



Diego Velázquez, c. 1617-1618. Óleo sobre lienzo. Gemäldegalerie, Berlin, Alemania

Exposición

SONANDO CERVANTES

Instrumentos musicales en tiempos de «El Quijote» de Cervantes
Fundación Joaquín Díaz y Museo de la Música–Colección Luis Delgado

SALA MUNICIPAL DE EXPOSICIONES DE LA CASA REVILLA
Del 14 de abril al 29 de mayo de 2016



Guitarra

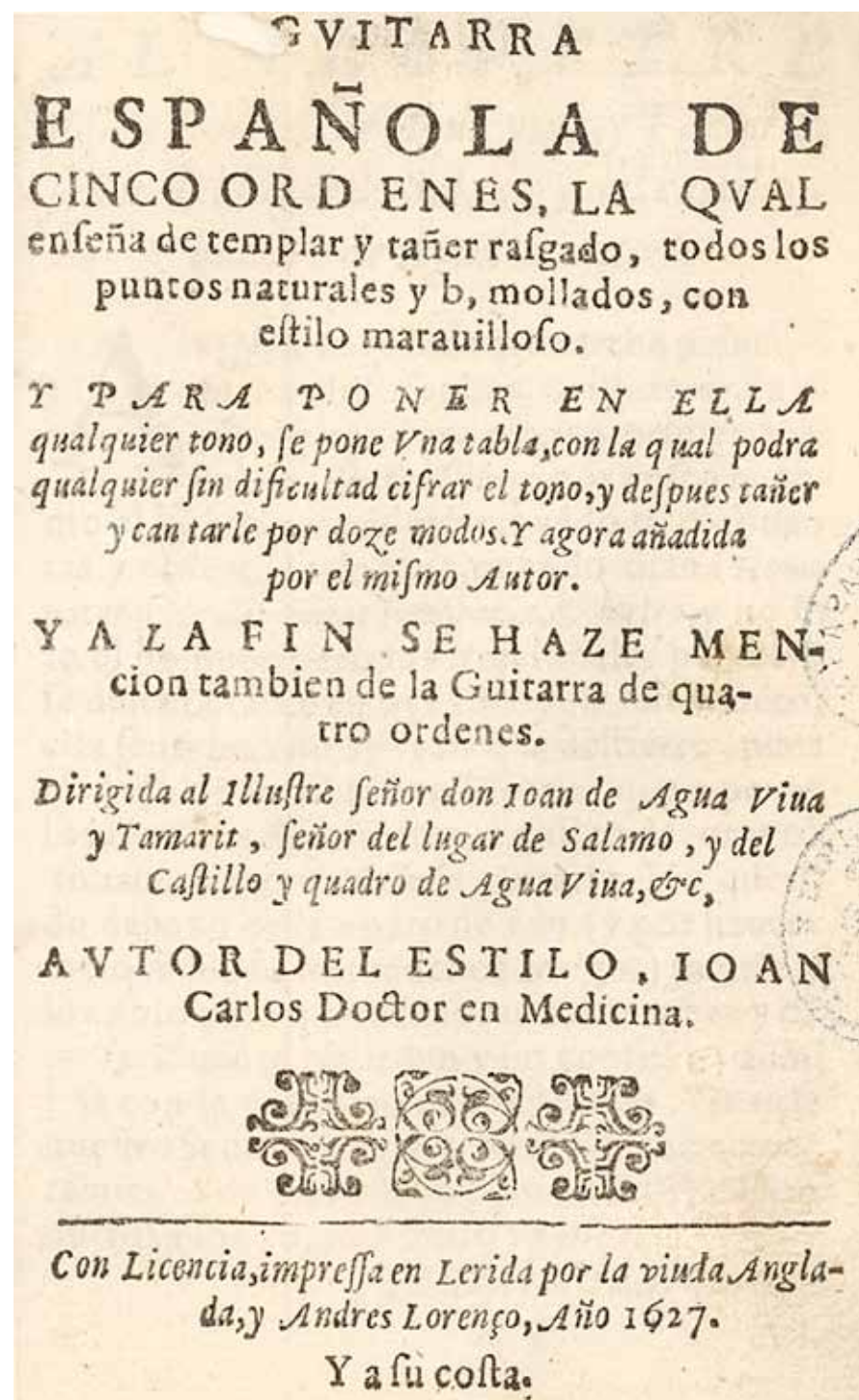
Modelo: Jean Boboan, siglo XVII

Constructor: Carlos Paniagua

SOÑANDO
CERVANTES

Este modelo de guitarra, a medio camino entre el Renacimiento y el Barroco, aún presenta los cinco ordenes dobles, pero su estructura muestra ya unos aros más profundos, asemejándose más a las guitarras actuales. La espectacular roseta está realizada en pergamino. En el periodo Barroco la guitarra dio un paso adelante en cuanto a su aceptación social, aunque nunca llegó a ser admitida en la música de cámara ni en la música religiosa. El instrumento no solo se desarrolló en España, sino que encontró grandes autores e intérpretes en las cortes francesas e Italianas.

Comienza el siglo XVII con una considerable afición hacia la guitarra de cinco órdenes que no todo el mundo comparte; Sebastián de Cobarruvias, gran amante de la tradición, en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, al hablar de la guitarra, escribe: «Instrumento bien conocido y ejercitado muy en perjuicio de la música que antes se tañía en la vihuela, instrumento de seis y algunas veces de más órdenes es la guitarra, vihuela pequeña en el tamaño y también en las cuerdas, porque no tiene más que cinco y algunas son de solo cuatro órdenes». Y continúa en otro lugar lamentándose de que la vihuela haya sido sustituida por la guitarra: «Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra». Cervantes mismo, en *El celoso extremeño*, hace decir a Loaysa que el instrumento más sencillo para acompañar es la guitarra: «Por ser el más mañero y menos costoso de los instrumentos».





Vihuela

Modelo: siglo XVI

Constructor: Carlos Paniagua

SONANDO
CERVANTES

En la vihuela, que alcanzó su máximo esplendor en el siglo XVI, ya encontramos formas y dimensiones próximas a la guitarra, aunque su encordadura presenta por lo general 4 o 5 órdenes, también aparecen ejemplares con 6 órdenes. El fondo de la caja podía ser plano, abombado o acanalado en finas duelas y las cuerdas eran de tripa, ya que el entorchado metálico no aparecería hasta mediados del siglo XVII. La vihuela se desarrolla en un ambiente cortesano y bajo el amparo de las capillas musicales de la nobleza, cuyos viajes la extendieron por Europa, alcanzando incluso el Nuevo Mundo.



La diferencia entre vihuela y guitarra estaba en el diferente arte que se practicaba en ellas (es decir en el arte del intérprete), en el primer caso un arte trasplantado «del laúd flamenco e italiano» y muy relacionado con la polifonía, que exigía que voz e instrumento llevaran melodías diferentes, al estilo en que se interpretaban los romances antiguos. En la guitarra, sin embargo, se usaba un arte «de arranque popular, cantante y danzante, que era lo que llegaba al alma», según escribe Salazar en su «Música en las obras de Cervantes», trabajo publicado por El Colegio de México.





**SONANDO
CERVANTES**

Laúd

Constructor: M. Romero. Sevilla, 1983

Colección: Anibal Soriano

La etimología del nombre «laúd» viene del término árabe «ud», que significa madera. Se cree que fue a través de España, durante la dominación musulmana, por donde penetró en Europa. A partir de ese momento el oud árabe comenzaría una carrera imparable de desarrollo y evolución que lo convertiría en antecesor directo de los laúdes renacentistas y barrocos de Europa. El ejemplar que se exhibe presenta nueve órdenes dobles y uno simple, en un cuerpo de tamaño reducido y manejable. Se trata de una reproducción, sujeta a los criterios de la década de los años ochenta del siglo xx.

