

ARTÍCULO ORIGINAL

EL ARPA: LA BELLA DESCONOCIDA

Luenga historia de un singular cordófono, génesis de todos los instrumentos de cuerda*

The harp: the unknown beauty. A long history of a unique chordophone, the genesis of all stringed instruments

María Rosa Calvo-Manzano Ruiz-Horn

Académica de Número de la Sección de Arquitectura y Bellas Artes de la Real Academia de Doctores de España

mrosacalvomanzano@hotmail.com

RESUMEN

El arpa. De la herencia de un ingenuo monocordio milenario —misturado con el arco de caza o de defensa del hombre primitivo, por lo que su origen se pierde en la noche de los tiempos—, nos encontramos en el siglo XXI con un instrumento mágico, brillante y poderoso que, a pesar de su largo recorrido, no ha perdido la poesía primigenia de poseer un sonido dulce y cristalino. Lamentablemente, el arpa es todavía un instrumento desconocido, a pesar de haber sido génesis de todos los instrumentos de cuerda con presencia en los más variados pueblos de la historia de la humanidad, desde los más primarios a los grandes imperios, además de haber sabido atemperarse a todas las estéticas de la historia del arte. Sin embargo, la llegada del piano fue muy negativa para el arpa, nublando su presencia y el prestigio de su largo recorrido.

PALABRAS CLAVE: Historia de la humanidad, arco primitivo, monocordio, kinnor, koto, guzheng, yueqin, etapas históricas y artísticas, pórticos románicos, humanismo cristiano, arpas de dos órdenes de cuerdas, arpas cromáticas, arpas de pedales, arpa blue, arpa llanera, arpas folklóricas, arpas tribales.

ABSTRACT

The harp. From the legacy of a simple, ancient monochord—blended with the hunting or defensive bow of primitive man, its origins is lost in the mists of time—we find ourselves in the 21st century with a magical, brilliant, and powerful instrument that, despite its long history, has not lost the primal poetry of possessing a sweet and crystalline sound. Unfortunately, the harp remains a little-known instrument, despite having been the genesis of all stringed instruments present in the most diverse cultures throughout human history, from the most primitive to the great empires, and despite having adapted to all the aesthetics of art history. However, the arrival of the piano was very detrimental to the harp, overshadowing its presence and the prestige of its long history.

KEYWORDS: History of Humanity, Primitive Bow, Monochord, Kinnor, Koto, Guzheng, Yueqin, Historical and Artistic Stages, Romanesque Porticos, Christian Humanism, Double-String Harps, Chromatic Harps, Pedal Harps, Blue Harp, Lanera Harp, Folk Harps, Tribal Harps.

* Sesión académica de la RADE celebrada el 15-04-2026 con el título *El arpa: la bella desconocida. Luenga historia de un singular cordófono, génesis de todos los instrumentos de cuerda*. <https://www.rade.es/pagina.php?item=1997>

1. ANTECEDENTES Y MONOCORDIOS PREHISTÓRICOS

No pretendo contar aquí y ahora, la historia de mi bello instrumento. Sería una pretensión inútil, porque dada su larguísima existencia necesitaría un ciclo en lugar de una sesión. Pero sí me propongo demostrar que el arpa en su estado primitivo, como monocordio, es génesis de toda la cuerda.

Estoy segura de que cualquier instrumentista llevado del apasionamiento por la música y atrapado en la hechicería de su instrumento, con el que casi nacemos y morimos llevándolo en las manos, sea de la especialidad que sea, empezaría la conferencia diciendo: ¡Mi instrumento es mágico! Y claro que lo es. Lo es porque la música es así, mágica, seductora: apresa, atrapa y embruja. La música es la más sencilla de las Bellas Artes. La que más fácilmente llega a sus seguidores, pues no precisa entendimiento ni razón para adueñarse de nuestro yo, entra directamente por el sentido del oído y haciendo uso de algo tan simple como el sentimiento, nos envuelve. La música es así de maga porque es la más abstracta de las Bellas Artes. No precisa ningún esfuerzo de comprensión para hacerse sentir y disfrutarla. Acaricia nuestros oídos y penetra en nuestro espíritu abrazándonos hasta zambullirnos en sensaciones diferentes e infinitas, placenteras y acomodaticias con cada estado de ánimo: ríe y llora con nosotros, y siempre nos complace y serena. Es como si nos acunara a través de sus sonidos hechiceros de emociones. Las artes plásticas y las restantes artes escénicas nos pueden distraer con la vista, tentándonos, aunque no fuera necesario analizar formas, disposiciones, conjuntos, dimensiones, movimientos, colores y cromatismos, mientras que la música abraza dulcemente desde la escucha hasta lo más profundo del ser, sin demandar exploraciones.

Sigo pensando en alta voz y me atrevo a decir y repetir que el arpa es fascinante. Su sonido cristalino —transparente como gotas de agua de lluvia o de rocío y con excepcionales posibilidades dinámicas, sonoras y efectistas— nos aboca coloridos acuáticos tan singulares que embrujan al oyente, como su armónica estética mobiliaria —que podría parecer un ala angelical con esbeltez de cisne y por eso simula volar—nos eleva hasta hechizarnos con su belleza plástica.

A pesar de la majestuosidad del arpa actual, en el aspecto físico sonoro es muy primitiva. Tan primitiva como el arpa más antigua que pudiéramos encontrar. Pues tanto la primigenia como la más moderna producen el sonido de igual manera: punteando las cuerdas dispuestas verticalmente sobre un bastidor que las sujeta en sus extremos superior e inferior. Así de sencillo y simple es la organología del arpa actual, sin entrar en otras consideraciones que más tarde explicaré, pero en el aspecto sonoro es una simple concatenación de cuerdas siempre en aumento, desde el arco primitivo, el primer monocordio musical, que de forma progresiva y a través de una larguísima historia se ha ido uniendo a la primera cuerda del remoto primer cordófono, el más antiguo de la historia, el arco primitivo de defensa o caza convertido desde

hace miles de años en el más elemental instrumento musical: el primer cordófono de la historia de la música, monocordio de pulso o percusión (figura 1).

El arpa tiene una vida tan rica y extensa que sus orígenes se pierden, por un lado, en la prehistoria; y, por otro, en el mundo poético de los mitos y de las leyendas. Si nos atenemos a la demarcación de los períodos en los que se divide la historia de la humanidad, la prehistoria es, según la definición tradicional, el período de tiempo transcurrido desde la aparición de los primeros homínidos (subtribu de primates homínidos caracterizados por la postura erguida y la locomoción bípeda), antecesores del *Homo sapiens*, hasta que tenemos constancia de la existencia de documentos escritos, algo que, según las investigaciones, ocurrió en el Oriente Próximo hacia el 5000 a.C.

El monocordio musical, que se pierde en el amanecer de los tiempos, es el mismo instrumento que el arco que el hombre primitivo empleaba para cazar. Y ahí está enmarcada el arpa más primitiva: el arpa prehistórica. Dicho instrumento tuvo quintuple empleo desde sus orígenes: defensa, subsistencia, carácter lúdico, curación y acompañamiento para alabar a la divinidad.

En la Gruta francesa de Trois Frères (en las proximidades de la pequeña localidad de Montesquieu-Avantès, en el departamento de Ariège, región de Midi-Pyrénées), hallamos esta pintura rupestre del Paleolítico Superior (período Magdaleniense, fechada en torno al 10000 a.C.) en la que un chamán mimetizado entre los animales danza y toca un arco musical. Su actuación puede interpretarse con varios sentidos: la música fundida con la danza, como apartado lúdico; invocación a los espíritus con poderes sobrenaturales para curar enfermedades; y liberar al hombre de hechicerías maliciosas, sanándole cuerpo y alma (figura 2).

Una pregunta que me ha sido repetida durante toda mi carrera. ¿Dónde y cuándo aparece la primera arpa de la historia? Los orígenes del arpa se pierden en la noche de los tiempos. La primera arpa, mejor dicho, el primer cordófono de la historia, precursor de todas las familias de cuerda, como ya he preludiado, fue un monocordio, el arco del hombre primitivo convertido en instrumento musical. El arco de caza empleado como instrumento musical, y muy posiblemente percutiendo su única cuerda, pues es la forma más prístina de ejecución que no necesita ningún esfuerzo ni elaboración (figura 3). Y de ahí provienen todos los instrumentos de cuerda: cuerda pulsada (cítaras, liras, arpas, laudes, guitarras, unos instrumentos son, simplemente, de punteo; y otros con posibilidad de modificar la afinación sobre el diapasón, o mástil, y, además, admiten aplicar la técnica del vibrato). Posteriormente surgieron los instrumentos de cuerda frotada —desde rabeles al cuarteto de cuerda moderno, más contrabajo—. Todos los cordófonos de cuerda frotada gozan de la doble posibilidad de poder modificar la afinación de cada cuerda, acortándola digitalmente, y de la aplicación expresiva del vibrato como forma de expresión. El piano, instrumento de tecla, también es un cordófono, si bien sus cuerdas son percutidas por unos martillos que

obedecen al movimiento mecánico del teclado accionado de manera digital. Es decir, el piano es un instrumento de cuerda percutida.

De forma simpática suelo decir, que el piano es el ataúd del arpa; y de forma más poética digo, que el arpa es el alma del piano. En efecto, en el interior de la caja del piano hay un arpa. Nuda esa arpa y sin el cajón del piano es mi maravilloso, esbelto y bellísimo instrumento. Recordemos aquella preciosa imagen de Harpo Marx en el delicioso film *Una Noche en la Ópera*, con los hermanos Marx improvisando en el teclado del piano, y de pronto Harpo quita la tapa del piano y al aparecer las cuerdas al fondo empieza a jugar acariaciéndolas hasta que se funden las imágenes y aparece un arpa que Harpo tañe magistralmente poniendo una cara de pícaro triunfador. Pues sí, esa arpa del piano, sin teclas, ni largos puentes que unen el teclado con el macillo que golpea las cuerdas, es la eterna arpa. Y la llamo eterna, porque es el cordófono más antiguo de la historia de la música, por eso me apena que, con tantos miles de años de existencia, actualmente sea la bella desconocida.

A continuación, varias imágenes con una serie de instrumentos monocordes y primeros aumentos de cuerdas (figuras 4-9).

Un arpa con forma de arco, muy primitivamente, tañida con la boca. Era un tipo de lamelófono de metal o bambú con forma arqueada y una cuerda sujeta en sus extremos. Su nombre es *guimbarda*.

Musicólogos como Curt Sachs defienden que existió un arpa muy elemental utilizada por el hombre de forma primigenia, que es el arpa de pozo. Se trataba de un hoyo profundo en el suelo, que normalmente era una trampa de caza, relleno con hojas secas y cubierta la superficie con una piel de antílope. En la boca del pozo clavaban un tronco y en ambas puntas era atada una liana que se golpeaba con una rama gruesa de árbol. Este elemental instrumento, pasó de ser golpeado a pulsado y de pulsado a frotado.

De tan elemental artefacto de suelo y fijo, surgieron instrumentos portátiles en madera con forma de cubilete, en cuya boca se asían uno o dos listones. En este último formato, los dos listones se encontraban en la parte superior a morir en ángulo. Tenía una cuerda en el centro asida en la parte inferior de la base del cubilete y en la superior en el final del listón, si era uno, o en el ángulo de encuentro de los dos, en caso de ser de doble listón. En principio este instrumento fue percutido, luego pulsado y definitivamente frotado (figuras 10-14).

Un curioso instrumento muy arcaico, conocido como arpa o valija de Madagascar, es desde sus orígenes una caña de bambú con cuerdas repartidas por todo su contorno y sujetas sobre pequeños puentes a diferentes alturas para producir diferentes escalas. Todavía se usa en África y en Asia (Sudáfrica, Filipinas, Indonesia, Singapur) (figura 15).

El arpa ha sido utilizada en la adoración y alabanza a las divinidades en las diferentes culturas desde tiempos remotos. También se ha utilizado para calmar el espíritu y atraer la paz. Este instrumento musical tiene un lugar especial en la historia y en la cultura judeocristiana. Ha sido empleado en los textos sagrados como instrumento culmen de alabanza al Señor. En la *Biblia* aparece mencionada más de cuarenta veces, y su significado espiritual continúa siendo relevante hoy en día. *Cantad a Jehová con amor; Cantad alabanzas con arpa a nuestro Dios*. Salmo 147:7 (figura 16).

Formas múltiples de arpas muy primitivas con formas arqueadas todavía conviven en el mundo con las arpas cultas. Un instrumento muy extendido en África es un tronco de árbol al que se engancha una calabaza vaciada que sirve de caja de resonancia. Una liana anclada de extremo a extremo del tronco se tañe a diferentes alturas para producir diferentes notas y escalas. Este instrumento ha saltado a Iberoamérica y ha sido muy bien acogido en Brasil con el nombre de birimbau, y al que, a la forma primitiva, se le ha ido añadiendo artilugios que le otorgan más posibilidades sonoras e interpretativas (figura 17).

El birimbau ha tenido una enorme expansión en Iberoamérica dentro de la cultura afroamericana, empleándose en el folklore de varios países del Cono Sur. Tengo una amiga que ha formado una orquesta de birimbau en Brasil. María Celia Machado es la directora del grupo, profesora de Arpa convencional del Conservatorio de la Universidad de Río de Janeiro, ya jubilada (figura 18).

Sorprende hallar la presencia de arpas con formas primitivas repartidas todavía por el mundo en países que conservan en su geografía zonas selváticas. A pesar de que los musicólogos centran instrumentos determinados, familias de arpas, en partes concretas del mundo, puedo aseverar haber encontrado cítaras, liras y arpas muy primigenias con pequeñísimas diferencias organológicas en los puntos más dispares de los cinco continentes, instrumentos que he ido adquiriendo para mi colección llevada por la curiosidad de comprobar similitudes increíbles en latitudes tan dispares. Ello me ha llevado a pensar que, de haberse desarrollado el arpa desde su origen en un punto concreto de forma aislada, su progreso habría sido similar al de cualquier análogo instrumento en puntos opuestos de nuestro planeta (figura 19).

De la riqueza de instrumentos todavía en estado primitivo que he ido hallando por el mundo, me he ido reafirmando en que el arpa ha estado presente —además de en todas las grandes culturas de la historia de la humanidad, como veremos a lo largo de esta exposición— y aún lo está, en pueblos de todo carácter y condición, pues he vivenciado su vigencia hasta en nuestros días en clanes, etnias y poblados que conservan todavía tradiciones ancestrales de formas arcaicas de subsistencia.

Curiosamente, todavía, con un poco de imaginación, podemos ver la transformación lenta que ha sufrido el primer monocordio con el paso de miles de años desde el arco primitivo a forma arqueada, primero; después a angular; y, por último, a forma triangular, definitiva; forzando

el arco primario hasta dotarlo de cuerpo sonoro, columna y clavijero. Forma tripartita que el arpa ha tenido desde tiempos inmemoriales y que adquirió conforme fue creciendo el número de cuerdas. La transformación fue progresiva y lenta. El crecimiento sonoro de todos los instrumentos, desde tiempos inmemoriales, hizo que el arco se resintiera en dicho crecimiento. La limitación de albergar mayor número de cuerdas en la forma arqueada era evidente, pues, aunque el arco se ampliara, al bastidor le faltaba resistencia, lo que condujo a la forma angular. A su vez, la forma angular, conforme fue creciendo el número de cuerdas, en su bastidor tampoco soportaba la tensión de las mismas y necesitó una estructura más sólida, el triángulo, que fue aceptando progresivamente el aumento de más sonidos ampliándose a conveniencia hasta llegar a las 47 cuerdas del arpa actual convencional de concierto, siendo a día de hoy el cordófono de mayor número de cuerdas y de más extensión de octavas, casi como un piano, siete octavas. El arpa es, junto al órgano y al piano, el instrumento con mayor abanico de extensión de sonidos repartidos por un amplio arco de octavas. Para que podamos comprender su magnitud, la extensión sonora del arpa actual, junto al piano y al órgano, permite reproducir la partitura completa de una orquesta sinfónica desde el instrumento más agudo, el flautín, al más grave, el contrabajo.

