

Fauvel-Fonfría, musicología- etnomusicología: la cencerrada como objeto y transformación¹.

Artículo publicado el viernes, 29 de septiembre de 2006
por Javier M^a López

Los campos de la musicología histórica y de la etnomusicología han experimentado un acercamiento en cuanto a métodos utilizados y materias abordadas. El presente artículo intenta plantear la cuestión partiendo de lo que podría considerarse como “caso práctico”: el estudio de una “cencerrada etnográfica” del territorio gallego junto a una “cencerrada histórica”, la conocida “charivari” del Roman de Fauvel (s.XIV), a la luz de diversos parámetros y enfoques pertenecientes a ambas disciplinas.

“Jamás he escuchado un sonido sin amarlo: el único problema de los sonidos es la música”.

John Cage.

- [Los objetos.](#)
 - [Perspectivas y transformaciones paradigmáticas.](#)
 - [Aspectos “éticos” y “émicos” de la cultura.](#)
 - [Paisaje sonoro. Objetos sonoros.](#)
 - [La idea de “performance”.](#)
 - [Símbolos.](#)
 - [Últimas consideraciones.](#)
-

Constantin Brailou evaluaba ya a finales de los años cincuenta del siglo pasado la distancia que la musicología histórica había mostrado tradicionalmente respecto a aquellas manifestaciones relacionadas con la etnomusicología². Desde entonces, los campos de ambas disciplinas han ido poco a poco eliminando su separación, participando cada una de ellas de procedimientos que habitualmente habían sido propios de la otra, como, por ejemplo, la idea de oralidad aplicada como parámetro a tener en cuenta en la interpretación de la música

litúrgica³. No obstante, en muchos ámbitos académicos de la musicología histórica y tradicional todavía se obvia cualquier tipo de referencia a las técnicas, métodos o campos de actuación de la etnomusicología actual, o por lo menos, aún se tiene cierta percepción de la incomunicación entre ambas disciplinas⁴.

Sirva este pequeño preámbulo para entender el acercamiento que vamos a realizar a la manifestación que los estudios sobre folclore han denominado como “cencerrada”. Partiremos de dos ejemplos que nos servirán como pretexto: la “cencerrada” explicada por Herminio Villaverde, habitante que fue de la aldea de Fonfría, (Concello de Fonsagrada, Provincia de Lugo), y la cencerrada, “charivari” en su terminología original francesa, que aparece dentro de la componenda constructiva del *Roman de Fauvel*. Como explicaremos más adelante, la ubicación de ambos puede, de entrada, condicionar su particularidad como documento, así como su rápida asignación a uno u otro tipo de campo cognitivo, apoyándose ello seguramente en su, también de partida, lejanía temporal y espacial. Todo ello aún a pesar de su apariencia sonora y coyuntural evidentemente semejantes. Pero antes de proseguir, veamos en que consisten ambos documentos.



Fonfría. El presente.

Los objetos.

Herminio Villaverde nos informaba hace unos años acerca de lo que se entendía por “cencerrada”, bien en la vida cotidiana, bien en el imaginario social de su entorno, a través de una pequeña narración de tipo oral: Raiumundo da Cova, entrado en años, decide casarse, con Balbina de “Todo o mundo”, ante lo cual los mozos del pueblo, escondidos detrás de las casas, deciden producir un estruendoso ruido o “cincerrada” a base de cencerros y demás objetos de metal al alcance⁵.



Casa de Herminio .

La estructura y contenido del *Roman de Fauvel*⁶ seguramente son más conocidos. Dentro de su variada selección musical, figura lo que en francés se denomina “charivari”. En determinado momento de la narración, concretamente al principio de la segunda parte, Fauvel intenta casarse con “Fortuna”, pero ésta, a su vez, logra que se case con la “Vaine gloire” (algo así como la “Mala fama”), de cuya unión nacerán multitud de pequeños “Fauveaus” que poblarán el mundo. A partir de este momento en el extenso poema comienza la “chalivali” o cencerrada que se desata a consecuencia de estas nupcias, dentro de la que se incluyen las “sotes chançons que ceus qui font le chalivali chantent parmi les rues⁷”.

Perspectivas y transformaciones paradigmáticas.