En la segunda parte del Quijote, capítulo XLVI, Altisidora pide un laúd para Don Quijote:

«Fueron luego a dar cuenta a la duquesa de lo que pasaba y del laúd que pedía don Quijote, y ella, alegre sobremodo, concertó con el duque y con sus doncellas de hacerle una burla que fuese más risueña que dañosa, y con mucho contento esperaban la noche, que se vino tan apriesa como se había venido el día, el cual pasaron los duques en sabrosas pláticas con don Quijote. Y la duquesa aquel día real y verdaderamente despachó a un paje suyo —que había hecho en la selva la figura encantada de Dulcinea— a Teresa Panza, con la carta de su marido Sancho Panza y con el lío de ropa que había dejado para que se le enviase, encargándole le trujese buena relación de todo lo que con ella pasase.



Hecho esto y llegadas las once horas de la noche, halló don Quijote una vihuela en su aposento. Templóla, abrió la reja y sintió que andaba gente en el jardín; y habiendo recorrido los trastes de la vihuela y afinádola lo mejor que supo, escupió y remondóse el pecho, y luego, con una voz ronquilla aunque entonada, cantó el siguiente romance, que él mismo aquel día había compuesto:

—Suelen las fuerzas de amor
sacar de quicio a las almas,
tomando por instrumento
la ociosidad descuidada».





**SONANDO
CERVANTES**

Psalterio I

Constructor: anónimo. España (siglo xx)

Las cuerdas de este instrumento están afinadas en quintas y octavas, emitiendo un sonido suave y agradable.

El músico suele colocar el instrumento longitudinal a su cuerpo (reposando en parte sobre el pecho) y lo sujeta con el antebrazo izquierdo en cuya mano lleva una flauta. Con la mano derecha, en la que lleva una baqueta, va golpeando las cuerdas rítmicamente mientras hace la melodía con la flauta de tres agujeros. Hoy día la tradición sólo lo ha conservado en determinadas zonas de Aragón, País Vasco francés, País Vasco español y el Bearn. Normalmente se le denominaba salterio, chorus o tambor de cuerdas. En vocablos localistas chun-chun (chicotén es un término literario muy cuestionado y tal vez derivado del italiano cicuterna), tun tun, tambor de Bearn, tambourin de Gascogne y tambourin de Provence.



Nos inclinamos a pensar que Cervantes habla siempre del segundo instrumento porque, volviendo a su coetáneo Cobarruvias, su *Tesoro* nos describe de forma inequívoca lo que, de forma generalizada, se entiende por salterio en esa época: «El instrumento que agora llamamos salterio es un instrumento que tendrá de ancho poco más de un palmo y de largo una vara, hueco por dentro, y el alto de las costillas de cuatro dedos; tiene muchas cuerdas, todas de alambre y concertadas, de suerte que tocándolas todas juntas con un palillo guarnecido de grana hace un sonido apacible; y su igualdad sirve de bordón para la flauta que el músico de este instrumento tañe con la mano siniestra, y conforme al son que quiere hacer, sigue el compás con el palote; úsase en las aldeas, en las procesiones, en las bodas, en los bailes y danzas». Es decir, Cobarruvias está hablando de un tambor de cuerdas (ése del que el Arcipreste decía que era «más alto que la mota») y no del salterio trapezoidal que jamás se tocó junto con una flauta de tres agujeros.

Psalterio II

Constructor: anónimo. España (¿siglo XVIII?)

Este instrumento también se denomina frecuentemente Dulcema o Dulcémele, tal y como plantea Ramón Andrés en su «Diccionario de Instrumentos Musicales», que recoge una de las primeras menciones literarias en un texto del Arcipreste de Hita (1283-1350). Se encuentra en diversas zonas alrededor del mundo, recibiendo diferentes nombres y con leves diferencias en su estructura. En Europa gozó de una aceptación notable durante el Renacimiento y aún más en el Barroco, pero pronto su presencia se atenuaría en la música cortesana, desplazado por los cordófonos de tecla en creciente desarrollo y conservándose principalmente en el ámbito de la música tradicional o en el teatro.





**SOÑANDO
CERVANTES**

Flauta y Tamboril

Constructor: anónimo (siglo XIX)

El tamboril es un membranófono compuesto por un cilindro de ma-

dera de hasta 50 centímetros de altura, recubierto por ambas bocas con parches de pergamino de 25 a 30 centímetros de diámetro, que se tensan con cuerdas y tirantes de cuero. Se toca generalmente colgado del brazo izquierdo, el mismo que sostiene la flauta de tres agujeros con la que se combina, y con una sola baqueta empuñada por la mano derecha. En el parche inferior, que no se toca, se suele colocar algún bordón o cuerda que roza superficialmente la piel y vibra con ella. Aunque el tamaño varía, la colocación y ejecución del intérprete parecen similares siempre. En España desde muy temprano aparece unido también a bailes y celebraciones rústicas según refleja un antiguo refrán: «No hay olla sin tocino ni boda sin tamborino».

«Era anochecido, pero antes que llegassen les parecio a todos que estaua delante del pueblo vn cielo lleno de innumerables y resplandecientes estrellas. Oyeron assimismo confusos y suaves sonidos de diuersos instrumentos como de flautas, tamborinos, salterios, albogues, panderos y sonajas, y cuando llegaron cerca vieron que los arboles de vna enramada que a mano auian puesto a la entrada del pueblo estauan todos llenos de luminarias, a quien no ofendia el viento, que entonces no soplaua sino tan manso, que no tenia fuerça para mouer las hojas de los arboles; los musicos eran los regozijadores de la boda, que en diuersas quadrillas por aquel agradable sitio andauan, vnos baylando, y otros cantando, y otros tocando la diuersidad de los referidos instrumentos; en efecto, no parecia sino que por todo aquel prado andaua corriendo la alegría y saltando el contento».



Don Quixote de la Mancha Segunda Parte, Capítulo XVII





**SOÑANDO
CERVANTES**

Silbato

Constructor: Luis Payno

Si bien el término general de «silbato» se refiere a un aerófono pequeño y hueco que suena como un silbido cuando se sopla en él, la referencia de Cervantes nos remite a un instrumento muy concreto. Se trata de un silbato de utilización típicamente gremial, perteneciente a una familia de instrumentos que muchos musicólogos denominan «Flautas de Pan». Toma su nombre de la habitual representación del dios Pan, de los pastores de la Arcadia clásica, tocando el instrumento. Se muestran dos ejemplares: uno de cañas independientes y otro de madera.

Cuando Cervantes escribe sobre ese instrumento se refiere, sin duda, a una pieza concreta: «Estando en esto, llegó acaso a la venta un castrador de puercos, y así como llegó, sonó su silbato de cañas cuatro o cinco veces...». Cobarruvias llama a ese instrumento «capa puercas» o «castrapuercas» y dice de él que es un «género de flautilla con cinco o seis silbatos». Y Vélez de Guevara, en el *tranco III* de su *Diablo Cojuelo*, hace aparecer pintado un instrumento similar en la casa de los locos junto a cencerros, cascabeles, ginebras, caracoles y sonajas, «pandorga prodigiosa de la vida».

Los afiladores fueron franceses hasta el siglo XIX, época en la que, por incidencias fáciles de comprender después de la Guerra de la Independencia, los gallegos, y especialmente los orensanos, se dedicaron al antiguo y necesario oficio de amolar cuchillos, navajas y tijeras que antes tuvieron los franceses.

Como este instrumento es conocido en la actualidad y no requiere más explicación sólo añadiremos que era instrumento compartido entre afiladores y capadores y que se distinguía perfectamente sin embargo gracias a la melodía que cada oficio tenía como propia y que le diferenciaba ante la clientela común.