EVOLUCIÓN DEL CORDÓFONO PRIMITIVO HASTA EL ARPA MODERNA

Para contar esta bella historia establezco un orden, un orden pautado por la propia nuestra, quiero decir, por la historia del mundo, la historia del hombre, la historia de la humanidad, con el fin de explicar de forma más coherente la evolución y desarrollo del arpa. Así. La primera pregunta que surge es: ¿qué sucedió entre aquellos lejanos 45.000 años antes de Jesucristo hasta el conocimiento de un arpa culta? Para entender el proceso del arpa a través de tantos siglos de historia es importante reflexionar, pues mientras que, otros instrumentos aparecieron y desaparecieron y, en muchos casos, fueron el símbolo de una cultura o el de un paso histórico de la historia de la humanidad, el arpa ha estado presente en todas las tribus, culturas, civilizaciones, etapas del arte y estéticas de lo más dispares, llegando simple y primitiva —como el arpa más arcaica de milenios y milenios de existencia— hasta nuestros días, menos los artilugios modernos que se le han ido aplicando de forma progresiva con el fin de servir armónicamente a las necesidades generales de la música. Cuando se estudia el largo recorrido del arpa durante tantos milenios y, a la par, tan entroncada con la historia del hombre, parece que sugiere como título en lugar de Historia del Arpa, El Arpa en la Historia de la Humanidad (figuras 20-26).

2. NO «HISTORIA DEL ARPA» Y SÍ «EL ARPA EN LA HISTORIA DE LA HUMANIDAD»

El ser humano ha vivido históricamente un proceso de evolución lento y largo. Son muchos miles de años los que separan al hombre de las cavernas del primer ser culto reconocido por la historia. La vida de las sociedades cazadoras-recolectoras de la historia fue

serenándose muy lentamente hasta que gracias a la agricultura y a la ganadería los pueblos pasaron de ser nómadas a sedentarios. Aparecieron las primeras metrópolis, y conforme se asentaban, crecían y evolucionaban, se produjo la necesidad de organizar la vida económica, social, espiritual, culta y artística de sus pobladores. Vivir en sociedad en el marco de una urbe, en principio amurallada para protegerse de invasores y bandidos (entendiendo este término como el derivado del vocablo latino que tiene su raíz en la palabra urbe, y que los romanos utilizaban para describir la parte física de las ciudades, con sus edificios, calles, puentes, servicios múltiples...), y organizarla para vivir en comunidad era mucho más complejo que vivir en tribus regentadas por un jefe.

Siempre al amparo de los grandes ríos, el imperativo del agua ha sido vital para el asentamiento de las grandes metrópolis, surgieron ciudades esplendorosas. Las primeras civilizaciones que conocemos aparecieron alrededor del año 5000 a.C., experimentando un desarrollo económico y cultural que cambiaron los conceptos de vida en todos los sentidos. Las consideradas como primeras civilizaciones incluyen: La civilización del Valle del Indo: de en torno a 7000 hasta alrededor de 600 a.C.; la civilización sumeria de Mesopotamia, de en torno a 6000-1750 a.C.; la civilización egipcia, de en torno a 6000-30 a.C.; y la Antigua China que fue una civilización milenaria surgida en torno al 2100 a. C., aunque tuvo importantes antecedentes prehistóricos. China se caracterizó por la sucesión de dinastías que suelen diferenciarse en una etapa pre imperial (Xia, Shang y Zhou) y una etapa imperial (iniciada por las dinastías Qin y Han). Es notable resaltar que, en todo este tiempo de la aparición de las diversas civilizaciones mencionadas, el arpa ha estado siempre presente.

La civilización mesopotámica es la más antigua registrada del mundo, y el resto de culturas de importantes civilizaciones paganas que progresivamente se fueron concatenando hasta desembocar en la era cristiana, son el resultado de la conexión y admiración de ciertos pueblos por sus predecesores. Así pasó entre la antigua cultura mesopotámica y la egipcia, la egipcia y la griega y entre la cultura griega y la romana hasta llegar a la cultura cristiana. Curiosamente, en todas ellas el ARPA ha sido la figura instrumental estelar. El cristianismo, en mucho orden de cosas, heredó conceptos, costumbres y formas de las antiguas culturas profanas. Una forma de sincretismo que en buena medida era orientado con el afán misional de atraer neófitos aproximando creencias en evitación de traumas de conversión por contradicciones que al pueblo le pudiera confundir y lesionar.

Centrándonos en los albores de la historia culta de la humanidad. El primer vestigio de cultura humana de características esplendorosas emerge a favor de los grandes ríos Éufrates y Tigris. Así aparece Mesopotamia y la mítica Asiria, que toma su nombre de la ciudad de Asur, fundada a las orillas del río Tigris. Mesopotamia, actualmente, está conformada por los modernos países de Irak, Siria, Kuwait y parte del sureste de Turquía, extendiéndose al este hacia Irán y al norte hacia Anatolia. En lo que hoy conocemos como Mesopotamia, surgieron hace más de cinco mil años los primeros vestigios de ciudades, que

fueron creciendo hasta modelar impresionantes núcleos urbanos y, a su amparo, surgió un rico comercio y una espectacular arquitectura de templos, edificios civiles y trazado urbanístico que conformaron sorprendentes metrópolis como Uruk, Babilonia y Mardin. Tres urbes fastuosas de las que todavía quedan vestigios (figuras 27 y 28).

3. EL ARPA EN LA ANTIGÜEDAD

Nos maravillamos de cómo pudo aparecer de pronto tanta cultura, tanta belleza, tan delicada estética y equilibrio y armonía en todos los órdenes de vida: organización social, trazados urbanísticos atrevidos, espectacular arquitectura, espacios lúdicos grandiosos, áreas deportivas suntuosas, templos fastuosos... Estética de atractivo exuberante que no pudo ser el resultado de la aparición de repente de un pueblo más elevado, inteligente y preparado, sino el proceso silencioso de infinidad de lugares incognitos que fueron progresando al amparo de una inteligencia siempre, también, en proceso de evolución, capaz de entender, asimilar, y proyectar avances cada día más desafiantes y sentir la necesidad de recrear su alma con belleza. Entre sus necesidades de expresión de belleza musical y como acompañamiento a la danza hallamos la presencia constante del arpa y también como modo de manifestación espiritual trascendente para orar en los templos y para alabar a sus reyes y señores. Una de las arpas consideradas históricamente como de las más antiguas la hallamos expuesta en el Museo Británico, es en la tumba de Puabi, reina (sacerdotisa) de Ur, de aproximadamente 2700 a. C. Tiene una importante envergadura general con un amplio cuerpo sonoro. Mide más de un metro de alto y medio metro de ancho y está bellamente adornada con oro la cabeza del toro y de marfil sus cuernos. Una rica marquetería con incrustaciones de piedras semipreciosas diversas adorna todo el borde del cuerpo sonoro. El Taurus, fue desde tiempos inmemoriales, un animal mitológico en todas las culturas paganas. La adoración del Toro Sagrado era común en el mundo antiguo. Su fuente de conocimiento viene de Egipto, aunque ya había sido venerado en la Mesopotamia Antigua, desde donde, se supone, lo heredaría la tierra de los faraones, y más tarde pasó de Egipto a la Grecia Helenista, la misma que en su religiosidad la difundió a Roma. Es quizás más familiar a Occidente el empleo del toro por parte de Roma y su religión, dado que, en ciertas fiestas o acontecimientos de conquista a otros pueblos, para agradecer a los dioses las victorias, hacían sacrificar a uno de estos animales nobles y fuertes en sus rituales como sinónimo de prosperidad y fortaleza y se bañaban en la sangre del animal sacrificado. Viene a colación en este hecho los sacrificios que se hacían en Roma por ejemplo después de que César conquistara las Galias (figura 29).

Se dice de este instrumento que tiene sus orígenes en Mesopotamia, empero fue Egipto y más tarde Grecia de las primeras civilizaciones capaces de teorizar la armonización musical, lo que les permitió desarrollar las técnicas para construir instrumentos cordófonos de mayor envergadura. De hecho, de Pitágoras —como primer matemático, músico y filósofo que puso las bases de la teoría musical, pilar de la teorización de occidente,— los griegos se

adjudicaron su nacionalidad, aunque fue formado en las antiguas escuelas matemáticas de Mesopotamia, su tierra de origen.

Acorde con la evolución humana, la inteligencia necesita recrearse con atractivos sugestivos, así surgen las antiguas maravillas del mundo antiguo: los Zigurat (torres escalonadas donde los sacerdotes observaban los astros y practicaban sus ritos), los Jardines Colgantes, una de las siete maravillas del mundo antiguo, fue construido en el siglo VI a. C. durante el reinado de Nabucodonosor II en la antigua ciudad de Babilonia (el conocido Babel de los textos bíblicos), a orillas del río Éufrates y en la antigua Mesopotamia. Las aguas para regar las plantas eran traídas desde las orillas del río, que se encontraba en las faldas de la montaña. En los jardines se plantaron palmeras e infinidad de árboles frutales que daban sabrosos frutos como el dátil y los cocos (figura 30).

Se cree que sus diseños y construcciones se iniciaron en el año 600 a. C. por orden del gobernante en esa época Nabucodonosor II de Imperio neobabilónico, como muestra de amor hacia su esposa Amitis, hija del rey Ciáxares del Imperio medio (Media o "Umman Manda"), para recordarle las montañas de su tierra. Es considerada una de las siete maravillas del mundo antiguo junto con la Gran Pirámide de Guiza, el templo de Artemisa en Éfeso, la estatua de Zeus en Olimpia, el Mausoleo de Halicarnaso, el Coloso de Rodas y el Faro de Alejandría.

Los Jardines Colgantes de Babilonia son la única de las Siete Maravillas cuya ubicación no se ha establecido definitivamente. No hay textos babilónicos existentes que mencionen dichos jardines, ni tampoco se ha encontrado ninguna evidencia arqueológica definitiva en Babilonia.

Han sugerido tres teorías para explicar esta admirable aparición casi mágica.

- En primer lugar, que eran jardines puramente míticos, y las descripciones encontradas en los antiguos escritos griegos y romanos (incluyendo los de Estrabón, Diodoro Sículo y Quinto Curcio Rufo) representaban un ideal romántico de un jardín oriental.

- En segundo lugar, que existieron en Babilonia, pero fueron destruidos en algún momento alrededor del siglo I d. C.

- En tercer lugar, que la leyenda se refiere a un jardín bien documentado que el rey asirio Senaquerib (704-681 a. C.) construyó en su capital, Nínive, en el río Tigris, cerca de la moderna ciudad de Mosul.

Mesopotamia, tierra judeocristiana por excelencia, multi mencionada en la *Biblia*, con relatos como la Torre de Babel, símbolo de castigo de la soberbia; el Arca de Noé y el diluvio universal, según relato de Josefo en el siglo I d. C., como necesidad de subsistir a catástrofes naturales; Sodoma y Gomorra, área aproximadamente circular en el valle inferior del Mar Muerto, que desapareció como castigo divino.

Son muchos los relatos legendarios de Mesopotamia, pero, sin duda, el que más apasiona conocer es el que afirma que allí pudo hallarse el Paraíso Terrenal bíblico. La historia sumeria narra acerca de un lugar meridional de Ur de Caldea (a 300 Km. al sur de la actual capital Bagdad), patria de Abraham, principal ciudad sumeria, la llamada isla de Baréin, en la antigüedad Dilmún, de belleza paradisiaca. Aunando arqueología y fe se establece el lugar donde se supone pudo estar situado el Paraíso, entre los ríos Tigris y Éufrates, tierras donde se han localizado a individuos sapiens de unos 8000 años a. de C., a cuya ascendencia pudieron pertenecer Adam y Eva.

Nínive es mencionada en la *Biblia* como una ciudad edificada por Asur, que se separó del rey Nimrod, bisnieto de Noé. (Génesis 10:7-11). Este personaje fue inmortalizado por Eduard Elgar en su conocida obra *Enigma, Variaciones sobre un tema original para orquesta, Op. 36.*, y que, de las catorce variaciones de las que la obra se compone, el número nueve se subtitula *Nimrod*. La figura bíblica de Nimrod, aparece sólo brevemente en el Génesis, capítulo X, 8-10 y Crónica 1,1,10: «Cus engendró a Nimrod, que fue quien comenzó a dominar sobre la tierra, pues era robusto cazador ante Yavé», y de ahí se dijo: «Como Nimrod, robusto cazador ante Yavé».

Aunque son muchas las historias que se han contado de la caída de la ciudad de Nínive, al parecer, el principal factor en la caída de la ciudad fueron los medos. Después de tres meses de asedio, en agosto del 612 a.C., las fuerzas unidas de medos y babilonios asaltaron Nínive, la capital asiria, y la tomaron. El rey asirio Sin-shar-ishkun murió durante el asedio. En los registros egipcios consta que el faraón Psamético I defendió la ciudad como aliado de los asirios, pero fue inevitable su caída. El imperio asirio llegó a su final cuando babilonios y medos se repartieron sus provincias. La *Biblia*, empero, nos habla de una ciudad pervertida. Jonás huyó del Señor porque no quiso llamar al orden a Nínive. Cuando los pobladores de Nínive se arrepintieron, Dios los salvó. Vid Génesis 18:24-32. *...Quizá haya 50 justos en la ciudad...* Génesis 18:24-32

Nabucodonosor II es el soberano babilónico más conocido en la cultura occidental (figura 31) y en la judía a partir de su mención en la *Biblia*, dado que tomó dos veces la ciudad de Jerusalén (597 a. C. y 587 a. C.), destruyó el reino de Judá y deportó a muchos de sus habitantes a Babilonia. También Abraham ha popularizado las tierras mesopotámicas. Descendiente de Sem -uno de los tres hijos de Noé-, vivía con su padre Térar y toda su familia en Ur de los Caldeos, ciudad de la Baja Mesopotamia, actual Irak. *La Biblia* dice que Abraham, el padre de los hebreos, había crecido en la ciudad sumeria de Ur, donde el pueblo judío enraíza tradicionalmente hacia el año 2000 a.C., justo el año en que realmente termina la vida sumeria y se asienta la semítica. *¿Estáis dispuestos ahora, para que cuando oigáis el sonido del cuerno, la flauta, la lira, el arpa, el salterio, la gaita y toda clase de música, os postréis y adoréis la estatua del rey Nabucodonosor? Porque si no la adoráis, inmediatamente*

seréis echados en un horno de fuego ardiente; ¡y qué dios sea el que os libre de mis manos!
Daniel: 5.

He ocupado la atención contando las maravillas del mundo antiguo para justificar lo importante que fue el arpa desde sus orígenes, cuando tuvo un puesto destacado entre tanta belleza estética. Al amparo de los grandes templos y de la adoración a los dioses, emerge el arpa como el instrumento ideal para alabar a la divinidad. Su sonido cristalino y poético simboliza la paz ascética que el alma precisa para entrar en mística comunión con la deidad. Las arpas más antiguas se fabricaron de maderas y metales nobles y se adornaban con piedras semipreciosas, y las cuerdas eran de oro, cuya opulencia, entendían sus tañedores, servía para enriquecer las alabanzas con más fuerza y religiosidad. Utilizaban combinación de instrumentos para sus alabanzas divinas: dos arpas y cantante; o lira, arpa, tambor, platillos; o también chirimía doble, flauta doble, arpa, lira. Es decir, combinaciones de sonidos amables y suaves. Pero también el arpa era utilizada en los ambientes lúdicos con conjuntos de instrumentos o como acompañamiento al canto y la danza.

Pero, es más, desde el patriarca Abraham, el arpa está presente en el mundo antiguo. Abraham es verdaderamente el fundador del pueblo de Israel, aunque, curiosamente, la Biblia no se refiere a él como un israelita o judío. Abraham es el antepasado espiritual común de judíos, cristianos y musulmanes, y fue llamado por Dios para ser una bendición, no para conquistar. Con Abraham, el arpa es judía y a través de David, y defendida por ciertos padres de la Iglesia, es símbolo cristiano, como expondré más tarde (figuras 32 y 33).

Varias ciudades del norte de Mesopotamia desaparecieron hace 4.000 años a partir de un brusco cambio climático, que provocó una sequía de tres siglos. Tras el sobresaliente reinado de Assurbanipal (ca. 669-627 a.C.) nombrado en el *Antiguo Testamento* como el grande y honorable Asnapar, libro de Esdras, 4:10), el Imperio asirio se derrumbó con una rapidez sorprendente.

He leído en algún libro que Abraham tañía el arpa, como también la tañía Jesucristo de niño, si bien se sabe muy poco de su actividad antes de la «vida pública», por eso despierta mucha curiosidad cualquier dato que pueda enriquecernos esos años de los que nada sabemos. El pueblo judío toma conciencia de su identidad y bajo la guía del profeta Ezequiel comienzan a escribir su historia. Desde mi condición de arpista me emociona el Salmo 136, 1-6. *Junto a los canales de Babilonia*, que hace referencia a la esclavitud de los israelitas en tierras babilónicas y cómo éstos mostraban su tristeza y descontento colgando sus arpas de las ramas de los árboles.

