



LORENZO ARRIBAS, Josemi. “Orfeos de manivela... o cuando la música dejó de ser un arte performativo (a propósito de un CD con instrumentos mecánicos de la Fundación Joaquín Díaz, de Urueña)”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4 (enero-junio 2007), 19 pp.

<http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/lorenzo.pdf>

ISSN: 1886-5623

**ORFEOS DE MANIVELA... O CUANDO LA MÚSICA DEJÓ DE SER UN ARTE
PERFORMATIVO
(A PROPÓSITO DE UN CD CON INSTRUMENTOS MECÁNICOS
DE LA FUNDACIÓN JOAQUÍN DÍAZ, DE URUEÑA)**

JOSEMI LORENZO ARRIBAS

Universidad Complutense

Resumen

La reproductibilidad del sonido supuso un cambio en la recepción musical, comparable tan sólo en la Historia de la Música a la invención de la escala y la notación musical. Antes de la fonografía, los instrumentos mecánicos fueron capaces de producir automatizadamente música, sin necesidad de intérpretes, comenzando con un cambio de paradigma de trascendentales consecuencias. Todavía hoy, estos instrumentos tienen vigencia, a pesar del nulo interés que despiertan entre las investigaciones musicológicas.

Palabras clave: recepción musical, fonografía, cajas de música.

Abstract

Sound reproduction meant a change in musical reception, comparable, in the history of music, only to the invention of musical scale and notation. Before phonography, mechanical instruments were already capable of producing music automatically, without the need of performers, initiating a change of paradigm with far-reaching consequences. Nowadays, these instruments are still in use, even though no attention is paid to them by musicological research.

Keywords: Musical Reception, Phonography, Musical Boxes.

Estas páginas son una reflexión motivada por la escucha de un CD de los catalogables bajo el cómodo epígrafe de “raros y curiosos” que, bajo el título de *Instrumentos mecánicos*, ha sido grabado y editado en 2006 en una producción

de la Fundación Joaquín Díaz para el Museo Etnográfico de Castilla y León (Zamora).¹ En él, 33 cortes muestran el sonido de 14 artilugios musicales que reproducen música de una manera mecánica, acompañándose la grabación de un interesante y documentado estudio en una carpeta de sesenta páginas, que ofrece una guía de lectura que permite trascender la simple anécdota, para adentrarnos en una parte, olvidada y despreciada, de la Historia de la Música. Olvidada, como la autoría de las páginas de dicha carpeta, por más que predecible, debidas al infatigable investigador y animador de los cotarros de la cultura popular, Joaquín Díaz, en cuya Fundación se atesoran un buen número de tales instrumentos mecánicos.

Hoy, en las sociedades occidentales urbanas, el exceso continuo de estímulos sonoros ha provocado que el silencio sea un valor en alza, un bien preciado. Dicha saturación de decibelios no sólo viene motivada por esa difusa sucesión de sonido que llamamos “ruido”, en su mayor parte provocado por el tráfico de vehículos a motor (cláxones, frenazos, motores...), sino también por un sinfín de referencias sonoras, a la cual no es ajena la inflación musical sin precedentes que se ha instalado en nuestra cotidianidad. Junto a todo esto, la propia música contribuye también a la saturación sonora. Oímos músicas diversas, sin ejercer un acto expreso de voluntad, en los medios de comunicación, al entrar a un comercio, o al pasear por una calle, bien de la música que se escapa del interior de establecimientos o bien por la interpretación en directo de grupos y músicos callejeros. Además, escuchamos música voluntariamente, a través de los diversos lectores y soportes de música grabada (CD, mp3, teléfono móvil, videojuegos, cassettes, online, radio...) o, en el mejor de los casos, en el contexto ideal: el concierto, aunque hoy sea porcentualmente residual el número de veces que se escucha música en vivo, arrancada a los intérpretes, en relación al caudal de música que escuchamos, u oímos, por estos otros medios. La música todo lo invade, y nos harta en ocasiones, hasta el punto de que llegaremos a ver el momento en que comercialicen CDs de silencio, en que lo que se venda,

¹ El CD tiene la referencia BM-020.

precisamente, sea la ausencia de música, la posibilidad de abstraerte tanto del medio que se llegue a no escuchar nada: el no-sonido.²