**SOÑANDO
CERVANTES**

Zampona

Constructor: Luis Payno

Si bien el término «zampona» se refiere a diferentes instrumentos, dependiendo de la localización geográfica y del periodo histórico, las citas de Cervantes describen un instrumento de suavísimo sonido y carácter pastoril, que nos invitan a pensar en las también denominadas «gaitas de alcacel (cebada)» o «pitos de centeno». Se trata de un instrumento popular de muy fácil factura. Un paja de centeno u otro cereal, en el que se ha practicado un corte a modo de lengüeta, sirve de conducto por el que pasará el aire soplado por el músico. El «Diccionario Francés-Español» de M. Núñez Taboada, editado en 1820, recoge el término como traducción de «Chalumeau», que en su segunda acepción es descrito como «Instrumento músico como caramillo, zampona, churumbela, etc.». Y en la tercera: «Canutillo hecho de paja de trigo, centeno, etc». La intervención de la sobrina de Don Quijote al traer el refrán que reza «Pues en verdad que ya está duro el alcacel para zamponas» nos confirma la referencia a este instrumento.



Es obvio, sin embargo, que no todos los escritores tenían un conocimiento claro de los instrumentos pastoriles, y así, Lope de Rueda, por ejemplo, escribe en una de sus obras: «Tomes esa tu chilladora guitarra y tangas y cantes algunos de aquellos versos que yo en los días pasados compuse». Y continúa: «Agora, tocando tu zampona o sonora guitarra te suplico que nos vamos cantando alguno de aquellos cantarillos que sabes».





SOÑANDO
CERVANTES

Corneta

Colección: Fran Caballero

El término «corneta» nos remite actualmente a un aerófono de cobre, perteneciente a la familia de la trompeta, el trombón, la trompa, etc. Pero en la época de Cervantes este término se refería a un aerófono que, con una boquilla similar a la de la familia citada, presentaba una morfología totalmente diferente. Se denominaba también corneta negra o corneta tuerta. La primera acepción era debida a que frecuentemente se forraba de cuero teñido de negro —no es el caso del modelo que se exhibe— y la segunda a que generalmente su cuerpo era un tubo de forma curva (tuerta = torcida) que hacía más cómoda la digitación para el intérprete. En la actualidad, y tras una recuperación a finales del siglo xx, su uso se limita prácticamente al ámbito de la música histórica.



Fue Pedro Navarro quien, al decir de Cervantes en el prólogo de sus *Comedias*, sacaría «la música que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público». Dentro de esos espectáculos había un género especial con el que solían concluir muchas obras, denominado *baile*.

En una escena del *Retablo de las Maravillas*, escribe y acota Cervantes:

«Capacho: ¡Toma mi abuelo, si es antiguo el baile de la Zarabanda y de la Chacona!

Benito: Ea, sobrino, ténselas tiesas a esa bellaca jodía; pero, si ésta es jodía, ¿cómo vee estas maravillas?

Chanfalla: Todas las reglas tienen excepción, señor Alcalde.

Suena una trompeta, o corneta dentro del teatro, y entra un furrier de compañías.»





SOÑANDO
CERVANTES

Clarín

El clarín es un aerófono perteneciente a la familia llamada de viento-metal, es decir, la de la trompeta, el trombón, el fliscorno, etc. El instrumento consta de un tubo de sección cónica, curvado sobre sí mismo, que suele ser de cobre o de aleaciones que incluyen este metal. La boquilla, también de cobre, tiene forma de copa semiesférica y se aloja en un extremo del tubo, que adquiere forma de campana en el otro. Se trata de un aerófono natural, ya que por regla general no presenta válvulas, emitiendo solo los consiguientes armónicos. El ejército de la Antigua Roma utilizaba los antecesores de estos instrumentos: la *tubicina*, utilizada para emitir órdenes a la tropa; la *licticina*, a través de la que se daban las órdenes directas de los generales en la batalla; y la *cornicina*, utilizada para manejar a la caballería.



La trompeta que suena para dar la señal en el torneo entre don Quijote y el lacayo Tosilos (Segunda parte, capítulo LVI, p. 977) es una especie de clarín de advertencia, probablemente de pocas notas ya que Don Quijote sale disparado:

«Digo, pues, que cuando dieron la señal de la arremetida estaba nuestro lacayo transportado, pensando en la hermosura de la que ya había hecho señora de su libertad, y, así, no atendió al son de la trompeta, como hizo don Quijote, que apenas la hubo oído cuando arremetió y a todo el correr que permitía Rocinante partió contra su enemigo; y viéndole partir su buen escudero Sancho, dijo a grandes voces:

—¡Dios te guíe, nata y flor de los andantes caballeros! ¡Dios te dé la vitoria, pues llevas la razón de tu parte!».

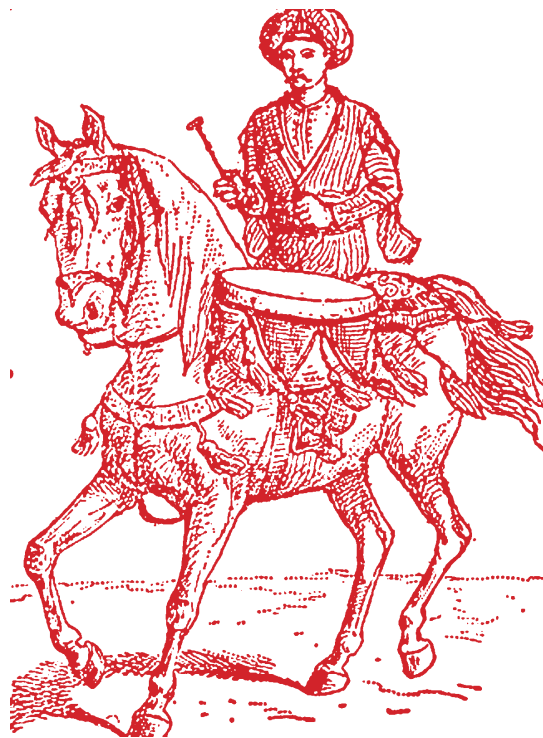




**SOÑANDO
CERVANTES**

Atabal

El término atabal se utiliza para referirse a diferentes tipos de tambores, pero con frecuencia se refiere a las parejas de membranófonos que utilizaban los militares de caballería. Estos dos instrumentos de base semiesférica se suspendían a ambos lados de la montura, sobre el arranque del cuello del caballo, justo delante del jinete que además era el intérprete. Los dos cuencos metálicos son de bronce, cobre, barro, etc., están cubiertos por una piel de cabra o de cordero y son golpeados con dos mazas. Las parejas de tambores suponen una gran familia de membranófonos que se extiende por todo el mundo. Es un instrumento que se ha desarrollado a lo largo del tiempo, pero registrando más cambios en los materiales constructivos que en su propia morfología.



En la aventura del titiritero, Cervantes escribe: «Callaron todos, tirios y troyanos», quiero decir, pendientes estaban todos los que el retablo miraban de la boca del declarador de sus maravillas, cuando se oyeron sonar en el retablo cantidad de atabales y trompetas y dispararse mucha artillería, cuyo rumor pasó en tiempo breve, y luego alzó la voz el muchacho y dijo:

—Esta verdadera historia que aquí a vuestas mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes y de los muchachos por esas calles».

El romance era, en la época de Cervantes, la forma poética que mejor reflejaba el sentimiento y la cultura de todo el pueblo español. Si éste, como se ha dicho alguna vez, hablaba en octosílabos —es decir, utilizaba un particular ritmo interno en las frases para expresar sus ideas— bien pudiera ser por la cantidad de romances que recitó y cantó, más que porque sintiera una natural tendencia a manifestarse así.