En otra de mis publicaciones recreo de forma expresiva todos estos salmos con importantes comentarios, pues es tan apasionante el tema de los judíos deportados que, analizando las citas bíblicas para el trabajo de *El Arpa en la Biblia*, seleccioné un importante material pensando en dar forma a otro trabajo en unión de mi marido José María, que quedó

encuadrado en un estudio sobre la Última Cena de Nuestro Señor Jesucristo, cuya imagen de la portada se reproduce (figura 34).

Otra civilización que emerge al amparo de un gran río, el Nilo, es la civilización egipcia. Se desarrolló durante más de 3500 años. Comenzó con la unificación de algunas ciudades del valle del Nilo, alrededor del año 3200 a.C., y convencionalmente se da por finalizada en el año 31 a.C. La presencia del Arpa en el Antiguo Egipto es impresionante (figura 35).

La Música en el antiguo Egipto se empleaba en varias actividades: espirituales, lúdicas y sociales, como había sido su uso en Mesopotamia, su predecesora socio-cultural, pero su desarrollo principal fue en los templos, donde era usada durante los ritos dedicados a las divinidades para aderezar el tiempo real y abrir la conciencia a otra dimensión.

Los egipcios fueron los primeros que utilizaron el arpa como instrumento capaz de serenar el alma acelerada y de allí pasó a todos los pueblos vecinos. Recordemos los textos bíblicos cuando nos hablan de cómo David calmaba los nervios de Saúl. *Cada vez que el espíritu de parte de Dios atormentaba a Saúl, David tomaba su arpa y tocaba. La música clamaba a Saúl, lo hacía sentirse mejor y el espíritu maligno se apartaba de él.* 1 Samuel, 16:17-23

Curiosamente, en la musicoterapia más avanzada se vuelve a utilizar el arpa en enfermedades neurológicas. Universidades americanas experimentan con su aplicación para el alivio de dolencias psicosomáticas y oncológicas.

El Kinnor, o arpa de diez cuerdas, representó desde la época de Moisés los Diez Mandamientos de la Ley Divina (figuras 36 y 37).

...al son del arpa de diez cuerdas! Tú, SEÑOR, me llenas de alegría con tus maravillas; por eso alabaré jubiloso las obras de tus manos. Oh SEÑOR, ¡cuán imponentes son tus obras y cuán profundos tus pensamientos!

Salmo 92:3-5

Numerosos bajorrelieves egipcios muestran escenas de tañedores de arpas de diferentes formas y tamaños, tanto en lugares sacros como profanos, y tañendo varios instrumentos acompañando a danzarinas. Igualmente podemos apreciar imágenes que muestran el uso de conjuntos de arpas arqueadas (con forma cuneiforme -como los primeros códigos egipcios de la escritura antes de usar los jeroglíficos, que proviene del latín “cuneus”-), pequeñas y grandes, que podríamos entender como orquestas de arpas. Los instrumentos mayores, con el cuerpo sonoro de gran tamaño, en el que parece había un hombre, eran tañidos por sacerdotes, aunque éstos y según en qué funciones religiosas, también tañían instrumentos de menor tamaño (figuras 38-40).

El arpa con forma de barco era el instrumento más propio para inhumarse en las tumbas según las creencias egipcias del alma separada del cuerpo y con forma de ba (un ave con

cabeza humana) que navegaba tras la muerte en transición a la vida eterna. En las tumbas enterraban a sus muertos con el instrumento que les proporcionaba paz y alegría y a veces con su tañedor hasta exhalar su último suspiro acompañando fielmente a su señor hasta la muerte (con el fin de asegurar dulces sonidos en el inframundo), lo que ha permitido analizar la calidad de las cuerdas que se han conservado intactas gracias a las condiciones de cerramiento hermético de las tumbas. A través de la investigación se ha podido comprobar que las encordaduras eran de cat gut (tripa de gato), animal sagrado en la cultura egipcia con poderes sobrenaturales, por lo que, al utilizar sus intestinos para producir el sonido, entendían poseer un carácter sobrenatural que protegía a sus dueños de los espíritus malignos.

El Imperio Nuevo de Egipto fue el periodo histórico que comienza con la reunificación de Egipto bajo Amosis I (c. 1550 a. C.) y que termina hacia el 1070 a. C. con la llegada al trono de los soberanos de origen libio. Lo componen las dinastías XVIII, XIX y XX. Transcurre entre el Segundo periodo intermedio y el Tercer periodo intermedio de Egipto. Las dos últimas dinastías XIX y XX se agrupan bajo el título de *Período Ramésida*. Estas dinastías promocionaron mucho la música tanto litúrgica como lúdica. En esta época las arpas tienen una clara influencia mesopotámica, poco a poco fueron transformándose y teniendo entidad propia, como lo delatan el conjunto de imágenes de las figuras 39 y 40.

La milenaria cultura del antiguo Egipto despertó fascinación entre los griegos, que vieron en ella el origen de su propia civilización. La influencia de Egipto en la cultura griega abarcó la religión, el arte, la ciencia y la filosofía, transformando profundamente la sociedad griega. Deidades egipcias como Isis y Osiris se integraron en las prácticas religiosas griegas, influyendo tanto en el Panteón griego como en las creencias sobre la vida después de la muerte. Con estos antecedentes es natural que la herencia cultural y artística de los griegos se fundamentara en la egipcia y por eso el arpa, también tuvo vigencia en la cultura griega, aunque con una pequeña modificación formal del arpa arqueada para dar preferencia a la lira de cuerpo sonoro colocado en la parte inferior del instrumento y las cuerdas enganchadas desde la base al clavijero colocado en la parte superior y en paralelo a la base y, por tanto, las cuerdas estaban extendidas en posición vertical (figura 41).

En la mitología clásica, Apolo (en griego antiguo: Ἀπόλλων -ωνος; en latín: *Apollo*, -*inis*), conocido tanto por griegos como romanos, era uno de los doce dioses olímpicos. Es un dios adivino, músico, médico, arquero y también el patrón de los *mánticos* (en el más elevado sentido de los adivinos). En la mitología griega ya desde Homero y Hesíodo, Apolo, hijo de Zeus y Leto y hermano gemelo de Artemisa, es el dios con más apodos. Su epíteto literario más común es Febo (Φοῖβος, *Phoebus*, «luminoso») y como Pitio es el patrón del oráculo de Delfos y de las pitonisas. De Apolo descienden los aedos, como cantores épicos, y citaristas.

Apolo es descrito como el dios de las artes, del arco y la flecha, de la curación y de las plagas que amenazaba o protegía desde lo alto de los cielos, siendo identificado con la luz de la

verdad. Era temido por los otros dioses y solamente su padre y su madre podían contenerlo. Es el dios de la muerte súbita, de las plagas y enfermedades, pero también el dios de la curación y de la protección contra las fuerzas malignas. Además, es el dios de la belleza, de la perfección, de la armonía, del equilibrio y de la razón, el iniciador de los jóvenes en el mundo de los adultos, estaba conectado a la naturaleza, a las hierbas y a los rebaños, y es protector de los pastores, marineros y arqueros.

Los orígenes de su mito son oscuros, pero en el tiempo de Homero (siglo VIII a. C.) ya era de gran importancia, siendo uno de los más citados en la *Ilíada*. Posteriormente la mitología romana lo incluye en el siglo V a. C., época en que le dedican el primer templo.

Hacía a las personas conscientes de sus pecados y era el agente de su purificación; presidía las leyes de la religión y las constituciones de las ciudades.

También era símbolo de inspiración profética y artística, siendo el patrono del más famoso oráculo de la Antigüedad, el oráculo de Delfos, y líder de las musas. Como jefe de las Musas inspiradoras (con el epíteto *Apolo Musageta*), y director de su coro, actuaba como dios patrón de la música y de la poesía. Su lira se convirtió en un atributo común. Los himnos cantados en su honor recibían el nombre de peanes (Peán, el «sanador»).

Tuvo muchos amores, especialmente con sus musas, y producto de sus andanzas tuvo alrededor de veinte hijos, aunque en ese terreno tuvo algunas desgracias. Además, disfrutó de una serie de amantes masculinos, entre ellos Cipariso y Jacinto. Fue representado innumerables veces desde la Antigüedad, generalmente como un hombre joven, desnudo y sin barba, en la plenitud de su vigor, a veces con un manto, un arco y una caja de flechas, y generalmente una lira, creada por su hermano Hermes y a él robada para erigirse inventor de la misma y así saldar cuentas de haberle robado Hermes sus vacas en un descuido mientras pastoreaba, y con algunos de sus animales simbólicos como la serpiente (que se utiliza en la medicina), el cuervo o el grifo.

Los autores del Renacimiento siguieron expandiendo su legado llegando a darle facetas místicas: Sol en los cielos, Liber en la tierra y Apolo en el inframundo. Su nombre significa «destructor» en latín (*Apolo, Apolión*). Lo llaman Titán entre los aqueménidas, Osiris entre los egipcios y Mitra entre los persas. En la Edad Contemporánea Nietzsche nos habló de la filosofía apolínea. Sea lo que fuere, Apolo tiene varios símbolos universales, como un cuerpo eternamente joven, la lira, el arco y las flechas, el trípode de Delfos, el cuervo, el laurel y el liderazgo sobre las nueve Musas, como diosas de las artes. De toda esta riqueza y dignidad otorgada a su persona son innumerables las representaciones con liras, cítaras y todo tipo de arpas desde las griegas más primitivas a las romanas más elaboradas (figuras 42-43).

En el arte, Apolo es representado como un hombre joven, imberbe y guapo, a menudo con una cítara (como Apolo Citaredo) o un arco en la mano, o reclinado sobre un árbol (los tipos

Apolo Licio y Apolo Sauróctono). El Apolo de Belvedere es una escultura en mármol que fue redescubierta a finales del siglo XV y que desde el Renacimiento hasta el siglo XIX ha epitomado los ideales de la Antigüedad clásica para los europeos. Se trata de una copia helenística o romana de un original en bronce del escultor griego Leocares hecha entre 350 y 325 a. C. A pesar de todas sus representaciones y atributos, los más comunes fueron el arco y la flecha, aunque también se incluían la cítara (una versión avanzada de la lira), el plectro (con el que se tañía la cítara) y la espada. Otro emblema común era el trípode sacrificial, representativo de sus poderes proféticos. El laurel se usaba en sacrificios expiatorios y también para elaborar la corona de la victoria en los Juegos Píticos que se celebraban en su honor cada cuatro años en Delfos. La palmera también le estaba consagrada porque había nacido bajo una de ellas en la isla de Delos. Entre los animales que le estaban consagrados, se incluían los lobos, los delfines y los corzos, el cisne cantor y las cigarras (simbolizando la música) halcones, la corneja gris, cuervos y serpientes (en alusión a sus funciones como dios de la profecía) los ratones y los grifos, míticos híbridos de águila y león de origen oriental. Mas, a pesar de tanta diversidad como se le atribuye a sus dotes y honores, el arpa, en forma de cítara estuvo multi representada en manos de Apolo.

El culto a Apolo como patrón de las Artes y el respectivo culto a las musas, era vital en la Antigua Grecia, y a quienes les debieron el progresivo desarrollo en todas las ramas artísticas (que son los fundamentos de las actuales en curso), como el teatro, la música, la danza, la poesía, la pintura. Los griegos consideraban la música muy importante en sus vidas, por esa razón es posible ver en vasijas y pinturas representaciones de personas ejecutando sus instrumentos.

Por primera vez se desarrollaron las teorías de la música en el s. VI a. C., a partir de los estudios de Pitágoras, estableciéndose las siete notas, el estudio de las escalas, conceptos de *quinta justa* y *octavas*, y las trilogías I-IV-V (fundamentos utilizados en los diversos géneros musicales de la actualidad). Mientras tanto el teatro estableció los géneros del drama, la comedia y la tragedia. Las construcciones de teatros florecieron a lo largo de toda la Hélade y los coros musicales y los instrumentos de cuerda eran sus acompañantes fijos, la cítara, tenía un sitio destacado en el teatro griego.

Es en la cultura de la Grecia Antigua donde hallamos el origen mitológico del arpa a través del mito de la lira, predecesora del arpa en la Antigua Grecia.

La siguiente historia cuenta en el himno homérico a Hermes, nacido en el monte Cilene, en Arcadia. Hermes, dios de los negocios, de las travesuras y los ladrones. Su madre, Maia, había quedado embarazada de una aventura amorosa con Zeus. Maia recostó a descansar al infante Hermes, y este escapó cuando ella dormía. Corrió a Tesalia, donde Apolo estaba pastoreando su ganado. En un descuido, el infante Hermes robó varias de sus vacas y las llevó a una cueva en los bosques cercanos a Pilos, borrando sus huellas. En la cueva encontró una tortuga, la mató y vació el caparazón sacando las entrañas. Usó los intestinos de una de

las vacas y el caparazón de la tortuga para hacer la primera lira. Apolo se quejó a Maia, pero Hermes ya había vuelto a las mantas en las que su madre le había dejado haciéndose pasar por dormido, por lo que eran difíciles de creer las afirmaciones de Apolo. Zeus intervino afirmando haber visto los hechos, secundando a Apolo. Entonces Hermes empezó a tocar música en la lira que había inventado. Apolo, el dios de la música, se enamoró del instrumento y ofreció permitir el intercambio del ganado por la lira. Así, Apolo se convirtió en un maestro de la lira.

Otro mito narra el triunfo de la cuerda pulsada sobre el fiato. En cierta ocasión Pan tuvo la audacia de comparar su música con la del dios Apolo, y de retar al dios de la lira con una prueba de habilidad. Tmolo, marido de Ónfale, reina de Lidia, a la que dejó el trono tras su muerte, dios montaña, fue elegido árbitro. Pan sopló sus flautas, y con su rústica melodía dio gran satisfacción a él mismo y solamente a su ferviente seguidor, el rey Midas, que estaba presente. Entonces Apolo pulsó las cuerdas de su lira. Tmolo inmediatamente declaró vencedor a Apolo, y todos (salvo Midas) estuvieron de acuerdo. Este disintió, y cuestionó la justicia del fallo. Apolo no quiso volver a sufrir tan depravado mal para sus oídos, e hizo que sus orejas se convirtieran en anchas y alargadas como las de burro.

Otra leyenda cuenta las intrigas entre músicos mitológicos. Marsias era un sátiro que desafió a Apolo a un concurso de música. Había encontrado un aulos (flauta de dos tubos) en el suelo, que había tirado la diosa Atenea tras inventarlo porque hacía que sus mejillas se hinchasen y estropeaba su belleza. El concurso fue juzgado por las Musas. Después de que cada uno tocara, ambos eran considerados iguales, hasta que Apolo decretó que se tocara y cantara al mismo tiempo. Como él tocaba la lira, podía hacerlo, pero el aulos, por ser un instrumento de viento, al soplar los tubos no podía cantar. Marsias se vio derrotado y Apolo declarado vencedor. Apolo desolló vivo a Marsias en una cueva cerca de Calaenae en Frigia por su *hybris* (orgullo desmedido) al desafiar a un dios. Su sangre derramada se convirtió en el río Marsias. Otra versión es que Apolo tocó su instrumento del revés, cosa que Marsias tampoco podía hacer, por lo que Apolo lo colgó de un árbol y lo despellejó vivo (figura 44).

En la mitología griega, las musas (en griego antiguo *μοῦσαι* «*mousai*»), divinidades inspiradoras de las Artes y cada una de ellas relacionada con ramas artísticas y del conocimiento. Hijas de Zeus, compañeras del séquito de Apolo, dios de la música y patrón de las Bellas Artes, quien tuvo romances con cada una de ellas, dejando descendientes. Su vida era muy activa. Bajaban a la tierra a susurrar ideas e inspirar a aquellos mortales que las invocaban. Alrededor de los siglos VIII-VII a. C. prevaleció en todo el territorio de la Hélade la adoración de las *nueve* Musas: Calíope (diosa de la poesía épica y la elocuencia), Clío (musa de la historia y de la poesía épica), Erato (la deliciosa, la amorosa, música de la lírica coral), Dríade (ninfa de los árboles, y, en especial, de las encinas, y también de las tierras de Arcadia y profetisa del pan), Euterpe (musa de la música, y especialmente de los flautistas), Melpómene (musa de la tragedia su vestimenta representa la más característica

de las musas), Polimnia (musa de la poesía sagrada), Talía (musa de la comedia), Terpsícore (musa de la danza, aunque algunas representaciones la asocian con el arpa) y Urania (musa de la astronomía). Muy posteriormente, en la época helenística, especialmente durante el siglo III a. C., Apolo pasó del epíteto *Apolo Helios* a ser identificado por los griegos simplemente con Helios, dios del sol, y de forma parecida su hermana Artemisa se equiparó con Selene, diosa de la luna. Los artistas plásticos han cultivado las imágenes de las musas dotándolas a muchas de ellas de poderes musicales mágicos para representarlas como tañedoras de liras, cítaras y arpas, a pesar de sus diferentes atributos (figura 45).