Toda cuestión que atañe a la percepción de dos estructuras análogas, o con al menos partes virtualmente comunes, corre el riesgo de adquirir aspectos entomológicos, creándose una tendencia a aislar sus elementos constitutivos más aparentes, cotejando interrelaciones propias de un pensamiento cartesiano o dualista. De este forma, un análisis epistemológico tradicional aislaría ambos hechos, siendo la cencerrada de Fonfría, (*Cfon* a partir de ahora) un hecho relacionado con la antropología cultural y la etnomusicología, quedando la cencerrada que aparece en el Roman (*Cfau* a partir de ahora) como un suceso menor dentro de la musicología que denominaremos clásica.

De esta guisa, *Cfon* supondría un ejemplo de una costumbre típica de muchas comarcas de España en donde los mozos de los pueblos llevarían a cabo esta manifestación sonora y estridente, con motes de por medio, vinculándola principalmente a bodas de viudos o a bodas en donde a uno de los contrayentes se le pone en duda su honestidad⁸. Este tipo de algarada no sólo se ceñiría a estas ocasiones, pues también tomaría cuerpo en casos de nupcias entre viejos y jóvenes⁹.

Partiendo de otro campo, Michel Huglo¹⁰ se enfrenta a *Cfau* en cierta modo de una manera muy parecida a como lo hacen los estudios anteriores desde el punto de vista del folclore y la etnografía, esto es, haciendo consideraciones sobre la cencerrada en la Edad Media y durante el Antiguo Régimen, incidiendo en su idiosincrasia como sonido que acompaña a matrimonios mal concertados o de ancianos, considerando que Chaillou de Pestain ha encontrado un contraste violento entre la música de la “charivari” y las piezas que la encuadran. La posición de Huglo nos muestra al musicólogo de corte histórico resituando claramente al objeto emanado de una de las fuentes más decisivas para el conocimiento de la música durante el período del “Ars Nova” (siglo XIV francés) en el contexto que en suma le pertenecería, el mundo de lo folclórico, llamando la atención sobre el contraste entre *Cfau* y el repertorio musical que lo “rodea”, el propiamente ligado a la evolución del estilo musical. ¿Pero que tipo de contraste sería este?

Dependiendo de la perspectiva analítica es posible suscitar un enfoque multipolar que conduzca a replantear valoraciones apriorísticas, y que se enmarque dentro de las pautas de una realidad compleja que asuma hechos diversos, incluso contradictorios. En suma “la complejidad es el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico¹¹”. Siguiendo este camino, dentro de la discusión actual sobre el planteamiento discursivo y epistemológico, donde, entre otras perspectivas, la propia tradición erudita en determinadas corrientes se objetiva como estudio etnomusicológico¹², podríamos evaluar las manifestaciones que nos ocupan (*Cfau* y *Cfon*) redimensionando sus ámbitos desde planteamientos múltiples y transculturales, formulándonos cuestiones a partir de la reflexión inicial de este ensayo: ¿Puede la etnomusicología aportar algo más a nuestra recepción de *Cfau*? ¿Qué puede decir a mayores acerca de *Cfon* la musicología histórica, si dentro de ella incluimos herramientas auxiliares como la simbología o la semiología?

Aspectos “éticos” y “émicos” de la cultura.

Desde su primera introducción por Pike en sus trabajos acerca de la antropología lingüística, un apartado de los estudios sobre antropología ha incidido en los denominados aspectos “émicos” y “éticos” de la sociedad. Con ellos se trata de situar las descripciones de una colectividad, bien si parten de los propios participantes de la misma (nivel “émico”), o bien si se realizan por un observador externo (nivel “ético”)¹³.

En cierto sentido, gran parte de las consideraciones sobre el entorno fenoménico de la música tiende a presentar características inevitablemente éticas. Ateniéndonos a uno de los ejemplos elegidos, *Cfon*, y las cencerradas en general, su descripción suele figurar en estudios folclóricos, etnográficos u organológicos. Raramente se suele ubicar al lado del estudio del sonido organizado, cancioneros pongamos por caso, a pesar de tratarse de una manifestación sonora de esa misma sociedad que nutre dichas colecciones¹⁴. ¿Qué ocurre con la “charivari” del *Roman de Fauvel*? Resulta bastante previsible suponer que no podemos extraer datos “émicos” sobre lo que significa *Cfau* habida cuenta que la sociedad actora de ella ha desaparecido. No obstante, también puede resultar un acto “ético” el establecer una diferencia basada en la contextualización etnográfica entre la cencerrada de *Fauvel* y las composiciones musicales integradas en el poema por Pestain.