SONANDO
CERVANTES

Pífano

Se trata del instrumento más agudo de la familia de las flautas traveseras. El taladro interior del tubo es cilíndrico, aunque modernamente se han hecho también pífanos con taladro cónico. El modelo básico presenta seis agujeros aunque algunos ejemplares tienen uno más en la parte posterior del tubo para el dedo pulgar de la mano izquierda, e incluso un octavo para el meñique de la derecha. La proporción existente entre la longitud del tubo y el diámetro del taladro es menor que en los travesos de madera. Su uso generalizado tuvo su inicio en los regimientos suizos de Basilea del siglo xv, que introdujeron diversas innovaciones en las tácticas de guerra del campo de batalla. El sonido agudo y penetrante del pífano transmitía con claridad las órdenes a las tropas. Posteriormente lo adoptarían diferentes ejércitos europeos, siendo luego sustituido por el clarín o la corneta.



«Luego se oyeron infinitos lelilíes, al uso de moros cuando entran en las batallas; sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron *pífanos*, casi todos a un tiempo, tan contino y tan apriesa, que no tuviera sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos instrumentos. Pasmóse el duque, suspendióse la duquesa, admiróse don Quijote, tembló Sancho Panza, y, finalmente, aun hasta los mismos sabidores de la causa se espantaron. Con el temor les cogió el silencio, y un postillón que en traje de demonio les pasó delante, tocando en vez de corneta un hueco y desmesurado cuerno, que un ronco y espantoso son despedía».

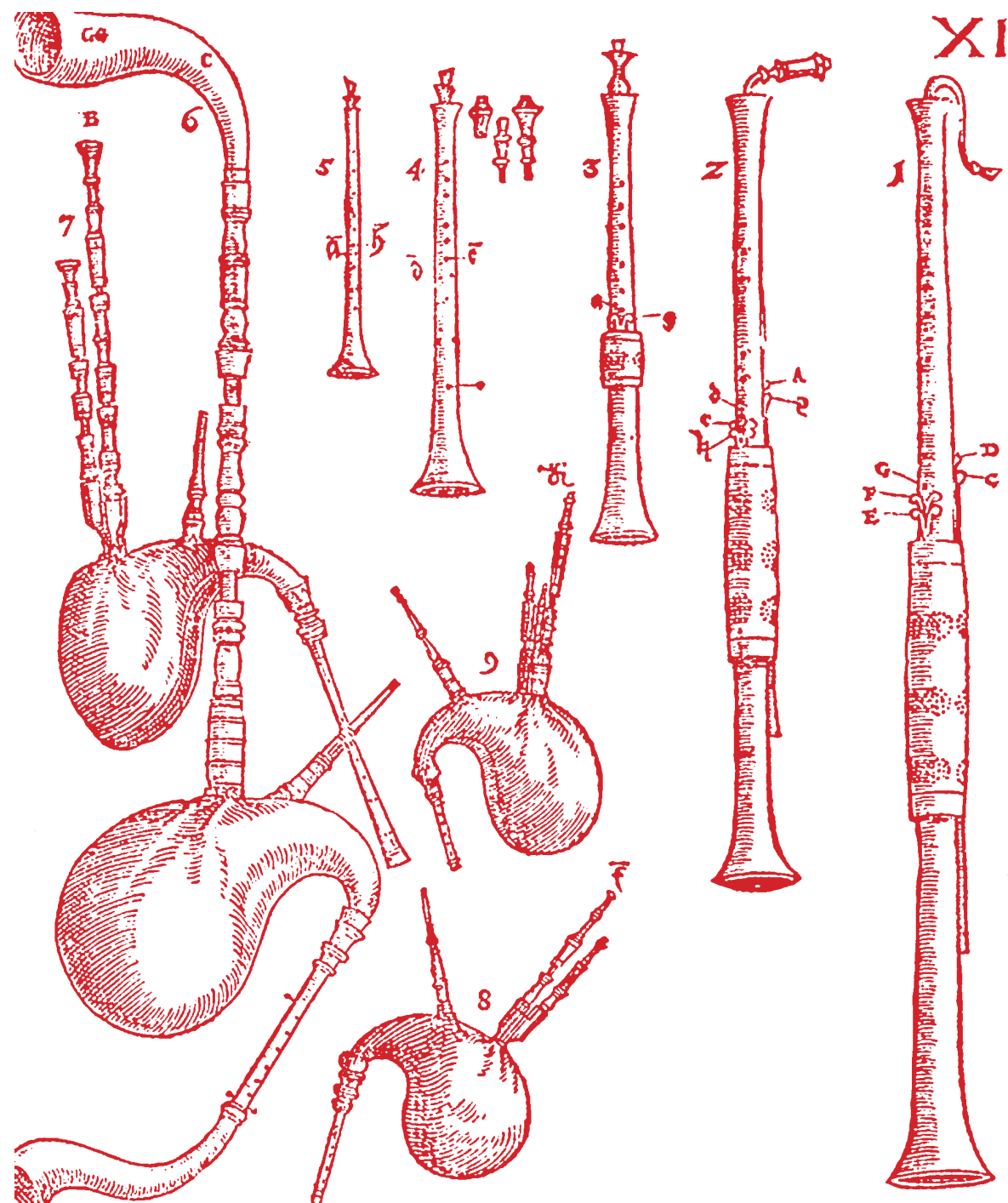




SOÑANDO
CERVANTES

Chirimía

Los aerófonos de doble lengüeta conforman una enorme familia presente tanto en el ámbito de la música popular como en el de la música sinfónica. La chirimía es uno de sus representantes medievales, que se encuentra en las raíces de las actuales dulzainas y de los oboes. Se trata de un tubo de madera, cuya sección suele ser cilíndrica. Por lo general la lengüeta se aloja entre los labios del intérprete pero en los ejemplares de tesitura más baja, va dentro de una cápsula separada de la boca del músico, como sucede en el cromorno y en otros instrumentos de la época.



Era habitual, en las menciones a este instrumento durante el Renacimiento, que se hablara en plural de él. Siendo instrumento para tocar al aire libre y preferentemente para usar en bailes o en cortejos militares, no es extraño que hubiese dos o más en un mismo conjunto o incluso familias en las que se combinaban varios con diferentes alturas de sonido para crear armonías.





**SOÑANDO
CERVANTES**

Churumbela

Todo parece indicar que la churumbela era un instrumento similar a la chirimía, pero de menor tamaño. Se trataba de un pequeño tubo de madera, de sección cilíndrica, con un reducido pabellón amplificador en un extremo y una pequeña lengüeta doble en el otro. El «Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España», de Joaquín Saura, recoge el término «Churumbelado» como uno de los registros del órgano, caracterizado por su «fuerte armonización, penetrante sonido y peculiar timbre». Tuvo una presencia importante en los órganos castellanos de los siglos XVI y XVII, lo que invita a pensar en una cierta popularidad del instrumento citado, suficiente como para dar su nombre a uno de los registros del órgano eclesiástico.



José M. Lamaña, pese a que el nombre del instrumento parece asemejarlo a la chirimía, es partidario de considerarlo de la familia de los clarinetes, es decir de aquellos en que una lengüeta simple es la que produce el sonido. Cobarruvias simplemente dice que es un género de instrumento musical que se tañe con la boca, a modo de chirimía.



**SONANDO
CERVANTES**

Bandurria I, II y III

Constructor: Jesús Reolid

Constructor: David Carballín

Constructor: Francisco Pau Lisard. Valencia, 1850

Aunque el término actual se refiere a un cordófono de pequeño tamaño, de 6 órdenes dobles, y tapas planas, la bandurria a la que Cervantes hace alusión sería un instrumento de muy diferente índole. José María Rey encuentra su raíz etimológica en el termino sumerio «pan-tur», a través del griego «pandurión» y el latín «pandura». En cuanto a su forma, en la Edad Media, habla de un cordófono de pequeño tamaño, probablemente de caja abombada y forma ovalada, con tres o cuatro órdenes de cuerdas simple o dobles.