Las primeras referencias literarias a Apolo se encuentran en Homero, en la propia fundación de la literatura griega. Apolo es citado en la *Odisea* y es uno de los dioses protagonistas de la *Iliada*. Como es evidente, a pesar de la incertidumbre sobre el origen del mito y de la ausencia de documentación anterior, en el siglo VIII a. C. ya estaba consolidado. En la época de la formación de los *himnos homéricos*, el dios ya aparecía tan cargado de atributos que el poeta consideraba difícil elegir por dónde empezar su elogio. Los múltiples atributos de Apolo dieron, a su vez, infinitas representaciones de liras-arpas, o arpas-liras, cítaras-arpas, arpas-cítaras... con las más dispares formas y tamaños, además de poderse contar por miles sus imágenes.

Los poemas de la lírica griega, escritos en diferentes dialectos de griego antiguo y acompañados por la lira (de cuyo instrumento tomó su nombre la denominación poética), fundamentalmente desarrollada entre los siglos VII al V a. C., época conocida como la «Edad Lírica de Grecia», aunque su práctica continuara en los períodos helenístico e imperial. Para los griegos antiguos la lira era un instrumento musical creado por Hermes o Polimnia y de cuya ejecución se encargaba principalmente Erato, la musa griega de la poesía amorosa, de la lírica, del canto y de la danza, si bien Apolo fue reconocido como el supremo tañedor de la lira, erigiéndose, dada su soberbia, como su inventor.

Apolo era símbolo de inspiración profética y artística, siendo el patrono del más famoso oráculo de la Antigüedad, el oráculo de Delfos, y líder de las musas. Curiosamente, la palabra «música» procede de la denominación de las musas, las hijas de Zeus que, según la mitología griega, inspiraban todas las actividades creativas e intelectuales.

La influencia de la Magna Grecia marcó la evolución de la Antigua Roma desde su monarquía etrusca hasta la República y el Imperio. Este intercambio cultural enriqueció el arte, la arquitectura y la religión romanas, y sentó las bases del derecho y la educación, todavía vigentes en nuestros días. La lira siguió siendo un importante instrumento en la lírica romana (figura 46).

En la mitología romana se dice que Apolo es el sol, uno de los dioses Consentes (Dei consentes, lista de los doce dioses principales: seis masculinos y seis femeninos) y también uno de los dioses elegidos (*di selecti*) por Varrón, el caballero romano, polígrafo, militar y

funcionario que estuvo en Hispania como legado de Pompeyo. En Roma se amplían las leyendas sobre Apolo y se le atribuyen varios progenitores: hijo de Júpiter y Latona o de Vulcano y Minerva o bien de Coribante, el sacerdote de Cibeles, que en su honor danzaba de forma orgiástica al son de varios instrumentos.

Los romanos adoptaron el culto a Apolo de los griegos con bastante posteridad, absorbiendo de manera tardía la influencia cultural de las colonias helénicas que estaban ubicadas al sur de la península itálica (la Magna Grecia), construyéndose el primer templo de Apolo en Roma en el siglo V a. C., cuando el culto helénico llevaba ya cientos de años. Como dios genuinamente griego, Apolo no tenía equivalente directo en la mitología romana, aunque los poetas posteriores aludieron frecuentemente a él como Febo.

La Lira es una representación del orden universal y del equilibrio. Visto así, solo puede ser Apolo quien la toque, aunque no sea su inventor. Apolo, dios de la Luz, dios Solar, simboliza la poesía lírica, tomando su nombre del instrumento, la lira, con el que se acompañaba la poesía en la Antigua Grecia y de donde la heredó Roma (figuras 47-51).

Infinidad de imágenes nos han quedado para la historia con representaciones de liras tañidas por Apolo en todo tipo de decoraciones de lo más dispares materiales desde la antigua Grecia hasta Roma, desde esculturas, frisos, mosaicos a elementos domésticos y funcionales.

Apolo era el dios romano de la música, la poesía y las profecías. La lira-arpa quedó totalmente incorporada a la cultura musical y poética de Roma y el dios Apolo es de las figuras de la historia más representadas con liras.

La imagen más popular de Nerón es en su enajenación mental, tañendo la lira como ajeno a todo cuando Roma ardía a sus espaldas y culpaba a los cristianos del haberla incendiado (figura 52).

4. ARPAS EN ORIENTE

Tanto en las culturas occidentales como en las orientales, el arpa ha estado presente en todos los pueblos, en algunos con formas más primitivas y en otros más desarrolladas. La característica más relevante de los instrumentos orientales es que, todos los que pudiéramos asociar con la familia de arpas, son de forma horizontal y tienen sus cuerdas dispuestas tumbadas en una única fila paralela al cuerpo sonoro. Así lo vemos en los Guzheng chinos, en los Kotos japoneses, en las arpas birmanas y en las indonesias (figuras 53-58).

Aunque los instrumentos orientales que asociamos a la familia de arpas son horizontales y suelen tocarse colocados sobre una mesa o trípode instrumental, o los más arcaicos con

forma de laudes, cuyo nombre nativo en chino es Yueqin, hay, no obstante, en toda Asia una clara influencia de arpas cuneiformes, herencia de las antiguas egipcias. Así podemos verlo en culturas como la china y la india.

Hay un dato muy curioso a observar en las arpas indonesias. Son arpas de mesa, como la mayoría de los instrumentos familia de arpas orientales, según se ha explicado, pero en las indonesias está muy acusada la inclinación ascendente del cuerpo sonoro, que está especialmente pronunciada desde el pie al clavijero, y éste, a su vez, es una aproximación a los de las arpas convencionales occidentales. Se diría que este instrumento es una mixtura de arpa oriental y occidental.

No deja de sorprender como culturas tan lejanas espiritual y geográficamente como la antigua griega y la china de la dinastía Zhou, pudieron haber tenido ideólogos con pensamientos similares y, a la vez, que utilizaran reflexiones análogas haciendo uso en sus simbologías socio espirituales de los cordófonos más destacados en sus respectivas culturas. Confucio, 479 a. C. y 387 a. C., asimilaban la dignidad y bondades del hombre bueno al Guzheng, Confucio, y a la lira Platón. Ambos coincidían en que hombres que tañeran sendos instrumentos eran hombres buenos, incapaces de albergar ningún mal en su corazón, porque tendrían, a la par, el alma tensa y vibrante: tensa para ser justos y vibrante para aplicar la clemencia (figuras 59-62).

El arpa nacional birmana, de forma cuneiforme y muy similar a las arpas egipcias. Por cierto, es de recordar una película con título *Arpa birmana (Biruma no tategoto)*. Película japonesa en blanco y negro de 1956, dirigida por Kon Ichikawa, que hace referencia a este instrumento de rango nacional (figuras 63-65).

5. ARPAS EN LA ERA CRISTIANA. EDAD MEDIA

Volviendo a Occidente. Conforme progresivamente va perdiendo fuerza la presencia de Roma, sus ejércitos se debilitaban y su poder caía con una decadencia total (política, militar y social), aflora con fuerza el cristianismo, marcando un nuevo calendario en la historia de la humanidad y cambiando radicalmente la vida del hombre. «Ya no hay judío ni griego; no hay esclavo ni libre; no hay varón ni mujer; porque todos vosotros sois uno en Cristo Jesús». Vid Gálatas 3:8. Emergía con fuerza el humanismo cristiano dando un nuevo sentido a la vida, rompiendo radicalmente con la esclavitud romana y con los duros preceptos de la ley mosaica. Nos dice San Marcos 2:27-28: «Jesús añadió. El sábado se hizo para el hombre, y no el hombre para el sábado. Por esto, el Hijo del hombre tiene autoridad también sobre el sábado».

¿Cómo siguió el arpa teniendo protagonismo en una cultura marcada por un nuevo movimiento espiritual? Encontró problemas. Los Padres de la Iglesia fueron muy críticos con los instrumentos musicales y protegieron más la música coral que la instrumental. San

Agustín decía: «Orar cantando es rezar dos veces». Consideraban instrumentos como el arpa, profanos, por ser símbolos de culturas paganas precristianas que no debían incorporarse a la liturgia cristiana. No obstante, y curiosamente, pues parece una contradicción, fue la Patrística quien recuperó el arpa para la iglesia como símbolo del profeta David, con cuyo instrumento se acompañaba los cantos de los *Salmos* en alabanza a Dios. Como en tantos aspectos ornamentales y simbólicos, el salterio hebreo y el arpa cristiana se fusionan en un mestizaje judeocristiano. Pasó definitivamente de su forma angular a la triangular, perfectamente regular en sus tres lados y representando la Trinidad como centro espiritual del cristianismo: «Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo. Uno en esencia y trino en persona». Originalmente con siete cuerdas que representaban los siete días de la Creación. Conforme fue creciendo el instrumento debía mantener un múltiplo completo proporcional a las siete cuerdas originarias con el fin de seguir simbolizando los días de la Creación del mundo enmarcados en el triángulo trinitario, o diez cuerdas, — símbolo que también, y en paralelo, venía arrastrándose desde las antiguas arpas mosaicas contemporáneas a los cuarenta días y cuarenta noches que Moisés estuvo con Jehová sin comer pan ni beber agua, escribiendo en tablas el pacto, «los Diez Mandamientos»—. Se multiplicaron instrumentalmente las representaciones del número diez y sus múltiplos, pues al simbolizar la interpretación plástica y musical de los Diez Mandamientos de la Ley Divina en las liturgias religiosas mosaicas, muy especialmente en la disposición mobiliaria de la encordadura y en la organología del instrumentarium, prevaleció «el decachordum triangulare» como símbolo supremo del cristianismo y así lo vemos multi representado en infinidad de elementos ornamentales de la arquitectura religiosa.

La imagen de la figura 66 es una de las miles de caprichosas representaciones artísticas del rey David que ha sido imaginado por los artistas plásticos con instrumentos de todas las formas, tamaños, encordaduras y épocas. Pasó de la cultura hebrea a la paleocristiana y todavía perdura sin que los artistas respeten su condición original hebraica ni el instrumento real que tañó el rey David para acompañarse los *Salmos* de alabanza al Señor: el Kinnor, o lira hebrea con muchos diferentes números de cuerdas, 5,7,9..., similar a la asiria, fue representada, sin escrúpulos, esculturalmente y pictóricamente por todo el mundo cristiano.

¿Dónde encontramos las primeras representaciones del arpa cristiana? En los pórticos de la Gloria tan extendidos en la arquitectura románica. La figura estelar de estos pórticos la hallamos, sin duda, en la Catedral de Santiago de Compostela —obra del maestro Mateo y como precisa el dintel del arco central en latín, 1188 —, (figuras 67-69), aunque todo Galicia, principalmente, como en mucha de la España peninsular, se pueden admirar pórticos semejantes. Un destacado ejemplo es el de Laguardia en la Rioja, o el de Toro en Palencia, policromados y perfectamente conservados al estar protegidos por un atrio cerrado. No deja de ser un blasón a considerar la disposición de los instrumentos. La colocación de los ancianos del Apocalipsis, según la visión de San Juan, representando a ambos lados de la disposición litúrgica Epístola y Evangelio, el Antiguo y Nuevo Testamento, mostrando como

símbolo del Antiguo Testamento arpas angulares, y arpas triangulares -evocación simbólica de la Santísima Trinidad- como símbolo del Nuevo Testamento, y, en muchas de estas representaciones, con siete cuerdas como símbolo de la Creación, o con diez cuerdas como símbolo de los Mandamientos divinos.

El Pórtico de Gloria fue el título de las jornadas dedicadas a la recuperación del instrumento que el padre José López Calo dirigió el taller de luthería con grandes maestros formado para este proyecto y cuyos instrumentos presenté en un ciclo de conferencias en unas jornadas celebradas en Madrid en el Centro Colón a finales de la década de los ochenta del siglo pasado. Tan rico y apasionante tema me inspiró a investigar en la época y así surgió la obra *El Arpa Románica en el Camino de Santiago y su entorno Socio-Cultural* (figuras 70 y 71).

En la cultura musulmana también hallamos arpas. Son de formas arqueadas asemejándose a los instrumentos del antiguo Egipto. En el Libro de *Ajedrez, dados y tablas* de Alfonso X el Sabio se nos muestran dos tipos de arpas que diferencian las cristianas de las musulmanas, aunque hubiera podido parecer que ambas culturas que convivieron tantos siglos en la península ibérica habrían podido influenciarse mutuamente mixturando sus instrumentos, como sucedió en tantos aspectos sociales y culturales. Sin embargo, las arpas, tuvieron trayectorias diferentes, sin duda por herencias y aplicaciones, igualmente diferentes (figuras 72-74).

Desde este punto de la historia, contar el desarrollo del arpa hasta llegar a nuestros días nos llevaría días y días de conferencias. No tengo más remedio que simplificar con el fin de poder recorrer los diez siglos que nos separan desde los inicios del arte románico hasta hoy, y abreviando, con el fin de poder dar una panorámica del desarrollo impresionante que este maravilloso instrumento ha tenido en este largo recorrido de tantas centurias por el mundo entero.

Conviene recordar, que, aunque el arpa había llegado a España en época temprana a través de los fenicios con la búsqueda de metales que llevó a los marinos de Fenicia hasta el más lejano Occidente, siguió teniendo otros focos de ingreso en la península ibérica. En unas islas del Atlántico, frente a la costa ibérica, los fenicios levantaron su mayor base comercial en Europa, Gadir, la actual Cádiz, desde donde se lanzaron a la aventura en aguas del Atlántico. Ellos portaron arpas del próximo oriente, donde su presencia es bien remota como ya se ha expuesto.

A pesar de los múltiples focos de influencia del arribo del arpa a España, fueron los peregrinos a Compostela los más valiosos portadores de nuevos instrumentos que, repartidos por toda Europa, llegaron a la Península Ibérica de manos de sus dueños para amenizarles el camino, ayudarles a velar el sueño y amenizar con canciones sus plegarias, como reza en el *Codex Calextinus*. Entraron por tan dispares caminos hasta llegar a Santiago, que llenaron de arpas pueblos y ciudades. Se reconocen siete caminos a Compostela como oficiales: Camino Mozárabe por Vía de la Plata; Camino Primitivo; Camino Francés; Camino

de Fisterra y Muxía que se mixtura con el Camino Inglés; Camino del Norte; Camino de Invierno; Camino Portugués (figura 75).

Toda la Edad Media estuvo marcada por el uso de arpas triangulares, tanto en la liturgia como en la vida de los trovadores y en paralelo, en la cultura palaciega. En España hubo tal movimiento de juglares, que también hubo una pléyade de arpistas trovadorescas, especialmente en la costa levantina —pero con una connotación de elevada categoría social, lejos de las famosas doncellas cantoras de Al-Ándalus—, lo que me sirvió de amplio material para poder escribir un amplio trabajo: *El arpa en Valencia*, en el que cuento la historia de infinidad de trovadoras moriscas adscritas al antiguo reino de Valencia, como parte de la Corona de Aragón (figura 76).

Se podría decir que el arpa sigue las tendencias del arte arquitectónico en su forma exterior mobiliaria. Las primeras arpas prerrománicas son triangulares con los tres lados perfectamente rectangulares. Las arpas del románico empiezan a arquear su columna dibujando tímidamente el arco de medio punto, aunque todavía son pequeñas y parecen emblematicar las recoletas ermitas de dimensiones diminutas que invitan con tanta fuerza a la intimidad de la oración. Los modelos de transición al período gótico estilizan cuerpo sonoro y columna, desdibujando el arco de medio punto y marcando una inclinación ojival. Las arpas góticas marcan definitivamente puntos ojivales en la coronación de la columna con el entronque de ésta y el clavijero. Vistas estas transiciones con espíritu arquitectónico, los modelos de arpas desde el románico primitivo al gótico florido parecen representar en estas últimas y en contraste con las más antiguas, los grandes vitrales de las catedrales góticas que dejan pasar la luz que ilumina el espíritu (este modelo ha aumentado el número de cuerdas y, por tanto, es además de más alto, más ancho y tiene un sonido más claro y agudo) y con esas agujas estilizadas que sugieren querer tocar el cielo en el afán espiritual de llegar a Dios.