Esta saturación musical, en la época preindustrial, no se habría podido ni entender, porque antes la música tenía la naturaleza de suceso, de acontecimiento. Cuando había música se suponía que era porque había un contexto de recepción que implicaba estar que la gente estaba inmersa en una celebración, fuera ésta del tipo que fuere. Dos eran los principales contextos donde aparecía la música. Por un lado, el ámbito religioso. Frente a todas las discusiones que desde los tiempos evangélicos discutieron sobre la conveniencia o no de la música, ésta estuvo presente en la Iglesia, llegando a ser un signo distintivo de esta institución el canto llamado gregoriano, *laus perennis* que se sustanciaba en el Oficio divino, remedo del sempiterno coro de ángeles que no paraba de cantar alabanzas a Dios. Esta música (*musica instrumentalis*, en la categorización tripartita de Boecio) se consideraba, de este modo, con vocación de ubicuidad, llenando tiempo y espacio, del mismo modo que la *musica mundana* (la de las esferas) y la *musica humana* (la del microcosmos, como la armonía de los humores del cuerpo humano) sonaba continuamente, posibilitando la armonía, un concepto de enorme trascendencia teórica, teológica, y musical.

Por otro lado, la música hacía su presencia necesaria en el contexto de la fiesta, fuera ésta cívica o popular. La música era expresión de alegría y gozo, frecuentemente acompañada de danzas y otras manifestaciones asociadas al placer, fin perseguido por todas las generaciones humanas, y alabado cuando éste llegaban a consumarse. La música venía a ser sinónimo de fiesta, o, mejor, *era* la propia fiesta, metonimizándola.³ Entonces, para que sonara la música debía haber músicos interpretándola, y el contexto musical se asociaba a

² Los sucedáneos son todos esos reclamos de CDs de “Relajación”, contruidos generalmente a partir de sonidos sintetizados (qué paradoja, acompañados de sus títulos naturalistas), y/o con presencia de sonidos naturales pregrabados (agua, viento, cantos de pájaros...). En el extremo opuesto, un interesante artículo sobre el uso de la música como instrumento de tortura, a partir de prácticas recientes del ejército norteamericano, y otros experimentos, en CUSICK, Susanne F. (2006): “La música como tortura/La música como arma”. *Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 10, http://www.sibetrans.com/trans/trans10/cusick_cas.htm.

³ Excluyo otras músicas, como los cantos de trabajo, canciones de cuna... cuya funcionalidad es distinta, y en el que la música cumple otros objetivos, a través de ciertos recursos (repetición, balanceo, ritmicidad...).

un tiempo y a un espacio absolutamente determinado. Sólo ése y no otro, si se quería disfrutar de la epifanía musical.

Así permaneció este panorama, idéntico durante siglos, hasta el advenimiento de la fonografía. La grabación de registros fonográficos, fijando para la posteridad lo que hasta entonces era impensable, produjo que lo que antes se había caracterizado por su carácter efímero y único, como lo era cada acto performativo musical, quedase como un producto fijo, inalterable y repetible con exactitud en contextos muy variados. Con esto se rompía una de las características de las llamadas “artes músicas”, en expresión de Johann Huizinga,⁴ su performatividad. Pero el objeto que aquí nos ocupa, los instrumentos mecánicos, son anteriores a la fonografía y la grabación del sonido en placas de pizarra, de las que después se arrancaría mediante una aguja que fuera recorriendo los surcos donde dicho sonido hubiera quedado registrado, pero se sitúan como precedente de la fonografía precisamente porque facilitó la reproductibilidad de la música (como los discos) gracias a un ingenio mecánico. Ya no hacían falta músicos “en directo”, y de hecho, es ahora cuando nace esta expresión, “música en directo”, que desde entonces comenzó a tener sentido, pues antes era una auténtica aporía: si no había ejecución musical, no había música. Esta repetibilidad de la música (mecánica, eléctrica, electroacústica, digital...) provocó la misma revolución que, en su día, supuso la imprenta para la producción seriada de fuentes escritas, o lo que implicó el grabado para la popularización de ciertos motivos iconográficos, como resaltó Walter Benjamin en su famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), en el que la música ocupa sólo discretísimas citas, a pesar del desarrollo de la industria fonográfica por esa época.⁵

⁴ Artes músicas, en la teoría del pensador holandés, eran aquellas cuya culminación estética se produce plenamente durante su ejecución (*performance*), por oposición a las artes plásticas y a las *artes mechanicae*. Entre las artes músicas figuran la música o la danza, donde predomina un factor lúdico inexistente en las otras: HUIZINGA, Johan (1990): *Homo ludens*. Madrid, Alianza Editorial, 188-189, 195-196.

⁵ BENJAMIN, Walter (1989): *Discursos interrumpidos I*. Jesús Aguirre (ed.), Madrid, Taurus, 17-60. Teodor Adorno, polemizando con Benjamin, sí incluirá la música en sus reflexiones estéticas. Un interesante estado de la cuestión entre las divergencias de ambos en Michell, Jorge (2003, julio): “Adorno, Benjamin, el arte y las industrias culturales. En homenaje a Theodor W. Adorno (1903 -1969), con motivo de los cien años de su nacimiento”. *Globalización. Revista Mensual de Economía, Sociedad y Cultura* <http://www.rcci.net/globalizacion/2003/fg357.htm>.