El instrumento al que Juan Bermudo llama bandurria en el capítulo sesenta y ocho de su «Declaración de instrumentos», sin embargo, no es la bandurria que actualmente conocemos: «Comúnmente tienen la bandurria tres cuerdas —dice— en la forma del rabel», y añade: «Está una cuerda de otra por distancia de una quinta perfecta». Continúa diciendo que algunos de estos instrumentos no tienen trastes, pero que él los recomienda, así como que éstos estén siempre a la distancia de un semitono. El inventario de bienes y alhajas de Felipe II, realizado en 1602, recoge: «Una bandurria de cuatro órdenes, la tapa de enebro y barriga de concha natural de tortuga. Otra bandurrilla de cuatro órdenes, de boj, con un rostro de mujer por remate». En Asturias y Cantabria todavía hoy recibe el nombre de bandurria un cordófono de tres cuerdas, con la única diferencia con respecto a éste que mencionamos, y que se usaba en tiempos de Cervantes, de que se toca con arco en vez de con plectro.





**SOÑANDO
CERVANTES**

Dulzaina

Las distintas variedades de este aerófono de doble lengüeta se tocan en muchos países del mundo y en casi toda la Península Ibérica, recibiendo diferentes nombres. En cualquier caso su aparición en nuestro país parece producirse durante la Edad Media tanto si viene desde el centro del continente europeo —con los músicos que se incorporaban a las capillas cortesanas— como si llega de África, donde todavía hoy día se sigue utilizando con el nombre de Algaita. En muchas regiones peninsulares (Rioja, Aragón, parte de Castilla y León) continúa llamándose gaita. La palabra charambita que se utiliza en Castilla es obviamente una degeneración de chirimía, instrumento más largo pero también de doble lengüeta. Donçaina y dulzaina se llama en Valencia y parte de Castilla y León, denominándose gralla en Cataluña y chambela en el País Vasco.



Sebastián de Cobarruvias era uno de los tratadistas de la época de Cervantes que ya hablaba de la poca nobleza de los músicos que tocaban instrumentos de doble lengüeta, pues además de no poder hablar por tener la boca ocupada, descomponían el rostro al soplar afeándolo y desvirtuándolo.



SOÑANDO
CERVANTES

Gaita zamorana

Hay asuntos de la organología histórica que, todavía al día de hoy, siguen siendo opinables y suscitan controversia. Uno de los casos más notables es el de la llamada «gaita zamorana», instrumento sobre el que se han lanzado las opiniones más curiosas cuando, lo más sencillo sería atenerse a la realidad de su propio enunciado: gaita, porque es un instrumento de fole con soplete y con puntero en el que va una lengüeta doble, y zamorana porque Zamora fue y sigue siendo, como provincia fundamentalmente rural, una de las que más modelos y variantes ha añadido al instrumento hasta nuestros días.



Las piezas de Sanabria, de Aliste, de Sayago continúan siendo instrumentos observados con interés por los estudiosos que ven en sus hechuras y en las escalas que emiten una innegable antigüedad, mantenida hasta nuestros días a pesar de la evolución de la música y de sus parámetros. Pero esto, que podría ser una opinión más, se convierte en dogma cuando leemos en el *Tesoro de Cobarruvias*, publicado cinco años después del Quijote: «Las gaitas zamoranas tienen nombre en España». Es decir, cuando hay que hablar de gaitas de fuelle, se habla de las de Zamora porque son las más famosas, igual que dos siglos más tarde la fama se la llevarán las gallegas o las asturianas.





SONANDO
CERVANTES

Trompeta

Se refiere Cervantes en numerosas ocasiones a la trompeta, haciendo mención a veces a su sonido potente y recio y otras a su extrema dulzura tímbrica. Esto, en el primer caso, nos lleva a pensar en la trompeta recta, cuya escala se sujeta a los armónicos naturales y en el segundo, quizás a la llamada *trompeta bastarda* o *española*, cuyo tubo telescópico y deslizante permitía convertirlo en un instrumento semicromático y más expresivo. La trompeta bastarda que ya era bien conocida en época de Cervantes tenía como característica fundamental que la boquilla iba sobre una especie de tudel móvil que quedaba sujeto por el músico entre dos dedos de la mano izquierda mientras el resto del instrumento podía moverse con la otra mano para conseguir el cromatismo. La palabra «bastarda», en este caso, equivaldría a «intermedia» entre diatónica y cromática. En Francia se denominó, tal y como recoge Ramón Andrés en su «Diccionario de Instrumentos Musicales», *trompette des menestrels* en oposición a la *trompette de guerre*. La primera requería de un mayor virtuosismo, mientras la segunda se tocaba por soldados algo diestros en su manejo del mismo modo que lo podían hacer en España los muñidores de las cofradías para pedir limosna por las calles o los avisadores de las procesiones.





**SOÑANDO
CERVANTES**

Cuerno I y II

Constructores: Gema Rizo (I) y Luis Payno (II)

La utilización de elementos de la naturaleza como útiles domésticos es inherente al género humano y son muchas las culturas que, en diferentes latitudes, acuden a materiales naturales para utilizar sus productos o adaptarlos al uso cotidiano. En el ámbito musical son muchas las cajas de resonancia y las cavidades amplificadoras que se utilizan a partir de elementos animales o vegetales. El pabellón amplificador del cuerno de vacuno ha sido utilizado con diferentes sistemas. Unas veces como bocina que aumenta la efectividad sonora de una lengüeta de caña (I) o metal adaptada a la parte estrecha del cuerno, como es el caso de las utilizadas por los pregoneros aún vigentes en el siglo xx, y otras veces utilizando los labios del propio intérprete (II) del mismo modo que en la trompeta o en el trombón, para poner en vibración la columna de aire que se aloja en el interior del cuerno. En este segundo sistema el constructor talla una boquilla en forma de pequeña copa, a la medida de los labios del intérprete.



El cuerno podría estar dentro de cualquiera de los apartados tipológicos de la época cervantina por ser un instrumento de aviso: lo usaban los pastores para reunir el ganado, la ronda de una ciudad para dar los toques de las horas en la vigilia nocturna, los caballeros para cazar y para guerrear y por último los mensajeros o portadores de misivas, razón ésta por la que ha quedado como símbolo del cuerpo de correos en algunos países.





SOÑANDO
CERVANTES

Bocina

Este término admite diferentes acepciones, incluso dentro del ámbito musical. En la actualidad se refiere a cualquier pabellón hueco que sirva para amplificar el sonido y su origen se remonta a las caracolas marinas, utilizadas como instrumento de llamada en el ejército romano, con el que se transmitían las órdenes a los *accensi*. Posteriormente se conocería como bocina a los diferentes aerófonos utilizados para esos mismos fines (cuernos, trompas, etc.). En diferentes localidades españolas, como Villafranca de los Caballeros (Toledo) o Jiménez de Jamuz (León) aún se conservan las llamadas Bocinas de Carnaval, construidas en barro por los alfareros.



«Llegado, pues, el esperado día, armóse don Quijote, vistióse Sancho, y encima de su rucio, que no le quiso dejar aunque le daban un caballo, se metió entre la tropa de los monteros. La duquesa salió bizarramente aderezada, y don Quijote, de puro cortés y comedido, tomó la rienda de su palafren, aunque el duque no quería consentirlo, y, finalmente, llegaron a un bosque que entre dos altísimas montañas estaba, donde tomados los puestos, paranzas y veredas, y repartida la gente por diferentes puestos, se comenzó la caza con grande estruendo, grito y vocería, de manera que unos a otros no podían oírse, así por el ladrido de los perros como por el son de las *bocinas*».





**SONANDO
CERVANTES**

Sonajas

Instrumento que consiste, según los modelos, en un cerco redondo o en un marco cuadrado de madera de dos dedos de ancho, con unas ventanitas a todo lo largo del bastidor o unos alambres que cruzan el marco, donde se colocan unas rodajas de metal u hojalata que, al sacudir el aro o el marco, chocan unas con otras produciendo ruido. Cuando el marco era cuadrado, solía tener un mango; si se trataba de un bastidor en círculo, se solía agarrar de la misma tabla con la mano derecha para golpear con el bastidor en la palma de la mano izquierda. Al menos desde la época de Covarrubias, quien ya lo escribió en su *Diccionario de la Lengua Castellana o Española* (1611), la definición de sonajas es «un cerco de madera, que a trechos tiene unas rodajas de metal que se hieren unas a otras y hacen un gran ruido...».