Me parece bonita esta simbolización del arpa en su desarrollo medieval desde los instrumentos más ingenuos a los de mayor envergadura y poder hacer una comparación que, aunque pueda parecer forzada, tiene elementos estructurales claramente comparativos (figuras 77-80).

6. ARPAS RENACENTISTAS Y BARROCAS

Desde el Ars Nova con el asentamiento de la música ficta, el arpa empieza a buscar formas organológicas afines al devenir musical general. En el Renacimiento, con la separación musical genérica y orgánica vocal e instrumental, aunque los cordófonos siguieron acompañando al canto, los cordófonos empezaron a tener más protagonismo, sobre todo, los dispuestos de amplio abanico sonoro capaces de producir en sus encordaduras polifonía, pues era el momento del trasvase de la polifonía vocal a la instrumental. El arpa crece en su número de

cuerdas y, a la par, se ensancha, como queriendo seguir el modelo de la horizontalidad imperante como signo representativo del humanismo, que, a su vez, simbolizaba el pensamiento filosófico del hombre como centro de la creación. El arpa tomó una gran relevancia como instrumento solista y España tuvo una importante misión de inventos y expansiones al mundo. Juan Bermudo, en su tratado *Declaración de instrumentos musicales* (1555) propone la fabricación de un arpa cromática capaz de producir los 12 sonidos cromáticos de la escala, cuyo empleo dodecafónico cada vez es más frecuente y está totalmente asentado en el resto de instrumentos. Bermudo insiste en la necesidad de modernizar el sistema obsoleto del arpa histórica, con el fin de evitar se quede relegada como instrumento diatónico contra el crecimiento espectacular que iban tomando los cordófonos de mango y los instrumentos a tastiera. Bermudo le dedica un capítulo entero de su libro dando fórmulas para resolver el problema cromático en un arpa de afinación diatónica y, como punto de partida, sugiere duplicar la encordadura para aumentar cinco cuerdas cromáticas a las siete ya existentes de las arpas diatónicas, manteniendo cuatro octavas de extensión para abrazar las tesituras del conjunto de las cuatro voces naturales (soprano, contralto, tenor y bajo), que era la tesitura normal de laudes e instrumentos de tecla y en las que se fundamentaría la composición musical barroca estableciendo posiciones y relaciones de los acordes sobre las siete notas de la escala. Al hablar de la escritura polifónica de la música renacentista, me gusta retenerme a mencionar cómo la escritura ibérica es más humanista cristiana (figura 81).

El Renacimiento Europeo sitúa al hombre como centro de la creación, mientras que Iberia lo siente de forma más espiritual. En efecto, el Humanismo Hispano, sin prescindir del protagonismo estelar del hombre, lo supedita a la contemplación divina. De ahí que surgieran en pleno Renacimiento Hispano dos poetas místicos de la categoría de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, pues era el ambiente anímico espiritual que sentía el pueblo.

La importancia del arpa renacentista española se deduce de tratados de la época que la igualan a la tecla y a los instrumentos de cuerda. *Música para tecla, arpa y vihuela* de Antonio de Cabezón. En esos monumentos de la música española hallamos la evidencia de la importancia que el arpa tenía en la Era Humanista Ibérica, preludio de su Siglo de Oro, como lo fue de toda la cultura española. Curiosamente, el aumento de la encordadura del arpa de dos órdenes de cuerdas, le otorgaba al bastidor de doble encordadura, un ensanche considerable que podríamos seguir comparándolo con los movimientos arquitectónicos de edificios más horizontales y representativos de la filosofía humanista. Esta curiosa comparación también podemos observarla en la creación musical de la época, en la que la música española con un doble sentido horizontal-vertical, aunque todavía no se puede hablar de acordes ni de armonía; y por eso fluye más vivo el sentido horizontal, por ser música eminentemente polifónica (cada voz tiene entidad melódica propia e independiente), de donde surge el sentido imitativo del estilo contrapuntístico. Ambos movimientos verticales y horizontales fusionados en la creación

musical, parecían representar el concepto general filosófico humanista de afirmamiento del hombre sobre la tierra, pero con la espiritualidad vertical de elevación del espíritu hacia Dios, cuyo estilo musical podemos admirar en la generalidad de los compositores de los siglos XVI y XVII. En España, que convivieron dos estilos arquitectónicos tan dispares, como el herreriano y el plateresco, se explica admirablemente bien esta interpretación filosófica del humanismo renacentista a través de la música, que la representa sonoramente de manera magistral. Los autores de tratados musicales expresan con reglas musicales los dos estilos arquitectónicos tan opuestos: Tomás de Santa María y Diego Ortiz, por ejemplo, Tomás de Santa María defiende la inserción de quiebros y glosas para adornar la interpretación, corriente plateresca; mientras que Bermudo muestra reservas ante el arte de la glosa, asociándose con su criterio medido a la corriente de sobriedad herreriana (figuras 82 y 83).

Es tan apasionante este tema que escribí varios libros a partir de la investigación del despliegue del arpa durante la Era del Humanismo y el primer Barroco. En uno de ellos se publican los planos de las arpas que restauramos en el taller de luthería de la Asociación Arpista Ludovico —que puse en marcha a finales de los años 70 para promocionar el patrimonio arpístico español en todas sus vertientes—, y como agradecimiento a nuestra cooperación con varios monasterios de religiosas, que fueron las que nos autorizaron para su publicación. Con Ramón Rodríguez Casal, nuestro encargado de la parte de luthería, trabajamos intensamente en la recuperación de instrumentos bajo renacentistas y barrocos. Las religiosas de los monasterios donde trabajamos para restaurar las viejas arpas, nos permitieron estudiar a fondo los instrumentos históricos y sacar planos para reproducir réplicas en nuestro taller de los instrumentos más antiguos de arpa de una y de dos órdenes de cuerdas y facilitar a los luthieres en general, la posibilidad de hacer copias de este riquísimo patrimonio instrumental patrio. Algunos de los libros publicados fue el titulado “El Arpa de Dos Órdenes de Cuerdas ¿Continuidad o ruptura con el Aroa Románica? Historia, Teoría, Práctica, Organología y Luthería” (figura 84 y 85).

Este excepcional adelanto español, totalmente pionero, es aceptado por toda Europa, y así aparecen enseguida modelos diferentes de arpas cromáticas, de doble encordadura o de dos órdenes de cuerdas, como también son denominadas. Los diferentes modelos se extienden por Italia, Francia, Gales... En Gales, con el afán de mejorar el invento español, donde es aceptado como instrumento nacional con doble vertiente, culto y popular, convierten la doble encordadura en triple. La inserción de una encordadura central más, de colorido cromático, que ampara a ambos lados a sendas encordaduras diatónicas, hace que el instrumento tome consideraciones generales de mayor envergadura. Las cuerdas están colocadas a tresbolillo y supone un instrumento inmenso de dimensiones para su época, cruce del Renacimiento al primer Barroco.

Las vías de entrada del arpa en Europa fueron múltiples y curiosamente el arpa es considerada como instrumento nacional en Irlanda, Gales, Escocia, Bohemia, Baviera. En Irlanda hay múltiples símbolos del arpa: en el escudo, en la moneda, en la cerveza. En el Royal College de Dublin podemos admirar una rica arpa perteneciente a la reina Mary. Las leyendas irlandesas cuentan cómo el arpa acompañaba a los druidas y les aliviaba el sueño tanto en la guerra, como cuando venían cansados de las duras contiendas y tenían que soportar las largas asambleas de carácter parlamentario (figuras 86-90).

El arpa en las islas británicas gozó de mucha actividad desde la Edad Media al tardío Barroco, manteniendo en paralelo dos importantes vías de expresión: popular y culta. Son numerosos las palabras poéticas que históricamente le han sido dedicadas. 1. *Un hombre para ser feliz, precisa su ajedrez, su caballo y su arpa.* 2. *Un hombre para alcanzar la felicidad solo necesita dos cosas: un gabán y una mujer virtuosa que sepa tocar el arpa.* 3. *Cuando el arpa suena, su sonido poético y cristalino hace que los niños dejen de llorar, que el ganado deje de pacer y que los ríos dejen de correr.*

A partir del siglo XVIII, en toda Europa empiezan a proliferar los luthieres que fabrican arpas de diferentes modelos y tamaños, artesanos que se adaptaban a las peticiones de los encargos según las necesidades instrumentales de los diferentes tañedores.

7. EXPANSIÓN DEL ARPA DESDE ESPAÑA AL NUEVO MUNDO

¿Cómo llega el arpa a los nuevos mundos? En la era de los descubrimientos a través de los misioneros. El arpa arriba a las indias orientales y occidentales y deja, especialmente, una importante impronta en Hispanoamérica. Todavía podemos ver la presencia del arpa en frisos de iglesias misionales en ruinas. Es muy posible que los indios americanos estuvieran acostumbrados a tañer cordófonos indígenas y cambiaron el instrumento primitivo por el arpa española con tal rapidez que, aunque hay constancia de que las primeras naves que zarparon del puerto fluvial de Sevilla, como ha quedado codificado en el Archivo de Indias, portaban entre los típicos instrumentos españoles, arpas; las siguientes expediciones ya no necesitaron transportar instrumentos, porque los indios, sorprendentemente, con gran avidez y aun no sabiendo español, cantaban en latín, gracias a su fabuloso oído, y construían y tañían perfectamente los instrumentos venidos del viejo mundo. De forma inteligente, los misioneros se encargaron de favorecer las lenguas autóctonas y sus culturas, no permitiendo pernoctar a ningún español más de tres días en ninguna misión para fomentar que los nativos de cada poblado siguieran hablando sus lenguas ancestrales. Los misioneros se ocuparon de traducir a muchas de las lenguas autóctonas de Hispanoamérica los catecismos y los textos sagrados que ayudaran a la evangelización misionera. Arraigó con tal fuerza el arpa española que México, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Chile, Norte de Argentina, Bolivia, Paraguay, siguen en la

actualidad manteniendo el arpa como instrumento básico de sus folclores con la organología y formas de tañerlo de la España renacentista y del primer barroco (figuras 91-98).

Las siguientes imágenes sacadas del libro sobre tradiciones y costumbres en Hispanoamérica en la época del virreinato de Martínez Campañón son una muestra del uso y maneras de tañer el arpa criolla que aún en la actualidad continúa su vigencia en la tradición de los arpistas nativos iberoamericanos. Adornos ornamentales aplicados en la ejecución de las piezas musicales durante la España de los siglos XV, XVI y XVII y que aquí están completamente perdidos y olvidados y solo sabemos de sus reglas y formas de ejecución a través de los tratados antiguos. Dichas imágenes resaltan las formas desenfadadas con las que los arpistas nativos se colocaban el arpa para tañerla. Las estampas muestran graciosas imágenes con los arpistas locales luciendo el instrumento sobre el hombro y con el cuerpo sonoro totalmente inclinado hacia la espalda del instrumentista. Hay que tener en cuenta que estos instrumentos eran y son muy ligeros de dimensiones y peso, fiel herencia de las españolas de la misma época. El arpa española siguió progresando y proliferó muy especialmente en la época barroca con la música policoral de la liturgia eclesiástica, cuya influencia también se transportó a las iglesias americanas y los misioneros siguieron contemporizando las obras que llegaban allende los mares con las que iban componiendo aprovechando el talento de sus neófitos misionados. Los archivos iberoamericanos suponen un verdadero emporio de obras magistrales todavía, en su mayoría y a pesar de su riqueza artística, sin catalogar (figuras 99-101).

Hay tal riqueza de vida musical y arpística tanto en todo Hispanoamérica como en Filipinas, que escribí un amplio trabajo de la mano de dos embajadores, grandes intelectuales, Pedro Ortiz Armengol y Carlos Fernández-Shaw. Ambos habían empezado sus carreras diplomáticas como secretarios de embajada en Filipinas y Paraguay, respectivamente, y las concluyeron siendo embajadores en los mismos puestos diplomáticos de Asia y América de sus primeros destinos. Excepcionales estudiosos de la historia y conocedores de la vida de los pueblos en los que representaron a España, no pude tener mejores asesores y colaboradores que estas dos grandes personalidades, excepcionales humanistas, para la investigación y posterior trabajo de preparar la monografía, cuya portada muestra la siguiente imagen. El trabajo fue ilustrado bellamente por Pilar de Arístegui, excepcional pintora naif, mujer de otro excepcional embajador humanista y gran gestor cultural, Carlos Abella. Gracias a los tres, el libro fue una obra muy especial de presencia y contenido del arpa allende los mares (figuras 102 y 103).

Volviendo al viejo mundo, Europa sigue utilizando cada vez con más intensidad el arpa. Crece su popularización tanto en la liturgia como en la corte y en el teatro. Nuestro Siglo de Oro es rico en la mención y descripción de instrumentos musicales, como de formas y danzas populares. Hay un dicho muy extendido de esta época “*el baile de la chacona que encierra la*

vida bona". Lope de Vega, por ejemplo, como otros muchos autores del Siglo de Oro Español, en la *Dorotea*, menciona con gran conocimiento el arpa española de dos órdenes de cuerdas. La música crece sin freno en expansión armónica y sonora. El cromatismo cada vez es más utilizado, y las arpas españolas de dos órdenes de cuerdas, extendidas por toda Europa, se van quedando obsoletas para servir a las nuevas tendencias creativas. No porque no pudieran producir pasajes cromáticos, sino porque empezaban a quedar cortas de expansión sonora contra músicas que cada vez eran más ágiles y con más potencia en todos los instrumentos, pero en especial la orquesta, abría el abanico de octavas y de potencia clamorosa. Pronto aparece la orquesta clásica, a dos; y tras ella, la moderna y apoteósica orquesta sinfónica, en cuya plantilla se multiplicarían, sin tardar, instrumentos nuevos y la duplicación de los tradicionales. La época barroca fue de gran actividad litúrgica, cortesana y teatral del arpa. La Catedral de Toledo llegó a tener en su plantilla hasta doce arpistas fijos. Así consta en los registros de los archivos catedralicios. Un personaje excepcional de esta catedral es Diego Fernández de Huete, del que transcribí toda su obra para arpa publicada en música en cifra, preparando una doble edición con el trabajo paleográfico y estudio crítico. Las siguientes fotografías muestran las portadas de dicho estudio del libro original en escritura de cifra con el manuscrito en el Volumen I; y la transcripción paleográfica y un estudio crítico, en el Volumen II. La rica vida del arpa durante el período barroco me animó a escribir un estudio sobre ese momento estético en España (figura 104).

En el afán de facilitar la técnica para conseguir el cromatismo en el arpa y, a la par, dotarla de mayor agilidad interpretativa, aparecen las primeras arpas con patillas manuales modulables dispuestas en la columna o clavijero del instrumento. Estas patillas cambiaban la afinación de la encordadura completa medio tono, pasando de la afinación inicial en Mi bemol Mayor a suprimir los bemoles según se fuera disponiendo la colocación. Pero no eran prácticas, pues para cambiar dichas patillas de posición, una de las manos, generalmente la izquierda, que cubre la base de la armonía y es la menos ostentosa técnicamente, era obligada a dejar de tañer (figura 105).

8. EL ARPA MONDERNA Y SUS PROGRESOS DEFINITIVOS A PARTIR DEL SIGLO XVII

El siguiente paso fue que dichas patillas fueran cambiadas por un complejo sistema mecánico de siete pedales (uno para cada nota de la escala). Este sistema se componía de siete cadenas embutidas en el cajeadado interior del clavijero y que, a su vez, eran enganchaban a siete varillas que atravesaban el interior de la columna y, finalmente, éstas se enganchaban a los muelles de los pedales albergados en la parte interior del pie del instrumento, cuyos pedales sobresalían por el exterior con el fin de facilitar los movimientos oportunos para modular y cambiar de afinación. El proceso de este instrumento fue perfeccionándose lentamente y modificando las formas de presionar las patillas a las cuerdas hasta llegar a la patilla

denominada tenedor, un cilindro con dobles patas para presionar bien la cuerda, precisión que evitara defectos de afinación y ruidos parásitos.

