

INSTRUMENTOS MUSICALES EN EL BELÉN NAPOLITANO DEL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA

Joaquín Díaz

La ciudad de Nápoles es, hacia los años 40 del siglo XVIII, la tercera urbe en importancia de Europa tras Londres y París. Don Carlos de Borbón, hasta entonces duque de Parma, ha conseguido que la capital del reino de las dos Sicilias se convierta en un foco de interés para el arte y el patrimonio con las obras del palacio de Capodimonte, la potenciación de la pintura y el apoyo decidido a la interpretación de la música —nada menos que cuatro conservatorios en funcionamiento—, especialmente a aquella marcada por unas señas propias de identidad. En este marco creativo que se prolonga casi hasta finales del siglo XVIII con el reinado de Fernando —el tercer hijo de Carlos VII— y dentro de una costumbre tan italiana como española cual es la de los belenes o praesepi, hay que contemplar esta colección de miniaturas de instrumentos, realizadas para ser sostenidas por figuras de un nacimiento. Excuso mencionar el conjunto porque hay sobre él varios estudios, uno de los cuales explica el origen de la colección y la sitúa históricamente¹. Hay en ese grupo de figuras hasta 184 que representan a hombres y mujeres —pastores, reyes, pajes, artesanos, etc.—, todos ellos maniqués cuyas articulaciones de alambre permiten que adopten cualquier tipo de postura, si bien en algunos casos las manos o la cara parecen estar especialmente preparados para tañer un instrumento concreto.

Para diferenciar y clasificar estos instrumentos habría que hacer tres apartados, que atienden más a razones históricas y de costumbres que a una división técnica. En primer lugar, los instrumentos militares. No podemos olvidar

que el siglo XVIII es el de la renovación y adaptación de las bandas militares europeas de música y no es extraño que algunos instrumentos estén tomados de la parafernalia turca que tanto había impresionado a algunos mandatarios occidentales en las confrontaciones bélicas de este siglo y del anterior. Si bien, y precisamente por esa tradición, la historia de los conjuntos de esta clase comienza a renovarse ya en los reinados de Luis XIV y Luis XV, es en el siglo XVIII cuando elementos como timbales, platillos, triángulos y grandes tambores, así como instrumentos populares de doble lengüeta, entran a formar parte de las bandas europeas, incorporándose en alguna ocasión hasta los propios intérpretes jenizaros. Ana de Rusia y Augusto II de Polonia lo llevan a sus cortes y Carlos VII no es ajeno a esta admiración por lo otomano cuando paga a un pintor napolitano que luego será pintor de cámara, llamado Giuseppe Bonito, un cuadro en el que aparece Hagi Hussein Effendi, embajador del sultán ante el rey de Nápoles, con sus acompañantes y sus atavíos característicos². Pues bien, entre los instrumentos de este apartado veremos los platillos, los timbales, el tambor, el serpentón, la tuba, la trompa y un bastón de mando con la luna creciente.

En segundo lugar estarían los instrumentos tradicionales y particularmente aquellos que tienen unas características diferenciales que les acercan a un formato localista, como el tricaballaca, la zampogna, la mandolina, la gaita de vejiga, las castañuelas, los sonajeros o la chitarra battente.

Finalmente me referiré a los instrumentos de orquesta o de conjunto de cámara. En esta sección estarán incluidas, desde piezas que tampoco desentonarían en una banda militar (como oboe, clarinete, flauta travesera) hasta elementos que, por su uso, podrían denominarse populares entre comillas (como la tiorba, el violín o el arpa).

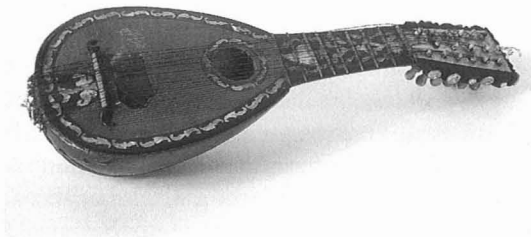
Entre los militares, los hay idiófonos, de membrana y de aire. De los primeros, iniciaré la revisión por el bastón de mando, llamado en inglés *turkish crescent* o *chapeau chinois* en francés. Ambas definiciones son descriptivas y aluden, tanto a la media luna que solía rematar el bastón como a la especie de sombrero o sombreros chinos que de forma ascendente y de mayor a menor iban ensartados en ese mismo bastón, adornando los bordes del vuelo con campanillas o cascabeles. El instrumento comienza a utilizarse en los ejércitos polaco y ruso —como he dicho, por imitación del turco— para después acomodarse y pervivir en el británico y el francés. Tras una época relativamente breve de aclimatación pasa también a la música sinfónica. Haydn, Mozart, Gluck y otros compositores, incapaces de resistirse a esa invasión pacífica de lo oriental, tratan de introducir en sus obras elementos, melodías y escenas «a la turca». En la miniatura (N.R. 2332)³ se observa el remate de la luna y tres sombreros que van ampliando de abajo arriba el número de cascabeles. Otra pieza más sencilla se puede observar en el número 2333.