Para la música, la reproductibilidad técnica del sonido supuso un cambio tan importante como supuso la invención de un método científico para aprender a cantar ideado por Guido d'Arezzo en la primera mitad del siglo XI (expuesto en el *Micrologus*), combinada con su aplicación a la notación musical.⁶ Con el sistema ideado por el teórico italiano ya no era necesario confiarse exclusivamente a la memoria y a la repetición para aprender piezas, sino que éstas se hacían autónomas de la propia ejecución mediante su traslación al papel, mediante un lenguaje codificado, el musical, que cualquier otra persona podía descifrar aun sin haberla oído nunca. La combinación del alfabeto musical (cada altura era representada por una letra) con la disposición de los mismos en un sistema de líneas (precedente del pentagrama), permitía conocer la altura de los sonidos allí escritos. Otras cuestiones de interpretación, como el fraseo, o la intensidad, quedaba a merced de los antiguos neumas, en conjunción con pequeños signos convencionales.

La memoria dejó de erigirse en la única fuente de conocimiento para saber interpretar una pieza. Fue en los albores del siglo XI la primera vez que la música, en su vertiente práctica, sonora, y no meramente especulativa, se separaba de la performatividad hasta entonces imprescindible. Ya no se podían suscribir las palabras de San Isidoro: *Soni pereunt quia scribi non possunt* (“Sus cantos [...] se transmiten por tradición [...] pues si sus sonidos (melodías) no se grabaran en la memoria se perderían, porque no pueden recogerse por escrito”).⁷ Poco después, por tanto, del año mil se produjo un salto cualitativo en la reproductibilidad de la música que ha tardado novecientos años más en dar una segunda vuelta de tuerca, uniendo así al monje benedictino con la industria fonográfica. Con ésta, la música perdía una de sus características intrínsecas, la performatividad, a pesar de lo cual,

⁶ RUSCONI, Angelo (2007): “Guido d'Arezzo”. *Goldberg. Revista de música antigua*, 46, 20-9.

⁷ *Etimologías*, Libro III, cap. 5.2. Todavía Leonardo, en el siglo XVI, era consciente de esta naturaleza efímera de la música, lo que la colocaba en un estatus de inferioridad con respecto a la pintura: “La pintura es superior a la música, porque no tiene que morir apenas se la llama a la vida, como es el caso infortunado de la música... Ésta, que se volatiliza en cuanto surge, va a la zaga de la pintura, que con el uso del barniz se ha hecho eterna”, según cita Walter Benjamin (1989: 45-6, nota 22). La fonografía, por extensión sería el barniz que permitió a la música perpetuarse.

no parece que alterase sustancialmente su naturaleza,⁸ aunque sí su modo de recepción y de entendimiento de algunas de sus claves fundamentales.

Los instrumentos mecánicos suponen un precedente de la fonografía en cuanto a la repetibilidad sonora, por más que no entren en las reflexiones que actualmente se están haciendo de este tema, acaparadas por la fonografía fundamentalmente, con la revalorización que las primitivas placas grabadas, ya en el siglo XX, tienen hoy. Pero hasta entonces, cuando no se podía disfrutar del escuche de la música sin músicos, el único recurso que cabía para el disfrute de la misma, cuando no había ocasión de poderla escuchar en su formación ideal, fue el arreglo musical para otros instrumentos, lo que más tarde conoceríamos como versiones o reducciones, facilitando el proceso. Así, en el siglo XVI los instrumentos de cuerda pulsada (vihuelas, laúdes y arpas) y tecla (clavicordios, virginales) fueron los idóneos para reproducir el juego polifónico y contrapuntístico, y grandes compositores hicieron de los arreglos idiomáticos para otros instrumentos de piezas muy célebres columna vertebral de su corpus musical.⁹ Pero obviamente, no suponía una automatización de la reproducción. Simplemente la suplantación de la música original, para un coro de distintas voces, por ejemplo, por un simple instrumentista. Se facilitaba el consumo musical, adaptándolo, pero no se automatizaba.