Un progreso notable fue la aparición de la primera arpa de pedal de doble movimiento. El crecimiento de todos los elementos mecánicos que el nuevo instrumento demandaba para poder servir a la creación musical, influyó igualmente en el aspecto mobiliario general. Las tres partes del arpa triangular convencional, columna, cuerpo sonoro y clavijero, crecieron de forma notoria, pero el sistema era el mismo. Simplemente, se aumentó el número de patillas de una a dos, y de igual manera el pedal tenía doble escalonado. El arpa varió su afinación general inicial de Mi bemol a Do Bemol, que era la afinación con la encordadura total en su mayor longitud. Conforme se movía una o las dos disposiciones del pedal, las patillas acortaban la longitud de cada cuerda (como en cualquier bastidor de instrumentos de cuerdas, pues cuanto más corto es el espacio acotado del diapasón, la cuerda se acorta y es más aguda). Este proceso se podía realizar una o dos veces, pasando de bemol a natural, y de natural a sostenido. Naturalmente, para obtener todas las tonalidades mayores y menores, era necesario organizar los cambios de pedales y durante la ejecución ir variando los pedales correspondientes a las diferentes modulaciones que la partitura demandaba. El sistema de pedal es tan complejo que llevó a que el instrumento en su largo proceso culminara con un sistema que tenía más de dos mil piezas. La historia ha ayudado a distinguir a un personaje como el inventor definitivo del arpa de pedal de doble movimiento, Sebastián Erard, en 1811. Si bien la realidad es que el progreso del arpa fue tan largo como he ido contando y en su proceso se multiplicaron los luthieres inventores de diversas fórmulas y sistemas. Los anteriores al sistema de pedales pasaron bastante desapercibidos para la historia. Hay una larga lista de arperos a partir del siglo XVII, entre los que destacan constructores arpistas, grandes concertistas y casi todos ellos profesores de conservatorios y responsables de métodos históricos para arpa. Naderman, François-Joseph, primer profesor de Arpa del Conservatorio de París, fue el hijo mayor del conocido fabricante de arpas del siglo XVIII Jean Henri Naderman, arpista y luthier de corte. Cousineau que vivió a finales del siglo XVIII y para facilitar la detección de los posibles accidentes que pudieran afectar al complejo sistema mecánico del clavijero, en lugar de embutirlo y tapanlo, como había sido habitual en las arpas de fabricación anterior, lo dejó recubierto de cristal para poder visualizarlo; y Jean-Baptiste Krumphloz, nacido en Praga (1742-1790), dotó al instrumento de un octavo pedal que hacía el efecto del forte-piano al modular las dinámicas. Krumpholz escribió un Tratado de Arpa en el que explica las diferentes posiciones que se pueden conseguir con la apertura del octavo pedal (piano y fuerte), e incluso, una especie de vibrato (figuras 106-109).

9. CRONOLOGÍA DE LA EVOLUCIÓN ARPA MODERNA

CRONOLOGÍA DE LA EVOLUCIÓN DEL ARPA (1600-1910), SEGÚN ANDRE EMMANUEL	
1660	Inención de los corchetes por un tirolés anónimo
1720	Inención del primer sistema de pedales (cinco pedales, afinados en FA) por George Hochbrucker
1726	Presentación del invento de pedales en la exposición de Viena por Simon Hochbrucker (hijo de George)
1749	Presentación primer arpa de 7 pedales en París con 13 escalas diferentes por George-Noam Goepfert
1760	Aparece la primera literatura para arpa sola y es de Christian Hochbrucker
1762	Primeros cuadernos de sonatas para arpa sola
1770	Madame Genlis utilizó los 5 dedos para tocar el arpa. Su técnica no tuvo ningún éxito
1776	Francesco Petrini utiliza en París las enarmonías (¿enseña a tocar con los cinco dedos?)
1777	J.B. Krumpholtz utiliza las primeras técnicas de homofonía
1780	Cousineau inventa las patillas tornantes
1782	Cousineau inventa el sistema de doble movimiento con 14 pedales
1786	Primer mecanismo de tenedores de Sebastian Erard
1794	Construcción de arpas por Sebastian Erard en Londres
1811	Primera arpa con sistema de pedal de doble movimiento construida en Londres por Sebastian Erard (1415 piezas, con posibilidad de hacer 29 escalas de los nodos mayores y menores)
1815	Presentación del primer arpa de Sebastian Erard en París
1825	Inauguración de la clase de arpa de pedal de simple movimiento en el conservatorio de París. Catedrático F.J. Nadermann
1836	Prounier sucede en la clase del conservatorio a Nadermann cuando muere, pero ya con arpas de pedal a doble movimiento
1845	Henri Page construye una caja sin pedales y con doble fila de cuerdas
1889	Nueva invención de G.B. Durkff
1895	Primeras arpas cromáticas construidas por Gustave Lyon en París (¿para la casa Pleyel?)
1900	Se inaugura la clase de arpa cromática Enel conservatorio de Bruselas. El puesto recae en J. Rissler
1903	Se inaugura la clase de arpa cromática en el conservatorio de París, bajo la dirección de Tessu-Spencer

10. LA COMPLEJA ORGANOLOGÍA DEL ARPA MODERNA

La organología del arpa moderna, particularmente el arpa de concierto o arpa de pedal de doble movimiento, se distingue por su compleja estructura mecánica diseñada para permitir la ejecución cromática en cualquier tonalidad. Desarrollada principalmente a partir de la patente de Sébastien Érard en 1810, este instrumento es un cordófono pulsado con características técnicas muy específicas.

La estructura del bastidor del arpa moderna está formada por cuatro elementos: Cuerpo sonoro, Consola o clavijero, Columna y Pie.

El cuerpo sonoro se compone de dos partes perfectamente ensambladas. La parte exterior conforma la caja de resonancia, que es hueca y tiene forma de tronco truncado, presentando varias ventanas para la reproducción libre del sonido. La parte interior o tapa, también conocida como tabla armónica, está formada por dos finísimas láminas milimétricas, pegadas con las vetas encontradas para dotar al instrumento de mayor resistencia (figura 110).

La consola o clavijero es la parte superior donde se alojan las clavijas (de donde toma su nombre). Las clavijas, por la parte exterior derecha facilitan la afinación de las cuerdas, que están enrolladas en su punto opuesto. El cajeador interior del clavijero alberga un complejo mecanismo que acorta la longitud de las cuerdas a través de un doble juego de patillas externas que son accionadas por los pedales, pasando de bemol a becuadro y de becuadro a sostenido.

La columna, como su nombre indica, es la pieza que ensambla la consola o clavijero con el pie, permitiendo pasar por su interior, que está hueco, unas varillas que unen el mecanismo del clavijero con el de los pedales.

El pie es la base del instrumento donde están colocados los siete pedales de afinación (uno para cada nota de la escala), con doble escalonado para, a su vez, modificar por una o dos veces la posición de las patillas de sus notas (cuerdas) correspondientes en todas las octavas del arpa.

Las imágenes de las figuras 111-117 presentan las partes del complejo sistema mecánico del arpa que se acaba de explicar. Imágenes extraídas del libro *Tratado Analítico de la Técnica y Estética del Arpa*.

El arpa moderna de concierto tiene 47 cuerdas, que abarcan 6 octavas y media de extensión desde el DO_{b0} hasta SOL_{b7} —según la clasificación general de octavas en todos los instrumentos, aunque en el arpa la contabilidad empieza por el agudo—, estando las cuerdas afinadas, como punto de partida, en la escala diatónica de DO bemol mayor.

El sistema de pedales permite al arpa tocar en todas las tonalidades y realizar escalas cromáticas, arpeggios y glissandos.

11. DOS MODELOS MÁS DE ARPAS CON ORGANOLOGÍAS NUEVAS EN LA LARGA HISTORIA DEL INSTRUMENTO

Tras el arpa Erard de doble movimiento, que tuvo problemas para hacerse un hueco en el mundo arpístico y musical de la época, pues la familia Naderman tenía mucha fuerza política como arpistas de la corte y amparados por ella evitaban a todo trance la competencia de arpas de doble movimiento porque tenían un importante negocio con la fabricación de arpas de pedal de sencillo movimiento que defendieron a todos los niveles como el instrumento final sin que tuviera, según su criterio, más posibilidades de perfeccionamiento. Esta potente familia le hizo la vida imposible a Erard. No se sabe si fueron ellos, pero al pobre Erard le quemaron la fábrica parisina y tuvo que huir a Londres para patentar de nuevo y lejos de la competencia su invento y fundar una nueva fábrica con el fin de sobrevivir a la guerra comercial que le habían hecho en su París natal. La vida de la fábrica Erard fue difícil desde los inicios y no terminaron las dificultades con el paso de las arpas de pedal de sencillo a doble movimiento. A finales de siglo XIX, la marca Pleyel con la ayuda de un ingeniero llamado Lyon lanza un instrumento de doble encordadura, remedo del arpa española del Renacimiento, pero de tanta envergadura que era de difícil técnica. Un instrumento de doble encordadura como eran las viejas arpas españolas de dos órdenes de cuerdas de cuatro octavas de extensión, eran abarcables para abrazarlo, pero una gigantesca arpa de siete octavas era muy difícil de tocar, y hasta de afinar, lo que obligó a proveerla de un campanólogo colocado en el clavijero con las notas cromáticas de la escala para facilitar una referencia. Se abrieron clases de Arpa Cromática en París y Bruselas con mucho entusiasmo, que fueron clausuradas al poco tiempo de inaugurarse. Curiosamente, la guerra comercial entre arpa de pedal de doble movimiento y arpa cromática dio lugar a dos obras estelares de la literatura arpística de todos los tiempos: las *Danzas* de Debussy, promovidas por la casa Pleyel para defender el instrumento cromático como el definitivo, y la *Introducción y Allegro* de Ravel, encargo de la vieja casa Erard para defender sus cualidades únicas como instrumento de pedal a doble movimiento que no podría ser superado por ningún otro. Ganó la marca Erard. La belleza armónica que se puede conseguir con la combinación de pedales para producir enarmonías con la técnica de glissandos de efecto totalmente impresionista es escalofriante (el arpa cromática incapacitada de realizar) y que Ravel como gran instrumentador conocía y utilizaba maravillosamente, deslumbró con su composición. Las calidades generales del arpa desde entonces hasta nuestros días con fábricas modernas que proyectan instrumentos más acordes a las siempre crecientes necesidades de la música en constante ampliación sonora, han evolucionado mucho. El primer adelanto importante sobre la vieja arpa Erard fue reforzar la tabla armónica con una doble tapa de maderas con el fin de resistir la creciente tensión de las cuerdas; y, a su vez, reforzar el cuerpo sonoro con tirantes metálicos, además de ampliarlo en la base para darle un ámbito de mayor resonancia.

Hemos visto en las imágenes de arpas de este trabajo, cómo la forma arqueada del cuerpo sonoro ha sido tradicional desde miles de años hasta nuestros días. Impresiona visitar las manufacturas de arpa, porque al estar separadas por diferentes departamentos las diversas partes constitutivas del instrumento, en el apartado del cuerpo sonoro, sorprende el íntimo parecido que tiene con la estructura del casco de un buque (figuras 118-119).

Como curiosidad del arpa cromática de Pleyel de doble fila de cuerdas, este instrumento dispone de un vibráfono incorporado en el clavijero para ayudar a afinar, pues con sus siete octavas de extensión duplicadas (escala natural y escala cromática), es un instrumento de envergadura difícil de dominar para afinar y tañerlo.

En un extenso trabajo dedicado a Debussy, explico la aparición y fracaso del arpa cromática y el asentamiento definitivo del arpa de pedal de doble movimiento (figura 120).

Todavía nos queda otro instrumento por presentar, el arpa blue. La revolución de este siglo. Un instrumento que del cuerpo sonoro solo posee tabla armónica, que, empero, no es una membrana en vibración, sino una tabla seca. A partir de un sistema midi es espectacular el universo sonoro de colores, dinámicas y efectos que puede producir este mágico instrumento (figura 121).

Desde el punto de vista mobiliario general, el arpa electrónica es igual que un arpa de concierto de pedal de doble movimiento, las salvedades que lo diferencian ya se han comentado. Ha tenido tanto éxito esta nueva forma instrumental, que ya se fabrican diversos tipos de arpas electrónicas, desde arpas pequeñas de mano a modelos de mayor tamaño.

En el siglo pasado fue un instrumento tan futurista que escribí un libro para explicar su fascinante aparición en el mundo musical. Su inventor fue un ingeniero francés, Joél Garnier, promotor de una fábrica francesa de arpas de nombre Camac Harp, que fabrica tanto instrumentos convencionales como electrónicos, y a él le dediqué, a título póstumo, desde el título al trabajo completo, cuya imagen de este ingenioso arpero moderno aparece en la portada del libro (figura 122).

Para darle más solemnidad y mayor proyección, la presentación del libro se hizo coincidir con una de las ediciones del Concurso Internacional de Arpa Arpista Ludovico a la que acudían arpistas concursantes del mundo entero. Dicho concurso se organizó durante casi veinte años en el incomparable marco de San Lorenzo de El Escorial, cuyo Real Sitio, en los veranos de cada edición de la competición, se convertía en la capital de arpa del mundo, pues además del concurso, se organizaba, desde la fundación que lleva mi nombre, un festival multicultural resaltando la efeméride histórica o artística que coincidiera con el año: Año Goya, año Cervantes, año del Quijote...

Comencé diciendo que el arpa es mágica y concluyo empleando una fantasía de artista: El arpa es mágica y multi artística. Es arquitectura, por su envergadura en la forma compleja de su bastidor y con una columna que la soporta como pilar de resistencia. Es escultura, porque su forma de ala de ángel le otorga una elegante esbeltez totalmente escultórica. Es pintura, porque sus colores sonoros son, al igual que una paleta de pintor, mezcla multicolor de arco iris que mancha pinceles de ecos vibrantes de tinturas y oleos. Es poesía, porque la lírica poética la abrazó desde la antigua lira griega.

Antes de concluir, me permito expresar con legítimo orgullo, que la mayoría de las imágenes de instrumentos que he ido mostrando junto al texto, pertenecen a mi colección particular de instrumentos musicales, en la actualidad convertida en Fundación que lleva mi nombre. Por otra parte, al ir narrando de forma sutil su larga historia, me he permitido incluir títulos de publicaciones más que narran la parte histórica coincidente con ese momento del relato. Si surgen curiosidades que no he contado, ofrezco con mis publicaciones una amplia bibliografía que puede ayudar a satisfacer un poco más el conocimiento histórico-artístico de este singular y desconocido instrumento.

12. EXALTACIÓN DE LOS ATRACTIVOS ESTÉTICOS DEL INSTRUMENTO PARA LOS ARTISTAS PLÁSTICOS

El arpa es una musa inagotable para los artistas plásticos, como vamos a poder contemplar en las siguientes imágenes. Con ellas doy fin a este trabajo. Todas ellas han sido dedicadas a mi persona y me han sido obsequiadas generosamente por grandes artistas del mundo entero (figuras 123-136).

Las imágenes que anteceden son una pequeña muestra de la inspiración que la belleza singular de mi amado instrumento ha despertado en grandísimos artistas mundiales. Me parece hermoso terminar con estas estampas tan artísticas desde la protagonista, el arpa, como de los bellísimos trabajos de cinceles, grabados, carboncillos, cerámicas, grafitos y acuarelas que ayudan a inmortalizarla (figura 137).

Y esto ha sido un apretado recorrido del arpa desde sus orígenes con el cordófono más primitivo hasta llegar al maravilloso instrumento que es el arpa moderna.

13. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberdi, José María y Calvo-Manzano, María Rosa. *Cena de Nuestro Señor Jesucristo. "Jesucristo" Ren Afai Xa*". Ed. ARLU, Madrid, 2017.
- Brenet, M. *Dictionnaire de la musique*. Ed. Armand Colin. París, 1926.