«...Y la primera entrada que hizo Preciosa en Madrid fue un día de Santa Ana, patrona y abogada de la villa, con una danza en que iban ocho gitanas, cuatro ancianas y cuatro muchachas, y un gitano, gran bailarín, que las guiaba. Y, aunque todas iban limpias y bien aderezadas, el aseo de Preciosa era tal, que poco a poco fue enamorando los ojos de cuantos la miraban. De entre el son del tamborín y castañetas y fuga del baile salió un rumor que encarecía la belleza y donaire de la gitanilla, y corrían los muchachos a verla y los hombres a mirarla. Pero cuando la oyeron cantar, por ser la danza cantada, ¡allí fue ello! Allí sí que cobró aliento la fama de la gitanilla, y de común consentimiento de los diputados de la fiesta, desde luego le señalaron el premio y joya de la mejor danza; y cuando llegaron a hacerla en la iglesia de Santa María, delante de la imagen de Santa Ana, después de haber bailado todas, tomó Preciosa unas *sonajas*...».

La Gitanilla





SONANDO
CERVANTES

Cencerro

Se trata de un pequeña campana de hierro que generalmente se cuelga al cuello de las reses. Existen de muchos tamaños, recibiendo el apelativo de «zumba» o «zumbo» el mayor de ellos, que generalmente porta la res que encabeza el rebaño. Modernamente el cencerro, recibiendo el nombre de *campana*, se ha incorporado como instrumento musical, principalmente en los repertorios de Sudamérica. La fabricación de un cencerro bien timbrado reúne una serie de operaciones para las que se requiere un completo conocimiento de diferentes técnicas artesanales.

Pieds joints, oblique
droit



Pieds joints, oblique
gauche



«Llegóse en esto la noche, y en la hora acomodada para la solemne fiesta, juntáronse nueve matantes de la Mancha, que sacaron cualquiera de una taza malagan por sorda que fuese, y cuatro músicos de voz y guitarra, un salterio, una arpa, una bandurria, doce cencerros y una gaita zamorana, treinta broqueles y otras tantas cotas, todo repartido entre una grande tropa de paniaguados, o por mejor decir, *pan-y-vinagres*. Con toda esta procesión y estruendo llegaron a la calle y casa de la señora, y en entrando por ella, sonaron los crueles cencerros con tal ruido, que, puesto que la noche había ya pasado el filo, y aun el corte de la quietud, y todos sus vecinos y moradores de ella estaban de dos dormidas, como gusanos de seda, no fue posible dormir más sueño, ni quedó persona en toda la vecindad que no despertase y a las ventanas se pusiese. Sonó luego la gaita las gambetas, y acabó con el esturdió, ya debajo de la ventana de la dama. Luego, al son de la arpa, dictándolo el poeta su artífice, cantó el soneto un músico de los que no se hacen de rogar, en voz acordada y suave...».

La tía fingida





**SOÑANDO
CERVANTES**

Panderero

Utilizando el bastidor de una criba, la inventiva popular ha creado un instrumento de percusión con el simple hecho de superponer una piel tensada de animal. Aunque su tamaño varía, se podría denominar panderero a todo instrumento hecho con un bastidor redondo de madera, con piel en una de las aberturas y sin sonajas; lo diferenciaríamos así del panderero cuadrado y de la pandereta o panderete que incorpora las rodajas de latón en el aro de madera. Es evidente que asirios, egipcios, griegos y romanos usaron este instrumento, generalmente para ceremonias públicas, si bien en España estuvo más unido al medio rural y a las mozas, precediéndole además un toque de picaresca. Por eso el refrán decía: «No todo es vero lo que suena en el panderero».

Panderero cuadrado

Constructor: Jesús Reolid

Instrumento formado por un bastidor cuadrado de madera de unos 5 centímetros de ancho, recubierto totalmente de piel y en cuyo interior hay varias cuerdas de tripa, tensadas

de lado a lado, de las que cuelgan cascabeles. En casi toda España se suele tocar apoyado entre los dedos pulgar e índice de ambas manos, dejando libres los demás dedos para tamborilear sobre el parche el ritmo deseado. En Peñaparda (Salamanca), las intérpretes colocan el bastidor del panderero en la rodilla izquierda —elevada sobre un escabel— y, sujetándolo con una cinta de cuero al dedo pulgar de la mano izquierda, aprovechan los dedos de esa misma mano para golpear un lado, mientras que con una baqueta actúan sobre el otro parche y el aro haciendo contrapuntos rítmicos.

La costumbre de pintar panderos y panderetas parece muy antigua y obedece, sobre todo, a la tendencia, innata en el ser humano, de decorar y embellecer los objetos que fabrica y usa. La piel tensada sobre el bastidor servía de este modo de lienzo para que un artista, normalmente distinto del constructor de la pieza, estampara un motivo decorativo según su gusto e intención. La tradición se conoce en España desde hace siglos y habitualmente se acompañaba, en el caso de los panderos cuadrados, de un encintado del bastidor para adornarlo. Christoph Weiditz pinta a unas jóvenes bailando al son de un panderero cuadrado. El dibujante François Deserps reproduce en su obra *Recueil de la diversité des habits...* una joven tocando la pandereta pintada que titula «La tonduie d'Espagne». Don Ramón de la Cruz escribió un sainete llamado «Los panderos» donde se reproduce una escena en el barrio del Avapiés en la que unos vecinos están pintando y poniendo cintas a unos panderos, lo cual parece indicar la popularidad que había adquirido el oficio un par de siglos después de las menciones anteriores.





**SOÑANDO
CERVANTES**

Cascabeles

Su nombre procede del latín «caccabus», que significa «olla o puchero metálico». Los cascabeles se solían coser a las ropas y utilizarse como complemento en la indumentaria del baile, no siendo frecuente ver este instrumento fuera de ese contexto salvo si va cosido al interior de una pandereta o para adornar los arreos de una caballería. Felipe Pedrell, en su *Diccionario Técnico de la Música* (1894) anota que «el Gran Sacerdote del Templo de Jerusalén llevaba diversas franjas de cascabeles en sus vestiduras». Existen hallazgos arqueológicos como el de la excavación de la necrópolis del templo de la Virgen de La Estrella en Montiel, Ciudad Real (siglo XIV), en el que se hallaron 10 cascabeles de bronce en un enterramiento infantil. Hay que anotar también los encontrados en el yacimiento de Rubercy en Calvados, Normandía (siglo XII). Sin embargo algunas representaciones posteriores como la del fresco de la Catedral de Bayeux, Normandía (siglo XV) nos invita a pensar en usos musicales.

«También tenemos acá pandero, sor Chiquiznaque —replicó el Repolido—, y también, si fuere menester, sabremos tocar los cascabeles, y ya he dicho que el que se huelga, miente; y quien otra cosa pensare, sígame, que con un palmo de espada menos hará el hombre que sea lo dicho dicho».

Rinconete y Cortadillo

Calderón, en uno de sus entremeses, hace aparecer a unos cómicos vendiendo instrumentos al son de diferentes danzas cuyos títulos sugieren el oficio, la etnia o la condición de quienes las practican:

- «Torrente: Esta lo es de cedacero (sonajas)
- Cortadilla: Esta es danza gitana (castañetas)
- Mostrenca: Esta de cascabel grueso (cascabeles)
- Otro: Esta, danza fregaril (pandero)».

Maximilien Derrere graba en la portada de *La Pícará Justina* siguiendo el grabado de la edición princeps de Juan Bautista Morales unos cascabeles en la tercera casilla de su juego «El axuar de la vida picaresca».