La ilusión de la automatización de la reproducción sonora

Los precedentes, no obstante, venían de antiguo, y no sólo aplicados a la automatización de la reproducción sonora, sino que también se intentó mecanizar la propia práctica compositiva, desde los tiempos de Athanasius Kircher (1602-1680), inventor del primer sistema algorítmico de composición musical, el *arca musarithmica*, que expuso en 1640, pasando por experimentos en los que participaron los mismísimos Mozart, Haydn o Beethoven, hasta que Arnold Schoenberg, con el sistema dodecafónico, inventara la primera aplicación seria, rigurosa y masiva de un sistema de composición algorítmico,¹⁰

⁸ Un caso prototípico de este cambio de paradigma lo constituye el pianista canadiense Glenn Gould, que abandonó su exitosa carrera de concertista a los 32 años para dedicarse únicamente a la grabación de discos, medio óptimo para expresar la música, en su opinión.

⁹ Pensemos en los vihuelistas hispanos, intabulando obras del gran Josquin des Prez, Cristóbal de Morales, Claude Sermisy, Juan Vásquez etc.

¹⁰ ARACIL, Alfredo (1984): *Música sobre máquinas y máquinas musicales. Desde Arquímedes a los medios electroacústicos*. Madrid, Fundación Juan March; JORDÁ, Sergi (2004): “Música e inteligencia artificial”.

aunque no automatizado, y lo que aquí nos interesa es precisamente la automatización de la reproducción de sonidos y melodías previamente compuestas, erigidas en obra de arte musical. Más allá de “cabezas parlantes” medievales y artilugios similares,¹¹ y en la Modernidad todavía, fueron los maestros relojeros los encargados de obrar el ingenio, al incorporar la sonería en los relojes para amenizar el paso de las horas, sobresaliendo en este cometido, como no podía ser de otra manera, los artífices suizos, punteros en todo lo que a relojería se refiere, fama que continúa produciendo beneficios en la actualidad, y que ha sabido competir con el *boom* de los relojes digitales japoneses que se produjo en la década de los ochenta del siglo XX, aunque no fueran los pioneros en los instrumentos propiamente mecánicos.

No pretendo trazar aquí la historia de los androides musicales,¹² que sería materia de un estudio específico, pero sí recuerdo que se conserva un autómata musical extraordinario, por cronología y factura, de origen español, en el Kunsthistorisches Museum de Viena



Autómata musical (Kunsthistorisches Museum de Viena, Austria)

Metrópolis. Revista Internacional, 1

(<http://www.revistametropolis.com/display.php?ac=articulos&mostrar=11>). Un buen resumen reciente de la importancia del jesuita alemán Athanasius Kircher: CAPUANO, Gianluca (2007): “Athanasius Kircher y el sueño de la sabiduría universal”. *Goldberg. Revista de música antigua*, 46, 54-65. La influencia de Kircher como relojero llegó a México, a través del también jesuita Alexandro Fabián, con quien se carteó, incluyendo los ingenios mecánicos, y los musicales, entre los objetos de discusión (Piña Garza, Eduardo (2002, octubre): “Atanasio Kircher en Puebla y la relojería del siglo XVII”. *Casa del Tiempo*, 76-80, <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/oct2002/pina.pdf>).

¹¹ ARACIL, Alfredo 1984: 23. Sería un tema interesante vincular estos ingenios con la que ridiculiza Cervantes en el episodio del *Quijote* que tiene lugar en la casa de Antonio Moreno, cabeza que el hidalgo creía que estaba encantada (II, 62).

¹² Detallada en ARACIL, Alfredo 1984.

(Austria), que representa a una guitarrista, y data, según la ficha catalográfica, de la segunda mitad del siglo XVI.¹³ Al modo de las imágenes de vestir, consistía en una estructura que sostenía cabeza y pies, más el engranaje musical, sobre la que se disponía un suntuoso vestido, que en este caso venía también con los brazos de la tañedora.

Debía ser este tipo de objetos a los que se refiere el humanista español Cristóbal Villalón (1510-1562) en *Diálogo acerca de la superioridad entre lo Antiguo y lo Moderno*, cuando se pregunta:

¿Qué cosa puede aver de más admiración que aver hallado los hombres industria como por vía de unos relojes, que unas ymágenes y estatuas de madera anden por una mesa sin que ninguno las mueva, y juntamente, tañan con las manos una vihuela, o atabal, u otro instrumento, y vuelva una vadera con tanto orden y compás que un hombre bivo no lo pueda hazer con más perfección?¹⁴

Más tarde llegarían los autómatas que accionaban un teclado, cual organistas, aparentando que tañían la música que sonaba del mecanismo interior, ya automatizada.