Podríamos en todo caso intentar ver este objeto a la luz de algunas consideraciones que sobre la música sabemos existían en la Edad Media, con la esperanza, tal vez vana, de poder vislumbrar esta *Cfau* “émicamente” aunque sea de manera borrosa. Por ejemplo, dentro del pensamiento intelectual de buena parte de la Edad Media se realiza una distinción entre “musicus” y “cantor”, entre el músico especulativo que “sabe de música” en sus aspectos matemáticos, proporcionales, e incluso teóricos, frente el artesano que canta y/o es instrumentista sin conocer nada acerca de la ciencia musical. Estos últimos se asocian a dicha categoría de los artesanos por su patente ignorancia debido a que “hacen” mas no saben el “qué”¹⁵. Esta sería una posible diferenciación que el hombre medieval realiza en cuanto a las competencias de aquel que “piensa” o “produce” música. A la sazón, deberíamos preguntarnos si toda división del sonido que arroja el texto del *Roman* resultaría agrupable a los ojos (oídos) de muchos hombres de la época. Pura especulación. Si bien es cierto, que en el momento de creación del poema, siglo XIV, se observa un creciente interés por la música práctica, los instrumentos y su ejecución¹⁶, desde luego no contamos con ninguna apreciación coetánea que apunte a una consideración que nosotros podríamos interpretar como “folclórica”.

Por otra parte, retornado por un instante al enfoque “ético”, si partimos, como veremos un poco más adelante, de estimar el aspecto “contracultural” o al menos crítico de la obra, se podrían aunar en un mismo plano valorativo la sátira y la crítica política de la temática de algunos motetes y la intención sonora de la cencerrada¹⁷.

Paisaje sonoro. Objetos sonoros.

Partiendo de otros presupuestos, algunas investigaciones no sólo se han centrado en el estudio de la música, sino que, asimismo, han intentado trazar el paisaje sonoro de determinadas sociedades. Catherine Homo-Lechner¹⁸ ha sistematizado junto a los instrumentos y lo que denomina “sonidos profesionales”, los sonidos cotidianos de la Edad Media europea entre los siglos VII y XIV. Dentro de ellos, la cencerrada aparece catalogada como “sonido-subversión”¹⁹. En buena parte, este tipo de perspectiva más amplia sobre el paisaje sonoro de una cultura concreta es complementaria y mayormente comprensible si recordamos como la vanguardia del siglo XX, en especial la música electrónica, propició lo que se ha llamado en ocasiones “progresiva emancipación del parámetro tímbrico”²⁰. Al lado de ello, la propia conformación de lo que se ha denominado como “objeto sonoro”, elemento catalogable y, por ende, armazón de la construcción compositiva²¹.



Guimbarda hecha a mano por Herminio.

La cencerrada que nos explicaba Herminio, formaría parte del paisaje sonoro de la cultura a la que el informante pertenece junto al cancionero que esa misma sociedad albergaría en un momento dado. Ahora bien: ¿también “sonido-subversión”? Lo valoraremos en el último punto.

La idea de “performance”.

Una de las cuestiones que la etnomusicología ha planteado durante las últimas décadas es la relación de la música con su contexto y las categorías sociales que la albergan²². En este sentido, es fácil ver que las cencerradas están íntimamente ligadas al ámbito socio-cultural que las produce. Esta manifestación puede estimarse como indisoluble de su vinculación a ciertos ritos, como el caso del matrimonio más arriba indicado. ¿Qué ocurre con la “charivari” del *Roman*?

Uno de los debates que se han hecho en torno al texto de Gervais de Bus gira alrededor de su posible carácter teatral, en especial en la versión que acoge las interpolaciones de Pestain. De esta forma, el texto adquiriría una dimensión diferente, y el factor sonoro se volvería imprescindible para conformar todo el sentido de la obra, “actualizable” en una representación escénica de carácter medieval. Efectivamente. La puesta en escena ha sido una de las líneas de interpretación por la que han optado algunos grupos de música antigua a la hora de ejecutar la música del *Roman*, como el caso de la ya legendaria del Clemencic Consort²³. Aurélie Herbelot ha estudiado la teatralidad del texto²⁴, destacando que la música es la que ayuda a definir a los personajes y a las situaciones, como precisamente la cencerrada, uno de los ejes principales de la narración. ¿Sonido y texto son indisolubles, en la medida en que estos son indisolubles de un “performance” de los mismos?