**SOÑANDO
CERVANTES**

Albogue I y II

La palabra albogue deriva del árabe «al-bough» y se trata de un tubo de madera o caña en cuyos extremos se insertan dos pabellones de cuerno, uno más grande que el otro. (I) El mayor sirve de amplificador del sonido mientras que el pequeño sirve para albergar una caña en la que se ha practicado una incisión a modo de lengüeta simple. Algunos tipos de albogue, como la alboka vasca, tienen dos tubos con cinco y tres agujeros respectivamente. En España existen diversos tipos de albogues documentados en el del País Vasco, Navarra, Castilla, Madrid, Andalucía.



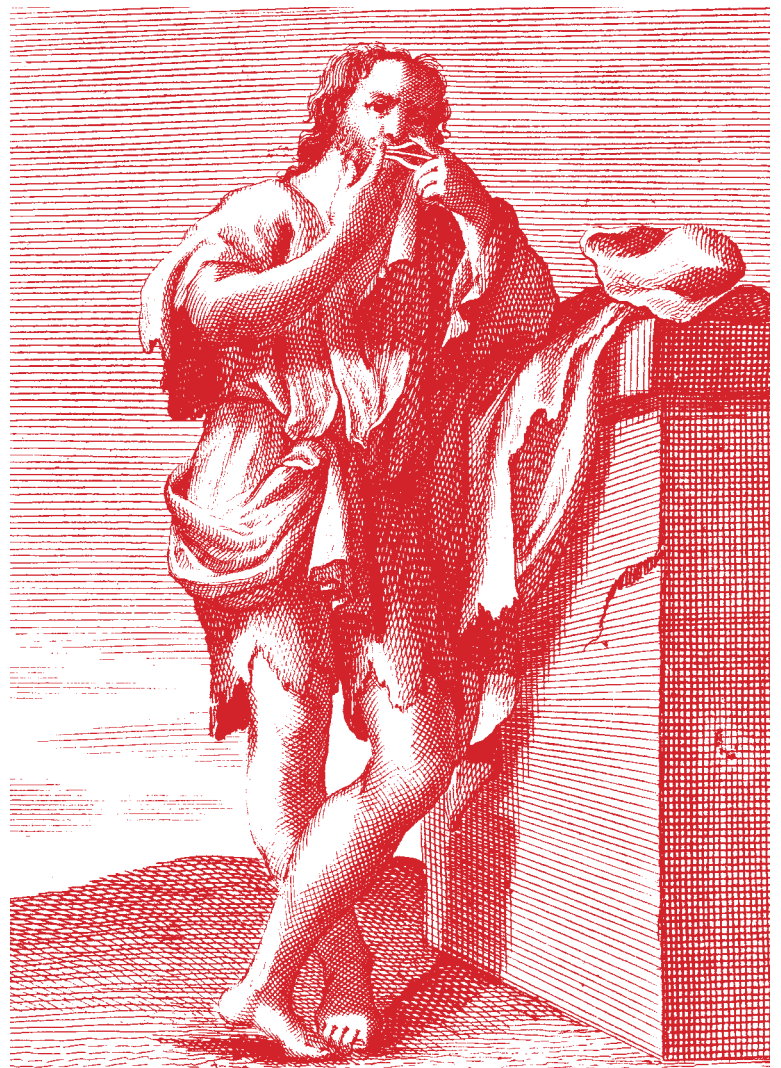
Aunque hoy no está en uso, existe una segunda acepción del término descrita en un buen número de diccionarios. (II) Cervantes hace decir a don Quijote: «Albogues son unas chapas a modo de candeleros de azófar, que dando una con otra por lo vacío y hueco hace un son, que, si no muy agradable ni armónico, no descontenta y viene bien con la rusticidad de la gaita y del tamborín». Creemos que es una definición tan disparatada como muchas otras de las que hace uso Cervantes para certificar la locura de don Quijote, aunque, como diría el refrán «a zurrón tira el nombre», ya que había un tipo de candelabro de pared que se llamaba albortante, término que puede inducir a error a don Quijote al tratar de describir la forma de los albogues, confundiendo un instrumento de viento con uno de percusión formado con los soportes de los candeleros. Difícil sería tocar con esos soportes que carecían de asa, pero ahí queda la definición para confundir aún más a los exégetas de la obra inmortal.



**SOÑANDO
CERVANTES**

Trompa de París

En la Península Ibérica este instrumento suele presentar, con leves variantes, la misma apariencia que en el resto de países en los que se utiliza. A pesar de que el nombre de trompa nos lleva a pensar en un instrumento de viento, Cervantes probablemente se refiera a las también llamadas guimbardas o birimbaos. Se trata de una especie de horquilla de hierro en forma de bocallave, sobre la que se fija una lámina o lengüeta. También llamada *trompa de boca*, se la puede calificar de idiófono punteado, es decir, un instrumento capaz de producir un sonido por la vibración de su propio material al ser punteado o percutido en una de sus piezas, que es la lengüeta. Parece probado que, al igual que otros instrumentos, se introdujo en España por la vía francesa, entrando con los peregrinos y con los vendedores de cuchillos, alfileres y cazuelas, que solían ser hojalateros o herreros.



En castellano la palabra trompa, seguida del calificativo «de boca» o «de París», ha sido la más frecuente y la más acertada para definir a este instrumento. La frase *jew's harp* o arpa del judío, que se usa en los países sajones, parece más bien una deformación de *jaw's harp* o arpa de boca (mandíbula), lo que vendría a coincidir con la denominación española y con el uso que de la cavidad bucal se hace como caja de resonancia. Existe una multitud de términos con los que se denomina a este instrumento. Voces como «trompa», «birimbao», «arpa de boca», «guimbarda», «trompa de París» o «arpa judía», y algunas variantes más como «trompa gitana», «trompa gallega», «trompa judía», le proporcionan un cierto exotismo además de una confusión etimológica. En Europa recibe también curiosos nombres como «*scacciapensieri*» (aleja pensamientos) y «*spassapensieri*» (distrae pensamientos) en italiano; «*brummeisen*» (zumbido o hierro zumbador), «*maultrommel*» (tambor de boca), «*mundharmonika*» (acordeón o armónica de boca) en alemán; «*rebute*» (desperdicio, en francés antiguo), «*trompe de laquais*» (trompa de lacayos) o «*trompe de Béarn*» en francés; «guitarra» en provenzal»; «*ributhe*» (desecho, en escocés antiguo). Miguel de Cervantes usó el término «trompa de París» en su novela «El celoso extremeño» y en «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha». Por esa época, también el escritor Baltasar Gracián utilizó «trompa de París» en su novela «El Criticón».





**SONANDO
CERVANTES**

Tejuelas

Las tejuelas o tejoletas son dos tablillas iguales que, colocadas entre los dedos y entrechocadas, producen un sonido con el que se acompaña cualquier tipo de ritmo. Tienen formas y figuras distintas, según la tradición de cada lugar o el capricho del fabricante, aunque suelen predominar las antropomorfas. A veces se utilizaban hasta tres en cada mano para dar más fuerza al repiqueo. Palillos se llama a los que están hechos de madera, y tarrañuelas, tarreñas, tejuelas o tejoletas a los que están contruidos en barro cocido o en loza. También se utilizan piedras de río con la forma adecuada, costillas de caballo, pulidas y rematadas adecuadamente, o, como describe Cervantes, dos fragmentos de un plato de loza quebrado.



«...la Escalanta, quitándose un chapín, comenzó a tañer en él como en un pandero; la Gananciosa tomó una escoba de palma nueva, que allí se halló acaso, y, rascándola, hizo un son que, aunque ronco y áspero, se concertaba con el del chapín. Monipodio rompió un plato y hizo dos *tejoletas*, que, puestas entre los dedos y repicadas con gran ligereza, llevaba el contrapunto al chapín y a la escoba.