Instrumentos mecánicos

Si hasta entonces los escasos autómatas que reproducían sonido eran piezas de auténtico lujo, objetos únicos y artesanales, la Revolución Industrial consiguió hacer en serie, y por tanto abaratar su precio, unos ingenios que vendrían a sustituir a esas primitivas obras de arte, saliendo del ambiente cortesano y del entorno del capricho coleccionista de las personas más pudientes. Así, a la tradicional catalogación de los instrumentos musicales en familias, que finalmente quedaría establecida en tres grandes, con innúmeras subdivisiones (cuerda, aire y percusión), en el siglo XIX habría de unírsele una más: la de los instrumentos mecánicos. Por fin, con éstos, se conseguía el anhelado propósito, que era el de disfrutar de la música ¡sin músicos presentes que la interpretaran!¹⁵

¹³ García-Diego, José A. (1982): *Los relojes y autómatas de Juanelo Turriano*. Madrid, Tempvs Fvgit, pp LV-LX, figs 6.3-6.9. Hay más información disponible en la Red: http://www.blackbird.vcu.edu/v1n1/nonfiction/king_e/prayer_6.htm

¹⁴ Cit. en ARACIL, Alfredo 1984: 42.

¹⁵ Se debe resaltar que estos “nuevos” ingenios mecánicos tenían más vocación de tales, de ingenios para reproducir, que no vocación instrumental, pues no se trataba de inventar instrumentos que, con sus novedosos

A su vez, los instrumentos mecánicos pueden subdividirse de acuerdo a determinados criterios. En el CD que ha dado pie a estas páginas, *Instrumentos mecánicos*, se ha seguido una clasificación eficaz acorde al mecanismo sonoro, resultando las siguientes subespecies instrumentales:

- ∞ Cilindro de púas sobre peine de metal (cajas de música)
- ∞ Disco con púas sobre peine de metal (symphonion, polyphon, caja Edelweiss)
- ∞ Cilindro de púas combinado con sistema neumático (órganos de rodillo, de Barbarie, serinette)
- ∞ Sistema neumático y rollos de papel (organito de manivela, celestina, pianola)
- Sistema neumático con discos perforados (aristón)

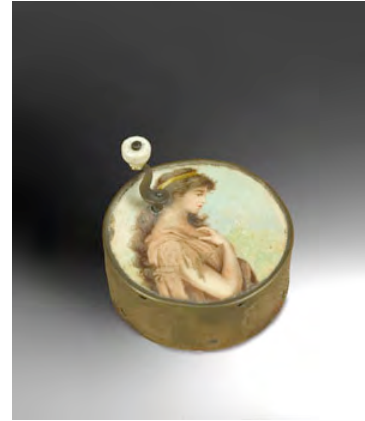
Curiosa taxonomía, que rara vez se verá en un manual de conservatorio.¹⁶ Tanta gama estuvo animada, en última instancia, por el olfato comercial, y la consecución de instrumentos apetecibles para el gran público (era producción industrial, y ya no artesanal) y por tanto acoplables a las cada vez menores dimensiones del espacio doméstico, iniciándose una relación dialéctica entre la miniaturización y la calidad del sonido que el aparato podía producir: de lo que se trataba era de vender el mayor número de ellos. Menos filigranas, y más funcionalidad para captar clientes que amortizaran los costes de su producción masiva.

timbres, ampliaran la paleta de colores que los compositores pudieran utilizar para sus creaciones. La invención de nuevos instrumentos, como las Ondas Martenot o similares, ya sería una creación del siglo XX (*Ibid.*: 54-5).

¹⁶ *Ibid.*: 50-3, además de los comentarios amplios y documentados a la carpeta del CD.



Caja de música Reuge (Fundación Joaquín Díaz, FJD)



Caja redonda de música de manivela (FJD)¹⁷

Las primeras cajas de música datan del siglo XVIII, y leían las piezas gracias a un peine afinado cromáticamente, que hacía las veces de teclado y era accionado por un rodillo dentado que movía sus dientes. Cada diente era dispuesto en dicho rodillo en orden sucesivo, según las alturas de la melodía, y el rodillo se movía manualmente gracias a un manubrio, externo a la caja, accionado por quien quería hacer sonar el invento. Llegaría a ser muy popular en el siglo XIX, ya que para “tañerlo” no hacía falta ningún conocimiento musical, y la única acción posible sobre la pieza se limitaba a la agógica. Por primera vez, se podía hacer música sin ser músico ni saber tocar ningún instrumento. Por vez primera, también, Orfeo no había de portar lira, vihuela, cítara ni otro instrumento musical cuya competencia se le presuponía. Bastaba conque el inédito intérprete accionara una manivela, y la música sonaba.