Símbolos.

Humberto Eco calificaba al ser humano como animal simbólico, no sólo en lo que atañe al lenguaje hablado, sino también en todo lo relacionado con la cultura, ritos o costumbres²⁵. Regresando a la cuestión que estudios como el de Homo-Lechner planteaba: ¿podemos considerar *Cfon* y otras manifestaciones anejas como “sonido-subversión” dentro del mapa sonoro de la cultura de tradición oral? En una lectura transversal y sin pretensiones semiológicas, el ruido o estruendo sirve para señalar que se ha subvertido uno de los ritos encargados de la perpetuación de la cultura, esto es, el matrimonio: ¿”sonido-denuncia”?

Sin abandonar el campo sígnico, lo cierto es que a un nivel amplio, y dentro de las sociedades que la antropología tradicional denominaba “primitivas”, la cencerrada en su aspecto de “vacarme magique” (“estrépito mágico”), adquiere connotaciones sobrenaturales y propiciatorias, unida a ritos ligados a la trascendencia, de contenidos exorcizadores en muchos casos²⁶. No sabemos si de una manera muy distante, *Cfau* y *Cfon*, están ligados a este significado, aunque no cabe duda de que ambas marcan puntos de inflexión en sus marcos contextuales, argumentales o de ordenamiento social.

Últimas consideraciones.

No pretendemos dar una conclusión porque este ensayo sólo ha intentado señalar algunas relaciones posibles entre etnomusicología y musicología histórica a través del pretexto de dos “cencerradas” que parten de diferentes ámbitos. En suma, valorar el objeto sonoro como hecho transformador o suceso transformado, como contenedor de carácter sígnico o simbólico, e incluso, estimar la posibilidad de que el objeto exista de una manera u otra dependiendo del enfoque del observador, del actor o del receptor.

Javier María López Rodríguez

-
- ¹Esta reflexión es, en buena parte, producto del debate suscitado durante la impartición de clases correspondientes a la disciplina de “Historia de la Música” de Grado Medio.
 - ²BRAILOIU, Constantin: *Problems of ethnomusicology*. Londres: Cambridge University Press, 1984, pp. 86-101.
 - ³CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2003, pp. 343-346.
 - ⁴“(…) hasta qué punto es plausible que un musicólogo de formación histórica y dedicado a la investigación sobre la música llamada culta o clásica pueda entrar en un tema que trata de la música tradicional y que, en principio, no es de su competencia”. LAMBEA, Mariano: “La investigación musicológica en torno a la música tradicional”. En: *Eufonía*, nº 9, 1997, p.21.
 - ⁵Se puede ver una grabación de esta narración en: *Música tradicional galega. O ciclo do ano*. Vol. 3. Madrid: Tecnogasa. (VPC-264, M.

35.707-1989). "Cincerrada" corresponde a la dicción propia del gallego del bloque oriental. Por otra parte, no podemos dejar de señalar que Herminio Villaverde era también constructor e intérprete de un instrumento que se conservó en las montañas orientales de Galicia y occidentales de Asturias conocido como "trompa", respondiendo a la tipología de "arpa" de boca o guimbarde. Se puede escuchar una grabación de la misma en *Música tradicional galega. Os ritmos bailables*. Vol. 2. Madrid: Tecnogasa. (VPC-263, M. 35.707-1989).