Instrumento también de la música militar son los platillos. Filippo Bonanni, siguiendo a diversos autores, explica en su obra *Gabinetto armonico*⁴ que hay que distinguir entre los diferentes tipos de címbalos. Al efecto, presenta en varias láminas modelos distintos, de los cuales el más parecido al platillo turco es el que define como «címbalo de los armenios» con el número XLIII, «compuesto de dos partes menos esféricas y de una menor concavidad». François René Tranchefort, en su obra *Los instrumentos musicales en el mundo*⁵ también distingue entre platillos europeos y platillos turcos, indicando que éstos, utilizados finalmente en la

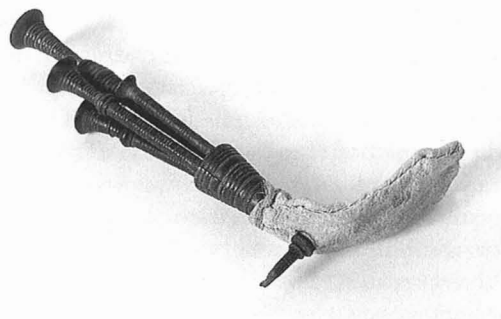
orquesta sinfónica, «presentan un perfil ligeramente curvo con una prominencia central importante y unos orificios por los que pasan unas correas de cuero que se atan por dentro (y que sirven para agarrarlos)». Exactamente como la miniatura del Belén (N.R. 2328).

Entre los instrumentos de viento tal vez el menos común de los representados en el Nacimiento sea el serpentón (N.R. 2297). Dicho instrumento, de boquilla, se construyó tradicionalmente en metal o madera —nogal de una sola pieza que luego se abría en dos y se trabajaba para recubrirse al final externamente de piel—, pero en cualquier caso con un tubo cónico en forma de serpiente. La longitud del tubo, según Marin Mersenne, podía alcanzar los seis pies de largo —es decir, unos dos metros—, y, en el capítulo que le dedica en su *Harmonie Universelle*⁶, emplea una proposición completa para explicar por qué no importa que los tres agujeros superiores estén tan separados de los inferiores; para ello recurre al ejemplo del cuarto agujero del oboe y añade que en el serpentón, aunque parezca que el tercer agujero y el cuarto están separados casi un pie, en realidad si se traza una línea perpendicular —no siguiendo el zigzag del tubo— sólo lo estarán la mitad. Este instrumento, que ya se conocía en Italia y Francia en el siglo XV, se utilizó entre los siglos XVI y XIX en la música religiosa y en la militar. En Francia, en concreto, se pensaba que su inventor había sido un canónigo de Auxerre llamado Edmé Guillaume, sin embargo se trata de un invento anterior basado en una corneta curvada de boquilla que ya existía formando conjunto con otras cornetas y que se denominaba en Italia *cornone* o *cornu torto*. Curt Sachs escribe que los tañedores de serpentón debieron de ser grandes artistas⁷, y cita a Mersenne para destacar sus «variadas aptitudes al ser capaces de acompañar hasta a veinte de los cantantes más potentes y al ser capaces, también, de tocar la música de cámara más suave con las más delicadas notas de adorno».

Otros dos instrumentos aerófonos utilizados para la música militar estarían representados por una tuba con válvulas (2302) y una trompa



Mandolina. N.º R.º 2340.



Zampogna. N.º R.º 2293.



Tuba con válvulas. N.º R.º 2302.



Doble Flageolet. N.º R.º 2298.



Pandereta. N.º R.º 2318.



Serpentón. N.º R.º 2297.