Los primeros instrumentos musicales mecánicos fueron el Ariston y el Herophon, capaces de leer hojas perforadas de cartón. Hacia 1890 llegarían las cajas musicales, también con nombres evocadores acabados en -on, evocando a través del sufijo griego un aura de legitimidad antigua, como Polyphon y Symphonion, u otros como Kalliope. Sólo con la introducción de técnicas neumáticas se pudieron fabricar pianos autoejecutantes o

¹⁷ Fotografías extraídas de <http://www.funjdiaz.net/museo/> Agradezco a Joaquín Díaz las facilidades ofrecidas para ilustrar este artículo, gráfica y musicalmente. La colección de instrumentos mecánicos de dicha Fundación, en <http://www.funjdiaz.net/mecanicos.cfm>

pianolas (Phonolas o Pianolas), que llenaron los salones de los hogares de familias de clase media urbana, y además permitieron articular una graduación dinámica relativamente satisfactoria.



Mecanismo de la Caja de música Thorens (FJD)

Las pianolas, finalmente, reprodujeron de una manera inusitada hasta entonces, por su fidelidad, el sonido de los pianos, en este caso accionando los pedales ¡y sin necesidad de pianista que acaparase el protagonismo! Todo un invento que acabaría con el ego de más de un intérprete de salón, que dejaba de ser imprescindible.

Vigencia de los instrumentos mecánicos

La fonografía cambió el modo de entender la música y, por otra parte, ofreció a las generaciones venideras una posibilidad de la que hasta entonces se había carecido, la de entender la música de una época escuchándola (más allá del pentagrama, o de factores extramusicales). En las últimas décadas, estas grabaciones pioneras de finales del siglo XIX y principios del XX han servido para animar el debate sobre la “pureza” en la interpretación musical, al calor de los debates sobre los criterios de interpretación historicista. Así, además de conocer, por ejemplo, cómo se interpretaba a Beethoven o a Bach a comienzos del siglo XX, ha sido conocida la polémica que suscitó la escucha de una grabación de 1904, en que el *castratto* Alessandro Moreschi, el último de estos peculiares cantantes, interpretaba el célebre *Ave María* de Gounod,¹⁸ con unos criterios totalmente sorprendentes para un oído actual, y eso que no hacía ni cincuenta años que se había compuesto la obra.¹⁹ Si alguien hubiera interpretado hoy la pieza con esos criterios, la crítica hubiera caído con implacable ferocidad sobre el excéntrico intérprete.



Poyphon (FJD)

¹⁸ Puede escucharse en <http://www.coleccionfb.com/Sonido%2015.htm>.

¹⁹ A ella se refiere el extraordinario, y breve, libro de COOK, Nicholas (2001): *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid, Alianza, 75-6.

Obviamente, los instrumentos musicales mecánicos no compiten con la fonografía a la hora de conocer cómo sonaba una tonada popular, pero también ellos despiertan interés en la actualidad, y se atesoran en pequeños Museos especializados que recogen esta herencia, como el Museo de Autómatas Musicales de Seewen, en el cantón suizo de Soleura, o el Museo de la Música Mecánica de Cillon le Brave, cercano a Avignon (Francia),²⁰ que cuenta con cajas de música, autómatas, armonios, pianolas, o artilugios como el Orchestrion, el órgano Gasparini o el Manopan etc. En España, destacan los ejemplares depositados en la riquísima Colección de Instrumentos Musicales de la Fundación Joaquín Díaz en Urueña (Valladolid), y otros ejemplares sueltos, dispersos en diversas instituciones, particularmente pertenecientes a Patrimonio Nacional.²¹



Organillo (FJD)

²⁰ <http://perso.wanadoo.fr/musique.mecanique/>

²¹ Aristones, cajas de música, organillos, pianolas, polyphon, symphonion, tocapianos... en BORDAS IBÁÑEZ, Cristina (1999): *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, vol. I: 'Museos de titularidad estatal. Ministerio de Educación y Cultura'. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 341ss, fichas 802ss; más aristonos, cajas de música insertas en bastones, candelabros, cítaras mecánicas, pianolas, tocapianos y relojes con sonería en la continuación que se hizo de ese volumen: BORDAS IBÁÑEZ, Cristina (2001): *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, vol. I: 'Museos de titularidad estatal no dependientes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Patrimonio Nacional, Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Madrid'. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 301-320, fichas 577-627.