- ⁶El *Roman de Fauvel* es un extenso poema en francés dividido en dos partes escrito por Gervais de Bus a principios del siglo XIV, donde la sátira sobre la corrupción social y política de la época se ejemplifica a través de un personaje en forma de asno llamado Fauvel. Comúnmente se ha atribuido a Chaillou de Pestain la interpolación de música en uno de los manuscritos que actualmente se conservan en la Biblioteca Nacional de París. Estas adiciones abarcan un amplio abanico de la música de la época: motetes, canciones monofónicas profanas y litúrgicas, "conducti" o secuencias. Ver: HOPPIN, Richard: *La música medieval*. Madrid: Akal, 1991, pp. 373-376; o SANDERS, Ernest: "Fauvel, Roman de". En: *New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers, 2001, Vol.7. Como grabaciones pueden ser interesantes la ya histórica del *Clemencic Consort* (Harmonía Mundi, 190994), o la de la *Boston Camerata and Ensemble P.A.N.* (Erato 4509-96392).
- ⁷"Las canciones tontas que cantan aquellos que realizan la cincerrada por las calles".
- ⁸ALONSO PONGA, José Luis: "La cincerrada". En *Revista de Folklore*, nº 21, vol. 02b, pp. 99 -103.
- ⁹DÍAZ, Joaquín: *Instrumentos populares*. Valladolid: Castilla Ediciones, 1997, p. 28. La cincerrada no solo se halla ligada a la ceremonia de la unión marital, sino que puede aparecer como forma de desaprobación de ciertas actitudes como por ejemplo el hecho del que el novio no convide a los amigos. ALONSO PONGA, José Luis: *Op. Cit.* Tanto Cervantes en su "Quijote" como Castillo Solórzano en sus "Aventuras del Bachiller Trapaza" consideran al cencerro muy apropiado para bromas pasadas y sonadas. Ver: REY, PEPE: "NOMINALIA. Instrumentos musicales en la literatura española desde La Celestina (1499) hasta El Criticón". En: *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música. Los instrumentos musicales en el siglo XVI*. Uned. Avila, 1997, pp.68-69.
- ¹⁰HUGLO, Michel: "Le contexte folklorique et musical du charivari dans le Roman de Fauvel". En: *Fauvel Studies. Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris, Bibliothèque Nationale MS Français 146*. (Bent, Margaret y Wathey, Andrew Editores), Londres: Clarendon Press; 1998, pp. 277-283.
- ¹¹EDGAR, Morin: *Introducción al pensamiento complejo*. México: Gedisa, 2004, p.32
- ¹²PELINSKY, Ramón: *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal, 2000, p. 290.
- ¹³HARRIS, Marvin: *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, pp. 32-34. La aplicación de estos aspectos a la música puede verse, por ejemplo, en: NATTIEZ, Jean Jacques: *Musicologie générale et sémiologie*. París: Ch. Bourgois, 1987.
- ¹⁴Ver notas 7 y 8.
- ¹⁵Se trata de una división heredada, entre otros, del teórico romano muerto en el 524 d. C. Boecio, que ejerció una gran influencia en el pensamiento musical medieval. Ver: FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza

Música, 1991, pp. 92-95; o: PAGE, Christopher: "Musicus and cantor ". En: *Companion to Medieval & Renaissance Music*. (Fallows, David, - Knighton, Tess, Ed.). London: J. M. Dent and Sons Ltd, 1992, pp. 74-78.

- ¹⁶FERRARI BARASSI, Elena: *Testimonianze organologiche nelle fonti teoriche dei secoli X-XIV*. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 1983, pp. 59-86.
- ¹⁷Se puede ver un ejemplo de esta crítica a la corrupción de la corte del monarca francés Felipe IV en el motete de Vitry "Garrit Gallus-In nova fert-Neuma". (Edición en HOPPIN, Richard (Ed.): *Antología de la Música Medieval*. Madrid: Akal, 2002, pp. 130-136).
- ¹⁸HOMO - LECHNER, Catherine: *Sons et instruments de musique au Moyen Age*. Paris: Editions Errance, 1996.
- ¹⁹*Ibidem*, pp. 31-32.
- ²⁰ANDREA, Lanza: *El siglo XX*. Madrid: Turner Musica, 1986, p. 117.
- ²¹Ver a este respecto el texto de Mauricio Bejarano en: *Muestra Internacional de Música Concreta del "Groupe de Recherches Musicales"*:
<http://www.exopotamia.com/colon2002/html/conciertos/15.htm>.
- ²²LANDA, Cámara de: "Músicas de tradición oral y antropología cultural". En: *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Barcelona, 25-28 de Octubre de 2000*. Vol. II, pp. 1323-1324.
- ²³Ver nota 6.
- ²⁴Aurélie Herbelot: "La théâtralité du Roman de Fauvel":
<http://www.outincambridge.co.uk/medieval/fauvel3.shtml>.
- ²⁵ECO, Humberto: *Signo*. Barcelona: Labor, 1988, p. 107.
- ²⁶SCHAEFFNER, ANDRÉ: *Origine des instruments de musique*. Paris: Editions de l'ecole des hautes-études en Sciences Sociale, 1968, pp. 109-112.