(2303), ambos para ser tocados con la campana en posición vertical o lateral. Acerca de la tuba se podría decir que es un instrumento aerófono de boquilla en el que, gracias a un ingenioso sistema de válvulas, se puede alargar el recorrido del aire por el tubo. En el caso de la miniatura estas válvulas parecen rotatorias y no de pistones. Esto quiere decir que la válvula actuaría como una manivela que obturaba o dejaba libre la parte del conducto que no debía sonar. Aunque casi todos los manuales y diccionarios de instrumentos parecen coincidir en dar como fecha aproximada de invención de la tuba –de este tipo de tuba– la segunda década del siglo XIX, los hermanos Alexander, de Mainz, y en particular Franz Ambrós, conocidos constructores de tubas, ya trabajaban desde 1782 bajo el privilegio del último arzobispo elector de Maguncia, Federico Carlos José de Erthal.

Respecto al segundo instrumento, la trompa, podría indicarse que es muy similar al anterior si exceptuamos las válvulas. En ambos casos son instrumentos de timbre grave para reforzar rítmicamente las partes fuertes del compás en la música militar.

En la colección del Belén también hay tres bocinas, una recta y dos curvas (2294, 2295, 2599). La bocina recta aparece en la iconografía egipcia y romana. Durante la Edad Media se utilizó como instrumento de aviso, especialmente en las ciudades para dar las horas. Finalmente, aunque limitado por sus escasas posibilidades melódicas quedó restringido al uso militar, emitiendo pocas notas y eso según la habilidad del intérprete.

En cuanto a los instrumentos de membrana, timbales (2325-2327) y tambor (2336), puede hablarse de ellos como piezas que ya habían alcanzado en la Edad Media su forma definitiva y que se habían mantenido en uso hasta la época de que hablamos. El timbal o atabal aparece en la iconografía de Sebastián Virdung (1511), de Michael Praetorius (1619), de Marin Mersenne (1636), quien le llama «tambor de bronce», y de Filippo Bonanni (1716). Este último ofrece dos láminas de piezas similares, una titulada *timbales* y otra *timbales persas*; respecto a los

primeros, atribuye su invención a los turcos y manifiesta claramente que no son cilíndricos sino semiesféricos, de cobre y recubiertos de un parche de piel. Las baquetas, cortas y con una bola en el extremo que golpea el parche. El sonido que producen, según él, es obtuso y triste y se suele acompañar con las trompetas pues su uso es militar y especialmente para la caballería pues la infantería solía utilizar el tambor o *side drum*. En numerosos grabados aparecen los infantes (tocando ese tipo de tambor que se colocaba generalmente al lado izquierdo para poder caminar mientras se golpeaba el parche superior) y los jinetes (con los timbales situados delante de ellos sobre el caballo). A partir del siglo XV va aumentando el tamaño de esos timbales y se van haciendo más frecuentes en diferentes ejércitos. El húngaro lo utiliza, por ejemplo, cuando una delegación magiar llega a Francia a pedir la mano de la hija del rey Carlos para Ladislao V, quien nunca llegaría a desposarse con Magdalena de Valois.

En cuanto al tambor de miniatura, estamos ante una pieza que probablemente remeda el uso militar, con una caja de madera y unos parches de piel tensados con tirantes de cuerda o cuero. Bonanni quiere diferenciar el militar de otros modelos y acaba diciendo que los turcos son, entre todos los pueblos, los que lo utilizan más y mejor en los combates: «Se precipitan al son de los tambores y las trompetas con un ruido espantosísimo para producir en el enemigo confusión y terror».

Pasando a otra sección, la de los instrumentos populares, hay dos en particular que desvelan un carácter local. Me refiero a la mandolina y a una especie de matraca de mazos llamada en Nápoles *tricaballaca*.

La mandolina o «almendrino» (mandorla es el nombre italiano para almendra) está dentro de una prolongada y fructífera tradición italiana de instrumentos de púa: laúd de cuello estrecho, pandoras, colasciones... En la época estudiada, en particular, estos instrumentos adquieren una gran perfección y riqueza y suelen aparecer adornados o taraceados en nácar y marfiles. Las mandolinas más comunes solían ser las de seis y cua-

tro órdenes, con cuerdas dobladas en ambos casos; las afinaciones preferidas son, de grave a agudo, Sol Si Mi La Re Sol, para la de seis, también llamada *mandolino* y Sol Re La Mi para la de cuatro o mandolina (uno de los métodos más famosos y utilizados se titulaba precisamente *Método muy fácil para aprender a tocar la mandolina de cuatro cuerdas, instrumento hecho para las damas*). Entre los constructores destacados del XVIII cabe mencionar a Gaetano Vinaccia y Donato Filano⁸. Entre los instrumentistas, el más afamado era Giuseppe Giuliano, al que seguían Carlo Sodi, Giovanni Cifoletti y Gabriele Leoné, estos tres últimos afincados en París. Sólo en esta ciudad y en Lyon hay, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, 26 profesores conocidos y reconocidos de mandolina que usaban para sus clases los métodos escritos por Giovanni Battista Gervasio, Pietro Denis, Giovanni Fouchetti y Michel Corrette. La documentación habla incluso de un constructor de cuerdas de tripa insuperable en Italia llamado Angelo Angelucci, de quien iban a aprender los franceses.

