificables desde los puntos de vista formal y funcional en su exacta ubicación histórica y por el grupo étnico que las realiza.

4. Mientras la aparición de la primitiva fuente bethencourtiana no venga a demostrar lo contrario (cosa que dudamos), nos inclinamos a opinar que tales escenas son reales. Para nosotros, ellas representan el punto de partida de la tradición músico-popular del Archipiélago Canario en su versión cultural europeizada.