Se ha puesto de moda en los últimos años comprar pequeños mecanismos de cajas de música compuestos del tradicional cilindro de púas sobre peine de metal, con diversas melodías, cuya oferta en algunos casos es muy amplia, y sólo hay que mirar, entre otras muchas empresas del ramo, el catálogo de Protocol, una catalana de juguetería que los comercializa,²² que excede el centenar de melodías, con oferta tan ecléctica que incluye desde la tradicional *Granada*, de Agustín Lara (presente, por cierto, en una versión para caja organillo en este disco), a la más reciente *Corazón partío*, del cantautor popero



Órgano de barbarie (FJD)

Alejandro Sanz, recorriendo distintos estilos y épocas. Además, estos “instrumentos de juguete” está siendo integrado por ciertos grupos actuales, en su intento de reproducir ambientes y contextos musicales muy determinados, como por ejemplo CocoRosie, un sofisticado dúo estadounidense, compuesto por dos hermanas, que los emplea tanto en sus grabaciones como en sus actuaciones en directo, buscando en sus sonoridades algo que la

²² <http://www.rcci.net/globalizacion/2003/fg357.htm>

Otras casas, como la francesa Lutèce Créations, ofrece, además del propio mecanismo musical, cajas de música y otro tipo de aparatos similares: http://www.automates-anciens.com/version_espanola/cajas-musica-automatas/automatas-cajas-musica.htm

electrónica no reproduce con la misma fidelidad. El timbre melancólico de las cajas de música continúa, pues, su popularización, con resabios nostálgicos que remiten en el imaginario colectivo a un pasado que no lo es tanto (apenas poco más de un siglo), pero que funciona como tal.



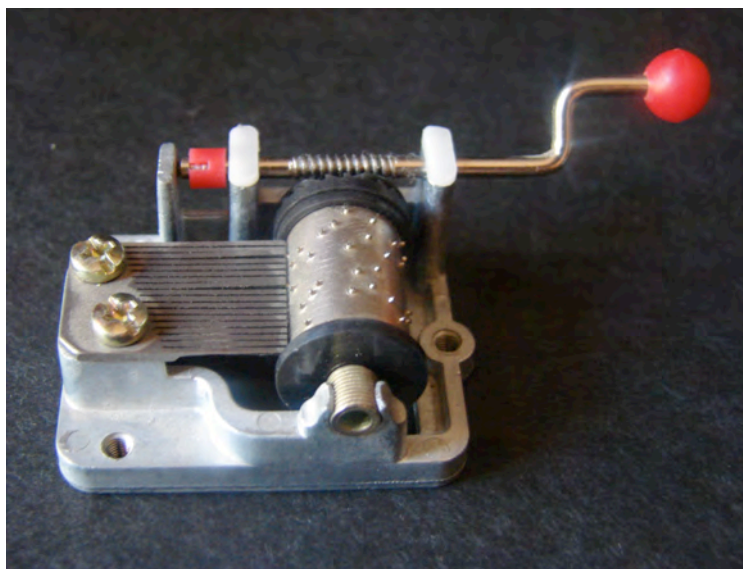
Caja de música (Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel)

Organológicamente, el precedente de este tipo de mecanismo instrumental, caracterizado por el manubrio que acciona el engranaje que lo hace sonar, tiene el precedente en un instrumento musical antiguo, muy bien representado desde la Edad Media: el *organistrum*, que derivará en una pluralidad de nombres y morfologías: zanfoña, zanfona, sinfonía etc.



Tañendo el organistrum (Pórtico de la Gloria, Santiago de Compostela, s. XII)

Para tañer el organistrum, que en forma de zanfoña y ya tañida por una sola persona, luego se haría instrumento casi icónico de ciegos, una de las manos de la pareja de intérpretes da vueltas a un manubrio que mueve una rueda que roza las cuerdas, unas al aire, cual bordones de gaita, y otras alterables en su altura musical mediante un teclado que otro intérprete pulsaba con ambas manos. El peculiar timbre de este instrumento, al igual que el de los instrumentos mecánicos, que lo hace tan reconocible (sean zanfoñas, instrumentos mecánicos o, incluso, la gaita y el tradicional órgano de iglesia), radica en su inarticulabilidad. Es decir, no hay variación dinámica, de intensidad (no hay *fortes* ni *pianos*).



Mecanismo de caja de música de las que se comercializan hoy

El último ejemplo de la vigencia de los instrumentos mecánicos es precisamente el CD que se trata aquí, a cuyo repertorio se le dedican las siguientes líneas.

El repertorio mecánico

Aquí, más que hablar de la calidad musical de las piezas seleccionadas, habría que hablar de las virtudes y defectos técnicos de los ingenios que las reprodujeron, y de la propia selección. Del primer punto no vamos a tratar, pues excede los objetivos de estas líneas, más allá de resaltar la correcta toma de sonido que provoca que casi parezca que tenemos las cautivadoras cajitas musicales en la propia sala donde la música se reproduce, incluyendo también, cuando sucede, los ruidos procedentes de los propios engranajes que posibilitan la creación del sonido.