Acerca de las dos miniaturas de mandolina, ninguna tiene el habitual número de cuerdas: una tiene dieciséis (2340) y la otra seis (2344). La de dieciséis, podría suponerse que tiene cuatro órdenes de cuatro cuerdas cada uno. Todavía existen mandolinas y algún otro instrumento de cuerda en América del sur con la misma disposición de cuerdas. La otra, podría calificarse como una mandolina de Cremona, ya que algún tratadista habla de la costumbre de utilizar allí instrumentos con cuatro o seis cuerdas simples y un timbre más suave. Dada la precisión del miniaturista, desde luego, no cabe hablar de capricho o equivocación, sino más bien de un modelo con tal número de cuerdas entre los muchos que los lutiers italianos o napolitanos fabricaban en sus talleres, que han sido copiados exactamente por el artista, que habitualmente es muy minucioso.

En lo que respecta al otro instrumento local, el *tricaballaca* o *tricheballache*, muchos autores opinan que es específicamente napolitano (en el área del Vesubio y en alguna localidad de

la provincia de Salerno) y, aunque se trate de un tipo de matraca con tres mazos (el central fijo y los otros dos que baten sobre él), su uso local va más allá del específico que suelen tener este tipo de crepitáculos de madera para la Semana Santa, utilizándose además para la *tammurriata*, junto con la zambomba, el tambor y otros elementos de percusión⁹. Se toca agarrando con las manos los listones laterales, situándolas por debajo de la barra central que cruza perpendicularmente, lo cual permite percutir con precisión ritmos bastante complicados. Algunos mazos se adornan con platillitos o chapas de latón que alegran el sonido seco de la madera. Son raros los *tricaballaca* que tienen cinco mazos, de hecho el propio nombre parece indicar la presencia de tres; cabría incluso imaginar que esos mazos son las cabezas de tres turcos o valacos —recordemos el texto de *Cosí fan tutte*, de Mozart—. En cuanto a las tres miniaturas, sólo se diferencian en el material de que están construidas (2305, 2306, 2307).

Italiano de origen y muy difundido y popular por el sur del país es la Zampogna (2293). Se trata de una gaita de odre con un tubo para insuflar aire y cuatro más para modular la melodía y para acompañamiento. El odre u *otre* es de piel vuelta de cabra y los tubos, insertados en una pieza de madera llamada *ceppo*, dan las siguientes escalas; Tubo derecho de la melodía Fa#, Sol, La, Si, Do, Re; Tubo izquierdo Re, Mi, Fa#, Sol, La; Roncones Re octava alta y baja.

Lo lógico es que el tubo cilíndrico, el más corto, tenga lengüeta simple y los cónicos lengüeta doble. De este modo se convierte la Zampogna en un instrumento intermedio entre las gaitas de odre de tubos cónicos que se dan en occidente (España, Francia, Alemania) y las de tubos cilíndricos orientales (Yugoslavia, Rusia). El tubo izquierdo de la melodía tiene una fontanela para proteger una llave —de ahí el nombre *Zampogna a chiave*—, siendo este modelo muy popular en la zona centro meridional (particularmente en Sicilia) donde suele ser acompañado habitualmente por una *ciaramella* o caramillo. Aunque es una hipótesis sólo, el

nombre de zampogna podría venir de zampa o pata, pues del agujero dejado por una de las patas de la piel de cabra salían los tubos para hacer la música.

Aerófono con odre también es la gaita de vejiga (2300) que aparece en la colección de miniaturas y que no tiene un nombre preciso o tal vez tiene demasiados. El intérprete sopla por un tubo e introduce el aire en una vejiga en cuyo extremo opuesto hay un puntero con cuatro agujeros; en la parte en que ese puntero está unido a la vejiga, hay una doble caña. Podría considerarse este instrumento como un precedente de la gaita de odre actual y un paso más en el proceso de control del soplo ya sea por medio de los carrillos del intérprete ya por un recipiente interpuesto.