Espantáronse Rinconete y Cortadillo de la nueva invención de la escoba, porque hasta entonces nunca la habían visto. Conociólo Manferro y díjoles:

—¿Admíranse de la escoba? Pues bien hacen, pues música más presta y más sin pesadumbre, ni más barata, no se ha inventado en el mundo; y en verdad que oí decir el otro día a un estudiante que ni el Negrofeo, que sacó a la Arauz del infierno; ni el Marión, que subió sobre el delfín y salió del mar como si viniera caballero sobre una mula de alquiler; ni el otro gran músico que hizo una ciudad que tenía cien puertas y otros tantos postigos, nunca inventaron mejor género de música, tan fácil de deprender, tan manera de tocar, tan sin trastes, clavijas ni cuerdas, y tan sin necesidad de templarse; y aun voto a tal, que dicen que la inventó un galán desta ciudad, que se pica de ser un Héctor en la música».

Rinconete y Cortadillo





**SOÑANDO
CERVANTES**

Rabel

El rabel siempre fue un elemento imprescindible entre los ganaderos de ovino y particularmente entre los trashumantes. Su origen, forma y sonido le daban muchas veces apellido; se habla así de rabel gritador, tosco, morisco, etc. Una copla popular resumía las cualidades del instrumento al decir que el buen rabel debía de construirse en madera de pino verde, las cuerdas de piel de culebra y las cuerdas del arco con la crin de una mula negra. Se entiende que si era mula no convenía utilizar el pelo de la cola, habitualmente más frágil por estar manchado con los orines del animal. En la península Ibérica se dan rabeles de muy diferentes facturas y materiales, presentando habitualmente tres, dos o incluso una sola cuerda.



Cervantes hace decir a Don Quijote: «Las pastoras de quien hemos de ser amantes, como entre peras podremos escoger sus nombres; y pues el de mi señora cuadra así al de pastora como al de princesa, no hay para qué cansarme en buscar otro que mejor le venga; tú, Sancho, pondrás a la tuya el que quisieres.

—No pienso —respondió Sancho— ponerle otro alguno sino el de Teresona, que le vendrá bien con su gordura y con el propio que tiene, pues se llama Teresa; y más, que celebrándola yo en mis versos vengo a descubrir mis castos deseos, pues no ando a buscar pan de trastrigo por las casas ajenas. El cura no será bien que tenga pastora, por dar buen ejemplo; y si quisiere el bachiller tenerla, su alma en su palma.

—¡Válame Dios —dijo don Quijote—, y qué vida nos hemos de dar, Sancho amigo! ¡Qué de churumbelas han de llegar a nuestros oídos, qué de gaitas zamoranas, qué de tamborines y qué de sonajas y qué de rabeles! Pues ¡qué si destas diferencias de músicas resuena la de los albugues! Allí se verán casi todos los instrumentos pastorales».

Don Quixote de la Mancha Segunda Parte, Capítulo LXVII



**SOÑANDO
CERVANTES**

Castañetas

También llamadas castañuelas, son dos tablitas cóncavas, generalmente de pequeño tamaño y sujetas con un cordón, que se manejan con una mano.

Suelen fabricarse por parejas y algunas, por sus grandes dimensiones, se tocan sosteniéndolas bajo la cavidad de mano; generalmente, sin embargo, se atan al dedo corazón o al pulgar. Casi siempre fue instrumento utilizado por danzantes, fuera en los bailes del medio rural fuera para las danzas escénicas donde se solían llamar castañetas y, a partir del siglo XVIII, palillos.

Todo nos hace suponer que las castañetas o castañuelas siempre se construyeron en maderas duras: «La atrevida muchacha empuña un par de castañuelas de biensonante boj», escribe Merini en *Adonis*; y Serafín Estébanez Calderón en *La rifa andaluza* apunta: «Entretanto la danza sigue, las cosas se suceden dejándose escuchar... el son del crótalo de granadillo». Esta dureza produce estrépito mayor cuanto más grandes son las piezas; dice Zabaleta en *El día de fiesta por la tarde*: «El asturiano y la gallega tienen puestas unas castañuelas que parecen hechas de cuatro artesones y tíranse tales puñados de ruido que se hacen pedazos las sienes». Estas deben ser las castañuelas a que se refería Quevedo cuando escribía: «No suenan las castañetas, que de puro grandes ladran». O las otras a que se refería Quiñones de Benavente cuando hacía decir a uno de sus personajes dirigiéndose a Pelandusca, tañedora de castañuelas: «¿No ha de gustar, si repiqueteas esos almendrones de nogal?»



Cervantes, en «La Ilustre fregona» hace decir al asturiano:

«Entren pues todas las ninfas
y los ninfos que han de entrar
que el baile de la chacona
es más ancho que la mar:
Requieran las *castañetas*
y bájense a refregar
las manos por esa arena
o tierra del muladar».





**SONANDO
CERVANTES**

Matracas I y II

Sobre cada una de las caras de un cajón cerrado (I) o de una gruesa tabla (II), se clavan dos tiradores de cajón hechos en

hierro, cuyos ejes les permiten girar

hacia un extremo y otro de la tabla o dos martillos de madera con la misma propiedad. Allí donde alcanza la parte más gruesa del tirador o la cabeza del martillo, se colocan clavos (dos en un extremo y dos en el otro) donde golpeará dicho tirador cuando la tabla sea movida por el ejecutante. Éste sujeta la tabla con la mano por medio de una abertura en forma de asa, que le permite hacerla girar ciento ochenta grados hacia un lado y hacia otro. La Iglesia permitió usar estos instrumentos en la ceremonia de las Tinieblas con que se

conmemoraba la muerte de Jesús, ya que «asustar a Judas» o «matar judíos» se denominaba al momento más estruendoso de dicho ritual.



Las referencias acerca del uso de la matraca en las torres de iglesia no son muy abundantes, pero algunos escritores locales o costumbristas mencionan la costumbre que, sin embargo, es recordada mucho mejor por la tradición oral. Todos los sacristanes y campaneros sabían que en la Semana Santa no se hacía uso de las campanas por representar éstas la voz de Cristo o de sus ministros y haber enmudecido. En la matraca se representaban varios aspectos, todos ellos relacionados con el «sacrum lignum» o leño sagrado que en la iglesia oriental estaba figurado en el simandrón, otro instrumento de madera con el que se daban los toques de aviso para los oficios y para las horas.

También se utiliza «dar matraca», por el ruido que el instrumento hace, a lo que en otros casos se llama cencerrada. Cervantes escribe en «La tía fingida»: «De lo que enfadados y corridos todos, quisieron apedrearle la casa y quebrarle la celosía, y darle una matraca o cantaleta: condición propia de mozos en casos semejantes. Mas, aunque enojados, volvieron a hacer la facción de la música con algunos villancicos; volvió a sonar la gaita y el enfadoso y brutal son de los cencerros, con el cual ruido acabaron su serenata».





**SONANDO
CERVANTES**

Órgano

Constructor: Jesús Reolid en 1990

La palabra órgano proviene de la voz griega *organon*, que se aplica a un instrumento o herramienta en general. Actualmente dentro de este término reunimos a los instrumentos que incorporan un sistema de teclado y viento. Los órganos más sencillos que existen son los llamados «de mano». En ellos, un fuelle manual alimenta de aire una cámara cerrada, que, merced a un complejo diseño de conductos, lo envía a unos tubos o flautas. Este envío se realiza selectivamente a través de un teclado. Una mano del intérprete maneja el fuelle mientras la otra pulsa las teclas. Las dimensiones de estos órganos, llamados también *portativos*, era muy variable y abarcaba desde los de menor tamaño, que se colgaban del hombro por medio de una correa, hasta los más amplios de tesitura, que se posaban sobre una mesa y por ello se llamaban *positivos*.





Exposición

SONANDO CERVANTES



FUNDACIÓN JOAQUÍN DÍAZ