En cuanto a la selección del repertorio, obviamente se componía del más popular para esa clase media, compradora potencial de estos artilugios industrializados. Muchos se han perdido por lo efímero de sus materiales (rollos de papel, en muchos casos), o por lo efímero de un repertorio de moda, que dejaba de tener valor cuando otras tonadas desbancaban a éstas en el gusto popular. El prestigio que conllevaba poder disponer de estos instrumentos también condicionaba el tipo de música que en ellos se escuchaba, que iba en consonancia de este plusvalor social.

Los 33 cortes de que se compone el CD *Instrumentos mecánicos*²³ dan una buena pauta para rastrear los gustos de una época y una clase social determinada. Se debe tener muy presente, en este punto, los lugares donde estos instrumentos de construían, ya que este hecho orienta y define el tipo de música que tales empresas ponen a disposición de su público, con un marcado carácter local, debiendo sumar tan solo el repertorio internacional de éxito, casi universal, o, cuando la producción se orientaba a una zona o país determinados, los gustos que allí imperaban. Es un acierto haber mezclado esas referencias

²³ Son 33, pesar de los engañosos y aparentes 14 que aparecen en los créditos, que no corresponden sino a los diferentes artilugios que los reproducen.

melódicas de allende los Pirineos con otras canciones propias del acervo hispánico, para dar cuenta cabal de qué se escuchó en estos artilugios.

Así, se alterna la escucha de músicas de los *happy twenties*, como *Kind ich schlafe schlecht* de W. Kollo, o la foxtrotera *La banda de trompetas*, con otras piezas tan célebres como la *Marcha Real* española [[Escuchar](#)] o el *God save the Queen*. Escuchar estos auténticos himnos patrios en la intimidad del hogar, tan fuera de los contextos naturales en los que tradicionalmente se escuchaban, debía ser todo un acontecimiento en la época. Lógicamente, el género más representado es la canción, como no podía ser de otro modo por su propia naturaleza *cantabile*. Si la melodía era pegadiza e inspirada se hacía un objeto de éxito comercial, con lo que el público ansiaría tener, siquiera de forma rudimentaria, que en su día era más bien sofisticada, la melodía mecanizada y siempre lista para su escucha. Así eran las piezas en su día muy populares de compositores popularizantes de “música clásica”, principalmente operetistas, que hoy son completos desconocidos, como Alfons Czibulka, Walter Kollo, y Leo Fall, húngaro, alemán y austríaco, respectivamente. De naturaleza parecida es la exitosa *Mack the knife*, de Kurt Weill, más conocida aquí por *Makinavaja* [[Escuchar](#)], o *Nearer my God to Thee*, himno religioso compuesto por Lowell Mason, y muy popular todavía en los cancioneros adaptados de las parroquias de estos lares.

A pesar de lo rudimentario del mecanismo, hay complejos ritmos sincopados (“Tus lindos ojos” por ejemplo, tocada por el órgano de Barbarie), y piezas que, quizá por defecto del instrumento (una celestina) producen un efecto desasosegador, casi politonal, al modo de Charles Ives, que recuerda mucho, por cierto, a las antiguas “bandas sonoras” de los tivovivos de las ferias. Finalmente, no faltan pianolas, o la evocadora tonada que se extrae de una gran jarra de cerveza alemana, de porcelana, en cuya base se acoplaba una pequeña caja de música de la que emanaba una melodía bastante poco apta para invitar a beber cerveza, por cierto, pero que acompañaba bien la bucólica escena pastoril que muestra en altorrelieve. La gracia es que el mecanismo se accionaba cuando la jarra se levantaba.

El CD se cierra con “Granada” [[Escuchar](#)], del maestro mexicano Agustín Lara, tema compuesto en 1932 (homenaje a una ciudad donde, por cierto, Franco le regaló una casa al inspirado compositor, en agradecimiento) y reproducido aquí por un organillo. Este instrumento, al principio de mesa y dotado de lengüetas, en el que una manivela movía rollos de papel codificado, fue inventado hacia 1861 en Francia, y perfeccionado por escoceses y norteamericanos, pero con el tiempo llegaría a convertirse en el icono sonoro de Madrid, emblema de la música castiza.

En resumen, un disco de gran valor documental que, junto al generoso estudio que le acompaña, lo convierten en un material de primera mano para estudiar esta prehistoria de la reproductibilidad técnica del sonido, estos Orfeos de manivela, que hoy todavía tienen uso y vigencia, aunque sea en las cajitas de música que se compran como regalo, o en las melodías que han de escuchar los bebés en sus primeros meses que producen distintos objetos que les rodean, y que guardan en su interior un simple, pero mágico, mecanismo sonoro.