Un instrumento de cuerda de la colección sobre cuyo nombre cabe albergar alguna duda es la guitarra. Me explico: a simple vista podría parecer una *chitarra battente* (2338) pero carece de una de las características principales para serlo, como es el rosetón en forma de tronco de cono que se insertaba en la caja y que estaba construido creando planos en disminución de madera, pergamino o papel encolado. En lo demás —trastes móviles, fondo ancho— podría considerarse una *chitarra battente*, instrumento que tuvo en Nápoles durante los siglos XVII y XVIII algunos constructores conocidos. Otras de las características que podrían hacer reconocible la *chitarra battente*, como el repertorio, la forma de tocarla (con plectro y rasgueando), la afinación y el grosor de las cuerdas, tampoco pueden ser identificadas, lógicamente, en la miniatura. La afinación no era progresiva (La2, Re3, Sol2, Si2, Mi3) y las cuerdas eran todas del mismo calibre (0,20 milímetros habitualmente). Si descartáramos que fuese una guitarra italiana habría que centrarse en una guitarra de cinco órdenes de tipo español, pero prefiero pensar que se ha perdido en la miniatura —lo mismo que sucedía en las de tamaño natural— el rosetón central en algún traslado, pues hasta el número de trastes coincide con los de la llamada *chitarra battente*.

Los otros tres instrumentos populares tienen

un origen menos local: hablo de la pandereta (2309-2318), castañuelas (2329, 2330, 2331) y sonajero (2334, 2335). La pandereta o *tamburello* es un instrumento suficientemente estudiado¹⁰ como para que este trabajo pudiera añadir nuevos datos, pero convendría señalar que tanto en Italia como en España era costumbre decorar la piel y el bastidor, fundamentalmente a fines del siglo XVIII y durante el siglo XIX, con todo tipo de adornos —casi siempre pictóricos— que iban desde figuraciones geométricas y dibujos populares hasta paisajes al óleo. Las piezas italianas solían tener, también como las españolas, tamaños diversos entre 15 cm. y el medio metro. En todos los casos el bastidor tenía sonajas, chapas de latón alineadas en el bastidor y encastradas en pequeñas ventanas practicadas en su superficie, que se completaban en algunos casos con cascabeles y pequeñas campanillas. Bonanni recuerda que ya San Isidoro hablaba de la pandereta como «pellis vel corium ligno ex una parte extensum» (piel o pellejo extendido sobre una parte de un bastidor de madera) y que San Agustín, incluso, ya había indicado cómo había de tocarse esa piel: «plangebant alte proceris tympana palmis». Sorprende, sin embargo, que el miniaturista no haya hecho de piel el parche de una de las piezas; sorprende, sobre todo porque en el caso de las otras panderetas, del tambor o de los timbales sí lo ha hecho sin dificultades. Tal vez el significado de la elección de un metal para la miniatura esté más en la posibilidad de adornar la superficie del supuesto parche a la manera en que se pintaban las panderetas, que en la imitación de un instrumento de metal que sería poco práctico y bastante pesado salvo si estaba hecho de latón.

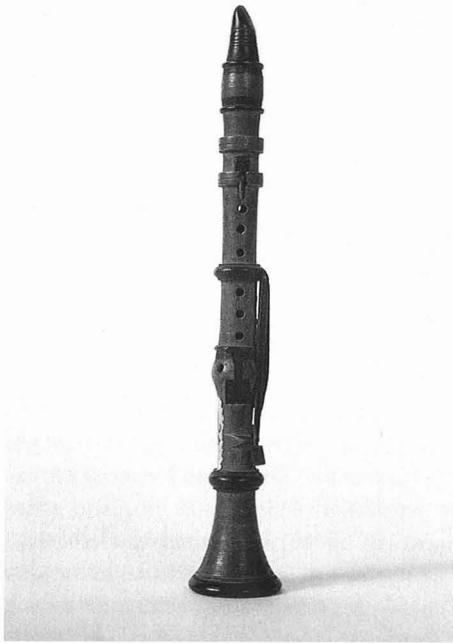
Respecto a las castañuelas —un par entero y unas sueltas, en la colección de miniaturas— están realizadas con gran precisión y reflejan perfectamente la factura popular, particularmente la que está suelta y tiene la ceja hendida. Las otras son claramente napolitanas, con la ceja recta y una pequeña incisión, paralela a la ceja, en la parte más ancha de la hoja. En Campania, y sobre todo en la zona del Vesubio, se siguen



Tambor. N.º R.º 2336.