- Bermudo Juan. *El Arte Tripharia*. Écija, 1559.
 - -*Declaración de instrumentos musicales*. Écija, 1555.
- Calvo-Manzano, María Rosa. *El Arpa en el Renacimiento Español*. Ed. Banco Exterior. España. Madrid, 1985.
 - -*Tratado Analítico de la Técnica y Estética del Arpa*. Editorial Alpuerto, Madrid, 1987.
 - -*El Arpa en el Barroco español*. Ed. Alpuerto. Madrid, 1992.
 - -*El Arpa Románica en el Camino de Santiago y su entorno Socio-Cultural*. Ed. ARLU, Madrid, 1999.
 - -*El Arpa en La Biblia*. Ed. ARLU, Madrid, 2000.
 - -*El arpa en Valencia*. Ed. ARLU, Madrid, 2003.
 - -*El Arpa de Dos Órdenes de Cuerdas*. Ed. ARLU, Madrid, 2004.
 - -*Homenaje a Joël Garnier*. Ed. ARLU, Madrid, 2005.
 - -*Trilogía Estelar de la Literatura Arpística Francesa del Primer Cuarto del Siglo XX*.
 - *Danzas Sagrada y Profana de Claude Debussy*.
 - *Introducción y Allegro de Maurice Ravel*.
 - *Sonata Trío de Claude Debussy*. Ed. ARLU, Madrid, 2012.
- Calvo-Manzano, María Rosa y Prieto, José. *Homenaje a Joël Garnier*. Ed. ARLU. Madrid, 2002.
- Codex Calixtinus. Edición facsímil.
- Fernández de Huete, Diego. *Compendio Numeroso de Zifras Armónicas, con Theorica, y Practica*, para Harpa de Una Orden, de dos Ordenes, y de Órgano. Transcripción paleográfica y estudio crítico: Calvo-Manzano Ruiz, María Rosa.
- Remnant, Mery. *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*. Ed. W W Norton & Co Inc, New York, 1943.
 - *Musical Instruments: An Illustrated History from Antiquity to the Present*. Editorial. Batsford. London, 1990.
- Robertson A. y Stevens D. *Historia general de la música*. Tres tomos. ED. Istmo Editorial Alpuerto. Madrid, 1972.
- Sach, Curt. *The History of Musical Instruments*. Editorial W W Norton & Co Inc. New York, 1940.
 - -*La música en la Antigüedad*. Editorial Labor, 1927.
- VV.AA. *Alfonso X El Sabio, impulsor del arte la cultura y el humanismo*. Ed. ARLU, Madrid, 1998.
- VV.AA. *El arpa en el contexto musical e Hispanoamérica y Filipinas a partir de la Era del Descubrimiento*. Ed. ARLU, Madrid, 1992.
- VV.AA. *La Santa Biblia*. Ed. San Pablo. Madrid, 1997.

13. ANEXO. IMÁGENES



Figura 1. Arco de caza del hombre primitivo

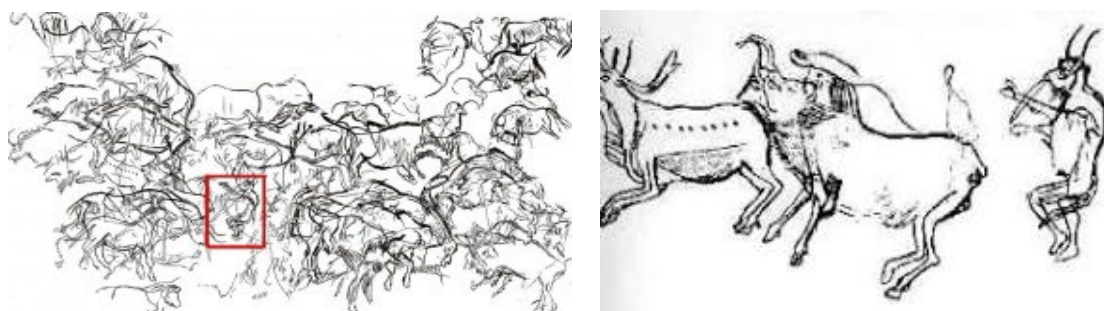


Figura 2. Uno de los más antiguos vestigios del arpa. Arco, monocordio musical, pintura rupestre del Paleolítico superior. Gruta de Los Tres Hermanos, Ariège, Francia.

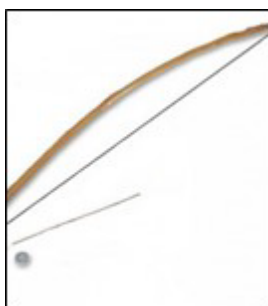


Figura 3. Forma de arco primitivo, génesis de todos los instrumentos musicales de cuerda.



Figura 4. Arco de caza y primer *monocordio musical* de percusión o pulso.



Figura 5. Arco percutido o frotado.



Figura 6. Arco frotado.



Figura 7. Rabel, pulsado o frotado y con posibilidad de vibrato.



Figuras 8 y 9. Diferentes formas de arpas primitivas de forma angular y arqueadas con diferentes números de cuerdas.



Figura 10 y 11. Cubiletes de un solo listón (izquierda) y doble listón (derecha) instrumentos de pulso, inspirados en las arpas de pozo.



Figura 12. Kalim africano y del Próximo Oriente, todavía en uso. Instrumento precursor de la cítara. En lugar de cuerdas tiene un conjunto de láminas de diferentes largos para producir varios sonidos y los hay de diverso número de láminas.



Figura 13. Otro modelo de Kalimba del Líbano.



Figura 14. Cítara culto-popular centro europea.



Figura 15. Valiija de Madagascar.

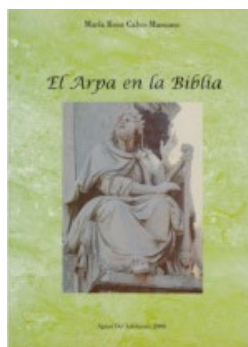


Figura 16. En un extenso trabajo personal de investigación sobre *El Arpa en La Biblia*, tuve el inmenso honor de, con motivo del anterior Año Santo Jubilar, coincidente con el inicio del III milenio, entregárselo personalmente a S.S. el Papa Juan XXIII en el Vaticano en el marco de un pequeño recital que yo misma ofrecí con música bíblica.



Figura 17. Instrumento formado originalmente por una calabaza hueca y una liana extendida sobre un palo. Es originario de Angola y su nombre es Bantú. También se emplea en Congo y Nigeria donde se le conoce con el nombre de Hongú o Mbulumbumba, Es el origen del Birimbau americano.



Figura 18. Instrumento afroamericano que con nombre de Birimbau está actualmente muy extendido en Brasil y muy utilizado en su folclore.



Figura 19. Kora, instrumento milenario africano actualmente todavía en uso en países como Burkina Faso, Gambia, Guinea, cuya interpretación por músicos nativos sorprende por la agilidad, cantidad de sonidos repartidos por varias octavas e interpretación colorista sobre una especie de bajo obstinado.



Figura 20. Arco de defensa-arpa primigenia.



Figura 21. Arpa angular.



Figura 22. Arpa arqueada.

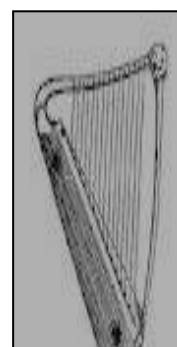


Figura 23. Arpa triangular.



Figura 24. Arpa-lira primitiva de 16 cuerdas de forma cuadrangular irregular.



Figura 25. Arpa histórica, sin pedales, medieval, renacentista, barroca europea e iberoamericana.



Figura 26. Arpa moderna, sistema de pedales de doble movimiento y 47 cuerdas de extensión.



Figura 27. Mesopotamia es la región histórica del Oriente Próximo ubicada entre los ríos Tigris y Éufrates, si bien se extiende a las zonas fértiles contiguas a la franja entre ambos ríos, que coincide aproximadamente con las áreas no desérticas del actual Irak y la zona limítrofe del norte y este de Siria y sureste de Turquía.

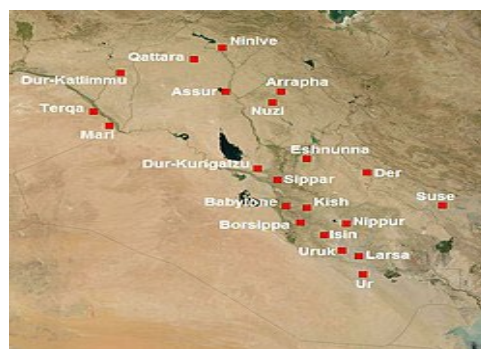


Figura 28. Mapa de las principales ciudades mesopotámicas.



Figura 29. Esta arpa está considerada como uno de los instrumentos de cuerda más antiguos. Denominado liro con cabeza de toro, fue encontrado en la tumba de Puabi, la reina o sacerdotisa de Ur, Mesopotamia, ca. 2700 a. C. Museo Británico. (600x1002).



Figura 30. Jardines colgantes de Babilonia.



Figura 31. Nabucodonosor II (r. 605/604-562 a.C.) fue rey de Babilonia durante la época del Imperio neobabilónico.

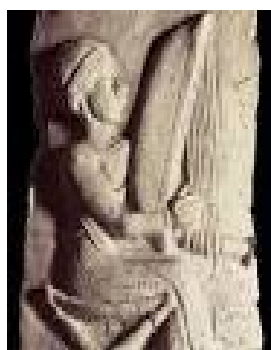


Figura 32. El arpa se utilizaba como enaltecimiento a los dioses, para recreo lúdico y también como acompañamiento en la guerra para evitar el sueño de los guerreros.



Figura 33. Guerreros de Aššur, de la antigua región de la Alta Mesopotamia, tañendo instrumentos de fiato, percusión y arpa.

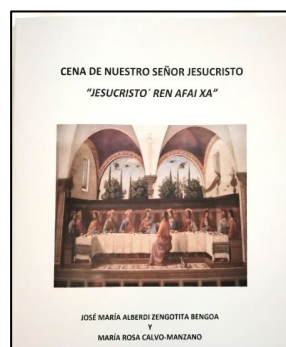


Figura 34. Portada del libro *Cena de Nuestro Señor Jesucristo*.



Figura 35. Arpa egipcia.

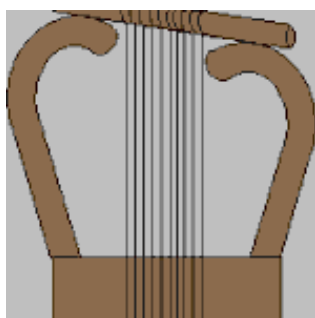


Figura 36. El kinnor, o antigua lira hebrea. Según la *Biblia* tenía un sonido que provocaba inmediatamente alegría. Se asemeja al arpa mesopotámica y egipcia de 10 cuerdas. También es llamada arpa de David y tenía el poder de serenar los espíritus acelerados.

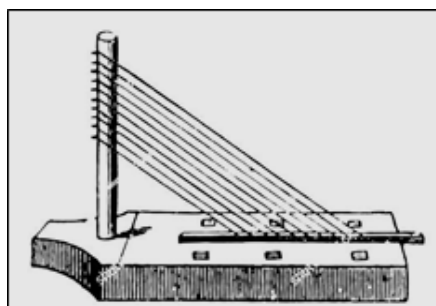


Figura 37. Otra versión de Kinnor.



Figura 38. Arpas egipcias de diferentes formas y tamaños.



Figura 39. Arpa hallada en la tumba de Any. Instrumento que data del año 1550-1069 a. C., época del Imperio Nuevo de Egipto.



Figura 40. Detalle de basorrelieve con diversos instrumentistas.



Figura 41. El dios Apolo. Posiblemente la divinidad con más atributos y epítetos.



Figura 42. Apolo citaredo. Copia romana del siglo I d.C. de un original griego.



Figura 43. Este es el primer ejemplo conocido de notación musical de la historia a partir de los dos himnos de Apolo conservados en las Murallas de Delfos. Sobre las líneas recitadas se encuentran las correspondientes notas, a modo de cancionero. Tan excepcional vestigio ha servido de modelo de investigación a los musicólogos para descifrar los enigmas de la escritura musical griega tan interpretada con la lira.



Figura 44. Apolo desollando a Marsias, de Bartolomeo Manfredi. Museo de Arte de San Luis.



Figura 45. Apolo y el coro de Musas. John Singer Sargent. 1921. Boston, Museo de Bellas Artes.



Figura 46. *Apolo citaredo*, herencia de Roma del atributo griego. Fresco de época de Augusto, siglo I a. C.-I d. C., Roma, Antiquarium del Palatino.



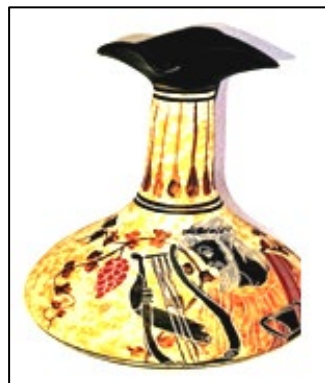
Figura 47. La Lira es una representación del orden universal y del equilibrio. Visto así, solo puede ser Apolo quien la toque, aunque no sea su inventor. Apolo, dios de la Luz, dios Solar, simboliza la poesía lírica, tomando su nombre del instrumento, la lira, con el que se acompañaba la poesía en la Antigua Grecia y de donde la heredó Roma.



Figura 48. El dios Apolo con la lira.



Figura 49. Friso representando al dios Apolo como citaredo.



Figuras 50 y 51. Mármol y jarra con representación de la lira del dios .Apolo.



Figura 52. El emperador Nerón toca la lira mientras Roma arde. Por F. Ugeri. Roma, hacia 1810.

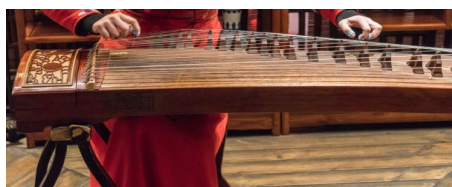


Figura 53. Instrumentista tañendo el guzheng chino.



Figura 54. Koto japonés. Instrumento precedido del guzheng chino y con una preciosa leyenda de cómo repartió sus cuerdas al pasar de China a Japón.

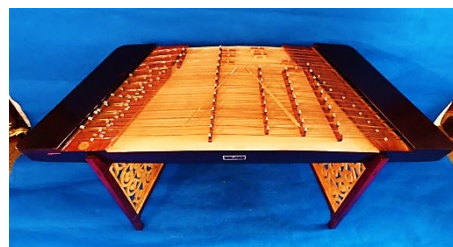


Figura 55. Jan quin chino.



Figura 56. Salterio iraní.



Figura 57. Salterio turco.



Figura 58. Salterio medieval y alto renacentista español.



Figura 60. Arpa arqueada china.



Figura 59. Yueqin chino.



Figuras 61 y 62. A la izquierda curioso modelo de arpa indonesia, mixtura de instrumento oriental y occidental (encordadura paralela a la caja de resonancia, pero con el cuerpo sonoro sensiblemente inclinado y clavijero de arpa convencional occidental moderna). A la derecha Arpa indonesia vista de frente.

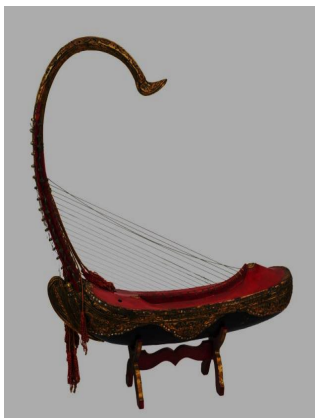


Figura 63. Arpa birmana, inspirada en la antigua arpa egipcia.



Figura 64. Ramagala hindú del siglo XVI. Miniatura de exaltación de la música y la danza.



Figura 65. Sitar indio, el instrumento que popularizó Ravi Shankar. Ramagala hindú del siglo XVI. Miniatura de exaltación de la música y la danza.



Figura 66. Grabado con imagen del rey David.



Figura 67. Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela con la representación de los ancianos del Apocalipsis y detalles del arpa angular, símbolo del Antiguo Testamento; y del arpa triangular, como representación simbólica de la Santísima Trinidad del Nuevo Testamento.



Figura 68. Anciano tañendo el arpa angular.



Figura 69. Anciano tañendo el arpa triangular.

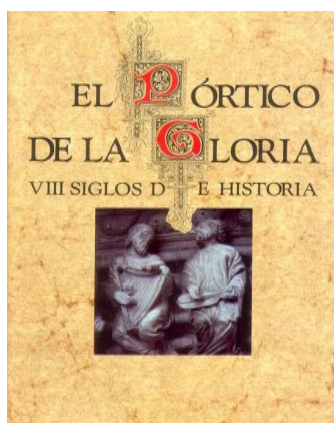


Figura 70. Portada del libro El Pórtico de la Gloria

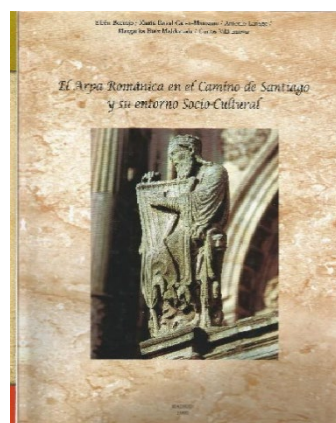


Figura 71. Portada del libro El Arpa Románica en el Camino de Santiago y su entorno Socio-Cultural.