Banjo de mesa o Mandolina caprichosa.
N.º R.º 2343.



Clarinete. N.º R.º 2296.



Arpa. N.º R.º 2337.

utilizando hoy para acompañar la mencionada *tammurriata* o para las fiestas en honor de la Virgen en donde los danzantes las llevan. En Montemarano también se utilizan formando parte de un conjunto instrumental que sale en la época del Carnaval y que incluye clarinete o *ciaramella*, fisarmónica y pandereta. Según De Simone¹¹, quien toca las castañuelas en este tipo de grupos consigue dar al sonido, con su repiqueteo constante, un carácter particularmente obsesivo y enervante.

Del sonajero, en especial del hecho de una calabaza con mango— podría decirse que casi siempre ha sido descrito como juguete o como instrumento con algún uso religioso o chamánico. También, en algunos casos, como acompañamiento de danzas, lo que no excluiría el sentido anterior. Está hecho con una calabaza en la que se introducen piedrecillas o huesecillos para que produzcan ruido al ser movido el recipiente. Bonanni dice, al comentar una lámina que representa a un indio bailando, que ese ruido es «más ingrato que armonioso» y que el instrumento suele ser tocado por algunos moros habitantes de África.

Finalmente aludiré a ese tercer tipo de instrumentos que, tan pronto eran utilizados en orquesta o conjunto de cámara, como se incorporaban a la banda militar o tenían un uso entre los rústicos. No podemos olvidar el papel del arpa o del violín en la música popular del siglo XVIII y comienzos del XIX. El arpa, en concreto, llega hasta ese siglo con una estructura similar a la del instrumento medieval que aparece en códices, beatos y portadas, diferenciándose sólo en el número de cuerdas que va aumentando paulatinamente. Curt Sachs dice que a finales del siglo XVII ya se había intentado en el Tirol que el instrumento aumentase sus posibilidades dentro del diatonismo. A tal fin «se clavaron algunos ganchos de hierro en la consola, cerca de los extremos superiores de las cuerdas. Esos ganchos, al ser vueltos para que tocaran la cuerda correspondiente, actuaban como el dedo que pisa la cuerda de un violín; entonces la cuerda subía un semitono. Así fue posible evitar el eterno tañido de las cuerdas de

teclas blancas». Algo similar se había inventado ya en España y a ello aludió Ruiz de Ribayaz en su *Método...*¹². De la solución definitiva a este problema no participa el arpa del Belén napolitano, llamado generalmente arpa de dos órdenes. Carece de pedal, mecanismo que cumplía la misma función que los ganchos de que hablaba Sachs pero que, aun mejorado notablemente el sistema manual anterior, no permitía tocar en tonalidades bemoladas. Cousineau inventó por fin, en 1782 el arpa de pedal doble que luego perfeccionó Sebastian Erard, el gran fabricante de arpas y pianos. En cualquier caso, como digo, la miniatura (2337) representa un arpa popular, sin pedal o pedales, y dotado de un escaso número de cuerdas.

Sobre el violín (2339, 2345) diré que hay dos ejemplares distintos en la colección del nacimiento. Uno de ellos, aparentemente de factura más popular, está construido con la parte inferior de sus efes a la altura del cordal; tiene una voluta sencilla y el intérprete sostiene entre sus manos un arco corto. El otro violín mantiene la base de las efes a la altura del taco angular inferior y tiene un arco más largo. El primero no conserva el puente y el segundo sí, pero al ser aquél movable, no podemos imaginarnos si estaba más o menos cerca del cordal, circunstancia que nos aclararía su mayor o menor antigüedad.

Respecto a los arcos, ambos son rectos, si bien, como indicaba antes, parecen de diferente longitud. La colección de miniaturas se sitúa precisamente en la época en que el arco sufre su más importante evolución gracias a Tartini y a los Tourte, padre e hijo. Precisamente a este último se le denomina el Stradivarius del arco por las grandes mejoras que introdujo sobre modelos de transición como el arco de Cramer—el virtuoso de Mannheim que reinó en Londres—. Tourte dio al arco esa elegante curvatura que actualmente tiene y la longitud entre 74 y 75 cm. Entre la rana—pieza que efectivamente semejaba en los primeros arcos a una rana saltando— y la cabeza del arco (que tuvo a veces la forma de cabeza de cisne) fijó la longitud de 69 cm. para las crines.

La tiorba (2342), otro instrumento de cuerda, es atribuida, según la opinión del jesuita Athanasius Kircher, a un napolitano. Cavalieri, Caccini y Mersenne dicen, sin embargo, que fue el florentino Antonio Naldi quien creó este instrumento cuyas cuerdas daban las notas siguientes LA` SI` DO RE MI FA SOL LA re fa la re`fa`. Praetorius distingue en su *Syntagma musicum*¹³ entre la tiorba paduana y la romana. Según esta distinción, que alargaría en esta última el mástil para las cuerdas graves, estamos ante una tiorba paduana en nuestra colección. El número de cuerdas, 12, podría indicar que es una tiorba de la primera época, cuando se añadieron uno o dos órdenes a las 11 cuerdas del laúd barroco. La tiorba fue un instrumento de acompañamiento en los siglos XVII y XVIII y tuvo abundante literatura. Bartolotti y Fleury escribieron sendos métodos para tiorba y numerosos autores música original para el instrumento.

Otros cinco instrumentos, todos ellos aerófonos, completarían esta sección de cámara. Comencemos por la flauta travesera (2304), llamada también flauta alemana, instrumento cuyo primer formato incluía los seis agujeros de digitación dentro de la misma sección del tubo. Dicho tubo había pasado, de fabricarse con perforación cilíndrica a cónica a partir de los años medios del siglo XVII, dando al instrumento más dulzura y menos estridencia (no olvidemos que su primer uso es militar). Este nuevo concepto del instrumento fue ideado por Hotteterre, quien publicó, a comienzos del XVIII en París, un libro titulado *Principios de la flauta travesera*¹⁴. Poco después Quantz situó los orificios en diferentes secciones del instrumento y le dio un perfil más sencillo. Este es, precisamente, el tipo de flauta representado en la colección de miniaturas, con cuatro secciones y una sola llave, del tipo de las construidas en la época de Federico el Grande, uno de los grandes impulsores del instrumento. Durante ese período se acostumbraba a intercambiar las secciones centrales de la flauta para cambiar la afinación. No entraré, pues, en la evolución posterior que lleva al flautista y joyero alemán

Teobaldo Boehm a intentar de nuevo la perforación cilíndrica interior, cambiando su timbre y su potencia.

La palabra clarinete parece que no se utiliza hasta la primera década del siglo XVIII, aunque instrumentos similares —con una lengüeta simple dentro de una boquilla— ya habían sido utilizados anteriormente con diversos nombres, aunque el más frecuente *chalumeau*. El uso bajo el nombre de clarinete y con una literatura musical característica comienza a extenderse a partir de mediados del XVIII, especialmente con Mozart. Nuestra miniatura (2296), por la forma y número de llaves, parece un clarinete en DO, muy usado entre los años 60 y 80 de esa centuria. Para el uso del instrumento dentro de la orquesta, y al igual que en el caso de la flauta, se utilizaban piezas de recambio que permitían bajar al LA o al SI bemol la afinación. Esas piezas, como es lógico, sustituían los cuerpos correspondientes a la mano derecha y mano izquierda, dejándose las tres piezas restantes, esto es, boquilla, barrilete y pabellón. En cualquier caso, del mismo modo que hemos visto en otros instrumentos del Belén, estamos ante un modelo más antiguo que la fecha que se atribuye a las figuras, pues ya en 1768 Jan Karel Rohn publica en Praga un estudio en el que se menciona el clarinete de seis llaves; con trece llaves, número que se conserva hasta el siglo XX, lo utilizó el famoso clarinetista Iwan Müller en el XIX.

Marin Mersenne describe en su famoso tratado *Harmonie Universelle* un *Hautbois* exacto al que aparece en la colección de instrumentos (2301), con siete agujeros y una llave oculta bajo una fontanela. Del mismo modo que he apuntado en otros instrumentos, parece que hay que recurrir al uso militar para hablar de los orígenes de la pieza, que pasó de ser un instrumento tosco o de fabricación elemental, de doble lengüeta —al estilo de la dulzaina que todos conocemos, por ejemplo— a ser un instrumento fabricado en tres piezas con una caña más estilizada y con unas características bastante diferentes. La palabra *Shawm* inglesa, al igual que la francesa *Hautbois*, podrían tradu-

cirse mejor en este caso con la española chirimía, pues estamos ante una pieza de factura renacentista a la que sólo con precaución podríamos denominar oboe. Las chirimías se reunían en familias integradas por tiple o soprano, alto o contralto, tenor y bajo.