Figura 72. Rey cristiano tañendo arpa angular. Imagen del libro *Ajedrez, dados y tabla de Alfonso X el Sabio*.



Figura 73. Del mismo libro, una rapsoda mora acompañándose de un arpa angular oriental para amenizar el juego de sus señores.

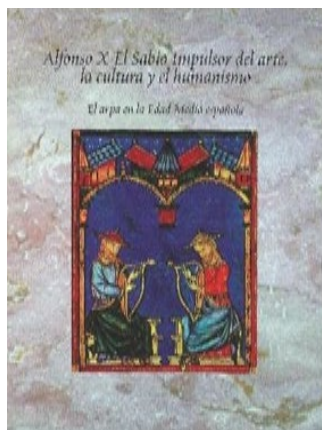


Figura 74. Del estudio profundo del tema medieval de las arpas ibéricas, se acumuló material para escribir una extensa monografía sobre las arpas en la época de Alfonso X el Sabio, recogidas en el libro *Alfonso X El Sabio, impulsor del arte la cultura y el humanismo*.

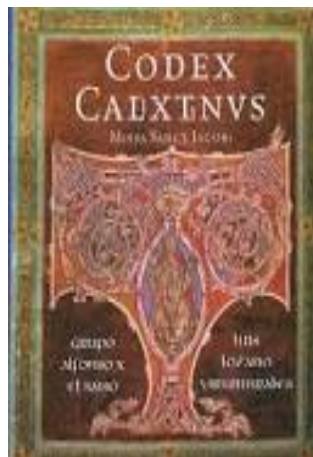


Figura 75. Portada del Codex Calixtinus.

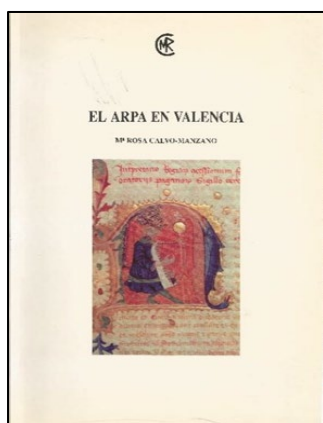


Figura 76. Portada del libro *El Arpa en Valencia*.



Figura 77. Arpa románica primitiva.



Figura 78. Arpa románica con columna arqueada.



Figura 79. Arpa de transición del románico al gótico. Se puede apreciar que la arcadura de la columna es más cerrada y empieza a insinuar detalles ojivales en la parte superior del entronque columna-clavijero.



Figura 80. Arpa modelo gótico, simplificando el arco de la columna y marcando con reafirmación en el ángulo superior de la columna un apunte ojival.



Figura 81. Arpa renacentista de una fila de cuerdas.



Figura 82. Portada del Libro de Juan de Bermudo.



Figura 83. Portada el Libro Obras de Música para Tecla, Arpa y vihuela de Antonio Cabezón.

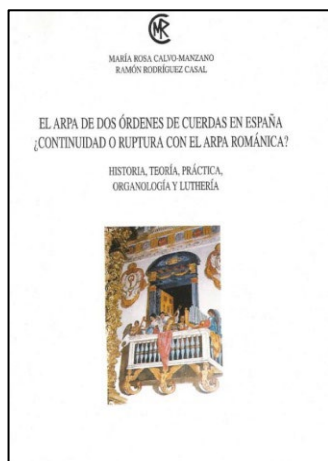


Figura 84. Portada del libro *El Arpa de Dos Órdenes de Cuerdas*.



Figura 85. Arpas renacentistas-barrocas cromáticas con doble fila de cuerdas.



Figura 86. Arpa galesa de tres filas de cuerdas.



Figura 87. El arpa, Brian Boru en irlandés, de finales del siglo XIV, que se exhibe en el Trinity College de Dublin, y que se dice perteneció a Queen Mary.



Figura 88. Escudo de Irlanda en el que, en un destacado espacio, aparece el arpa.



Figura 89. Arpa irlandesa en una moneda de euro del año 2002.



Figura 90. Botella de cerveza de una prestigiosa marca que incluye el arpa irlandesa en su escudo.

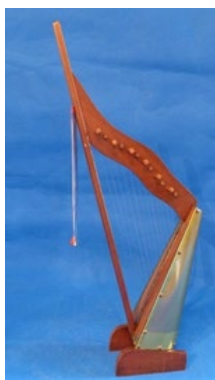


Figura 91. Arpa chilena.



Figura 92. Arpa peruana.



Figura 93. Arpa paraguaya.



Figura 94. Arpa guaraní.



Figura 95. Arpa venezolana.

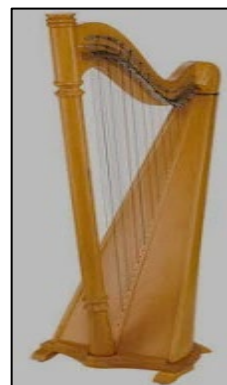


Figura 96. Arpa jarocho mexicana.



Figuras 97 y 98. Históricas imágenes que muestran encuentros entre arpistas hablando de modos y maneras de tañer las arpas en el marco de un curso dirigido por mí en Asunción.



Figura 99. Formas de tañer las viejas arpas españolas que muestra el libro de Martínez Campañón y que todavía usan en la actualidad los arpistas hispanoamericanos para tañer sus folclores. Así se puede ver tañer por las calles de Asunción.



Figura 100. Conjunto de ángeles músicos en un friso de la Misión jesuítica de Trinidad en Itapúa (Paraguay).

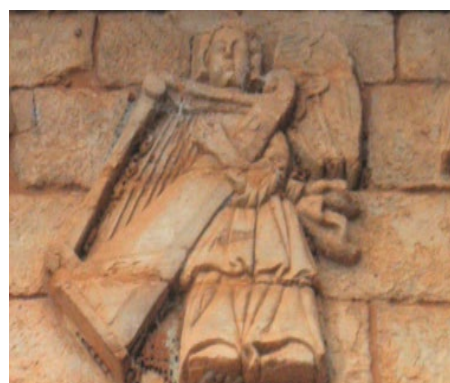


Figura 101. Detalle de un Arpa española renacentista inmortalizada en un friso.



Figura 102. Arpa filipina.



Figura 103. Portada del libro sobre la música en Filipinas.

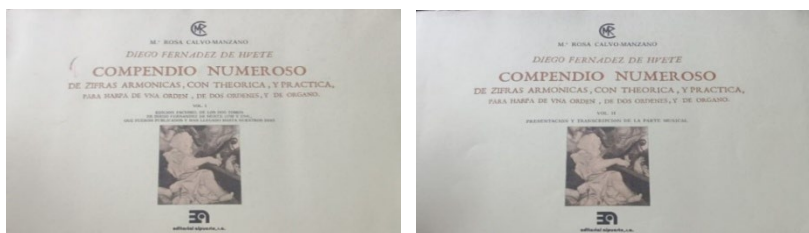


Figura 104. Portadas de los dos volúmenes del libro de Fernández de Huete

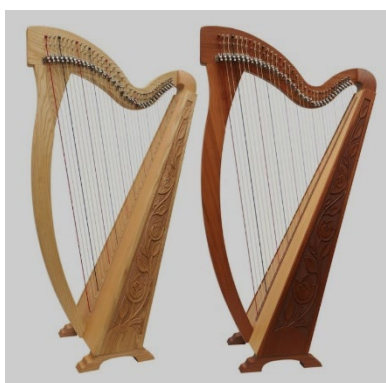


Figura 105. Arpas con patillas manuales en el clavijero debajo de las clavijas y las cejillas, arpas conocidas popularmente como arpas irlandesas.



Figura 106. Arpa de pedal de sencillo movimiento y afinada en Mi bemol. Firmada por Naderman.



Figura 107. Arpa Krumholz dotada de un octavo pedal que actuaba unas portezuelas situadas en el cuerpo sonoro para producir el efecto de forte-piano.



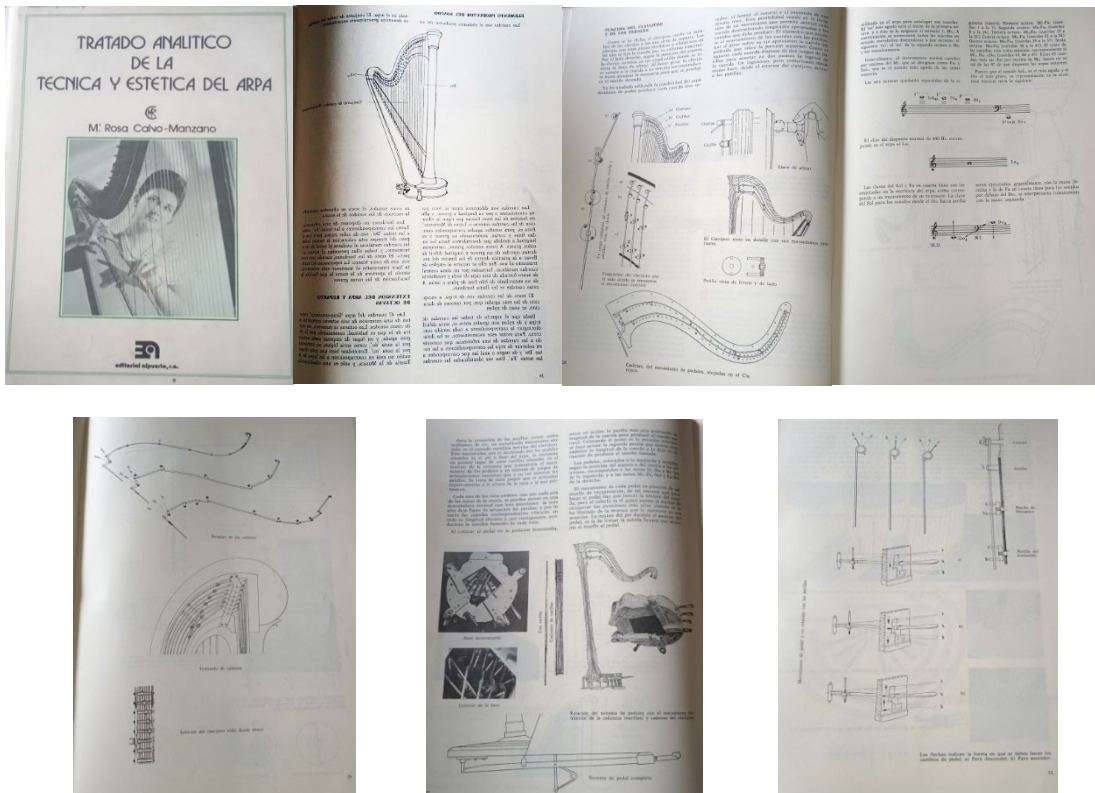
Figura 108. Detalle de las portezuelas que, activadas por el octavo pedal, se abrían para producir mayor sonoridad.



Figura 109. Arpa modelo Imperio que perteneció a Eugenia de Montijo.



Figura 110. Arpa Erad de pedal de doble movimiento fechada en 1811.



Figuras 111-117. Imágenes extraídas del libro *Tratado Analítico de la Técnica y Estética del Arpa*.



Figura 118. Arpa cromática (de doble fila de cuerdas), Marca Pleyel.



Figura 119. Detalle de la parte posterior del cuerpo sonoro con amplios orificios para expandir el sonido.

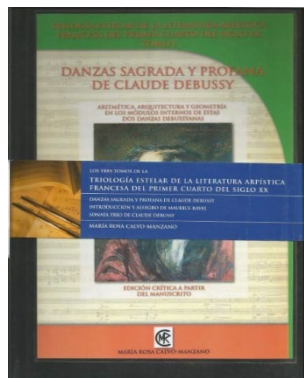


Figura 120. Portada del libro *Danza Sagrada y Profana* de Claude Debussy.



Figura 121. Arpa blue Camac, modelo de pedal de doble movimiento, gran concierto.

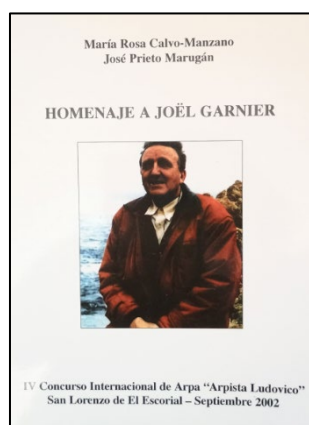


Figura 122. Portada del libro *Homenaje a Joël Garnier*



Figura 123. Arpista subido a un tronco tañendo un arpa. Obra de Mingote, Madrid, 1970.

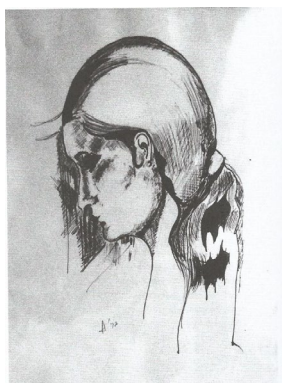


Figura 124. Carboncillo de Ana María Matute. México 1969.



Figura 125. Oleo de Hidalgo de Caviedes. Madrid, 1971.

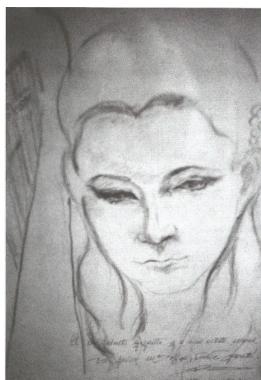


Figura 126. Lápiz marrón de Ana María Matute. México, 1972.



Figura 127. Lápiz sepia de Ana María Matute, México, 1973.

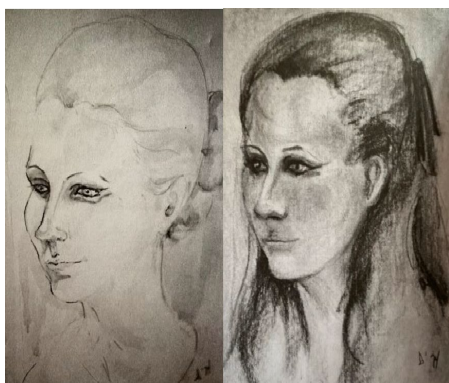


Figura 128. Gouache y carboncillo de Ana María Matute. México, 1974.



Figura 129. Dibujo en el plató en vivo durante el popular programa televisivo mexicano "Sábados con Saldaña".



Figura 130. Carboncillo de Francisco Gayo. Lima, 1975.



Figura 131. Carboncillo de Ana María Matute, México, 1976.



Figura 132. Esbozos diversos realizados por espontáneos en varios conciertos y entregados a la arpista tras la actuación.



Figura 133. Boceto de Dalí.

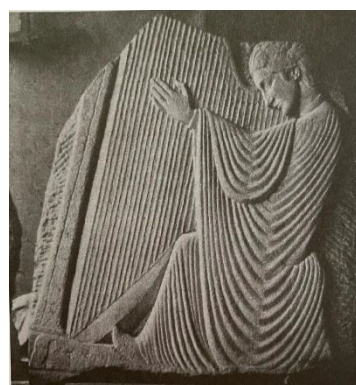


Figura 134. Escultura en piedra de Jesús Otero. Santillana del Mar, 1979.

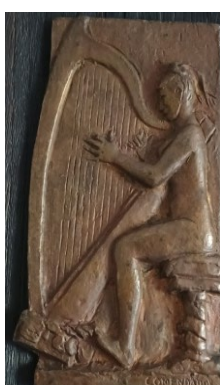


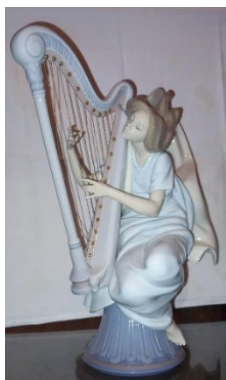
Figura 135. Placa de bronce de Enrique Pérez Comendador. Roma, 1985.



Figura 136. Premio de Escultura Reina Sofía, V Centenario ARLU, Jesús Otero. Toledo, 1992.



Figura 137. Grafito cincelado a mano. Beijing, China, 2006.



Estas imágenes son una pequeña muestra de la inspiración que la belleza singular de este instrumento ha despertado en grandísimos artistas mundiales.



Arpa eólica hecha sobre un viejo árbol de doble tronco en el jardín de nuestra casa serrana. Obra ingeniosa de mi genial marido Josemari.