Respecto al fagot (2299), estamos de nuevo ante un modelo de instrumento anterior a la fecha del Belén. No es un bajón renacentista, precedente del fagot y ya en declive en el siglo XVII, pero es un instrumento sin llaves en el que se aprecian bien las cuatro piezas –tudele- ra, gran cuerpo, culata y campana– y un tudel con una curiosa curva en forma de cayado. Me llama la atención que los agujeros estén invertidos con respecto a la digitación tradicional del fagot (tres para la mano derecha y cuatro para la izquierda).

Faltan por comentar, tres instrumentos cuya rareza les podría conferir casi un apartado especial de «curiosos». Uno de ellos (2341) es similar al que Bonanni denomina *Pandura* en la lámina LI. Escribe el discípulo de Kircher que «los napolitanos llaman así a un instrumento de forma similar a la mandola pero más grande. Tiene ocho cuerdas de metal que suenan con un plectro y dan una gran armonía». Lo curioso es que el grabador le pone diez, lo cual indica, o bien que el número de cuerdas variaba fácilmente, o bien que al pasar al cobre la plancha el calcógrafo olvidó las recomendaciones del autor del libro. El mástil es un poco más largo en la miniatura que en el grabado de Bonanni, pero no tanto como para considerarlo un *colascione*, con el que tampoco coincidiría en el número de cuerdas. Estaría tal vez más cerca del Bozuk turco, pero parece que el miniaturista ha querido dar la impresión de que los trastes son fijos y no movibles como en el instrumento turco.

Más raro aún es el penúltimo instrumento al que no sabría cómo denominar pero que, por su número de cuerdas y por la procedencia, podría llamarse mandolina caprichosa o banjo de mesa (2343). Se trata de un instrumento de pequeña

caja con forma semiesférica y mástil sin trastes que, en vez de llegar hasta la boca o tarraja, describe una extraña curva para fijarse a la caja por detrás de la semiesfera. Finalmente, una peana donde parece que va instalado el cordal, podría servir para colocar el instrumento sobre algún mueble que amplificara el escaso sonido de la pequeña caja de resonancia.

El último instrumento (2298) semeja un doble *flageolet*, con una pieza de marfil en la que irían insertados los dos tubos y de la que partiría un tudel con dos lengüetas dobles para los dos conductos. Normalmente los dos tubos se explicaban porque servían para tocar en terceras paralelas, con siete agujeros en el tubo izquierdo y cuatro en el derecho. Me sorprende ver cuatro en ambos lados.

NOTAS

¹ VV.AA., *El Belén napolitano del Museo Nacional de Escultura*. Museo Nacional de Escultura. Ediciones El Viso, Madrid, 2000.

² Vid. Jesús Urrea, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, Valladolid, 1977.

³ Números de registro en el Museo Nacional de Escultura.

⁴ Filippo Bonanni, *Descrizione degli instrumenti armonici...* Reedición de la edición italo-francesa de 1776.

⁵ François René Tranchefort, *Los instrumentos musicales en el mundo*. Alianza Música, Madrid, 1985, pp. 38-39.

⁶ Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*. Centre National pour la Recherche Scientifique, París, 1985, 3 vol.

⁷ Curt Sachs, *Historia universal de los instrumentos musicales*. Centurión, Buenos Aires, 1947, pp. 401-402.

⁸ James Tyler y Paul Sparks, *The early mandolin. The mandolino and the neapolitan mandoline*. Clarendon Press, Oxford, 1989.

⁹ Paola Elisabette Simeoni y Roberta Tucci, *La collezione degli strumenti musicali*. Museo Nazionale delle arti e tradizioni popolari, Roma, 1991, pp. 67-72.

¹⁰ Vid. José Manuel Fraile Gil, «Notas sobre la pandereta». *Revista de Folklore*, número 28. Valladolid, 1983, pp. 123-130.

¹¹ R. de Simone, «Le danze processionali». En *Carnevale si chiamava Vincenzo*. Roma, 1977, pp. 80-98.

¹² Lucas Ruiz de Ribayaz, *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa...* Minkoff Reprint, Genève, 1976, p. 64.

¹³ Michael Praetorius, *Sintagma Musicum*. Bärenreiter-Verlag Kassel, 1958, 3 vol.

¹⁴ Jacques Hotteterre, *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne*. París, 1707.