

## *TESOROS MUSICALES DE LA INDIA: UNA EXPOSICIÓN VIVA*

IVÁN GARCÍA JIMENO

Universidad de Valladolid

[franciscoivan.garcia@uva.es](mailto:franciscoivan.garcia@uva.es)

<https://orcid.org/0009-0004-4266-0960>

ALICIA JIMÉNEZ JIMÉNEZ

Universidad de Valladolid

[alicia.jimenez.jimenez@uva.es](mailto:alicia.jimenez.jimenez@uva.es)

<https://orcid.org/0009-0000-4925-347X>

Recibido: 28-10-2026

Aceptado: 30-12-2026

Publicado: 13-04-2026



**RESUMEN:** La exposición *Tesoros Musicales de la India*, organizada en el año 2020 por el Aula de Música de la Universidad de Valladolid en coordinación con la Fundación Casa de la India, exhibió un valioso conjunto de instrumentos que pertenecieron al famoso intérprete de sarod Radhika Mohan Maitra. Este texto constituye una retrospectiva sobre las circunstancias en las que se produjo la exposición, acompañada de una breve reflexión sobre la performatividad de la infraestructura virtual que se diseñó a tal efecto y un catálogo de las piezas exhibidas con fecha de creación y su ubicación en los sistemas clasificatorios de *Bharata* (India) y Hornbostel-Sachs (Occidente).

**PALABRAS CLAVE:** Tesoros Musicales de la India; Radhika Mohan Maitra; Somjit Dasgupta; QR

**ABSTRACT:** *Musical Treasures of India: An Exhibition Brought to Life*

In 2020, the Aula de Música of the University of Valladolid and the Fundación Casa de la India organized the exhibition *Tesoros Musicales de la India*, in which a valuable collection of instruments that belonged to the renowned sarod performer Radhika Mohan Maitra was displayed. This text offers a retrospective account of the circumstances surrounding the exhibition, accompanied by a brief reflection on the performativity of the virtual streaming infrastructure developed for the occasion, as well as a catalogue of the instruments, including their dates of creation and their classification within Bharata (India) and Hornbostel–Sachs (the West) systems.

**KEYWORDS:** Musical Treasures of India; Radhika Mohan Maitra; Somjit Dasgupta; QR

### 1. Introducción

En otoño de 2020, cincuenta y dos instrumentos musicales salieron por primera vez de la India para ser exhibidos en Valladolid. Bajo el nombre de “Tesoros musicales de la India”, la

exposición fue comisionada por el multinstrumentista Somjit Dasgupta (Bangladesh, 1960) entre el 8 de octubre y el 18 de noviembre de aquel año, en la sede de la Fundación Casa de la India. Se celebró un concierto inaugural del propio Somjit y una serie de visitas guiadas organizadas por la Fundación, con el patronato del ICCR (Consejo Indio de Relaciones Culturales), la Embajada de la India, la Universidad y el Ayuntamiento de Valladolid. La exposición física se complementó con una virtual, que incluyó grabaciones originales de la mayoría de los instrumentos junto a una breve descripción individual.<sup>1</sup>

Estas piezas únicas pertenecían a la vasta colección de uno de los músicos de sarod más célebres de la India y maestro de Somjit, Radhika Mohan Maitra (Rajshahi, 1917-Calcuta, 1981). Se trata de la mayor colección de instrumentos interpretables de la India. Hijo del *zamîndâr* (administrador feudal) de Rajshahi, en la actual Bengala, Radhika Mohan era popularmente conocido como *Radhubabu*. Este apelativo es una constricción de su nombre y el sufijo honorífico *babu* (similar a *ji* en hindi). Desde 1928 tomó clases de sarod con Mohammed Amir Khan of Shahj, músico clásico de la corte de Rajshahi, y más tarde por el sitarista Ustad Inayat Hussain Khan de Gauripur. Era habitual que los hijos de familias nobles fueran instruidos en este arte por los músicos de corte como afición, pero el joven Mohan Maitra, fascinado por este instrumento, destacó rápidamente. El sarod, uno de los cordófonos solistas más importantes de la música indostánica (norte de la India), es un laúd de madera con una caja de resonancia cubierta por una fina membrana de piel. Posee cuatro cuerdas melódicas y dos o tres cuerdas *chikari* (que marcan el ritmo o *tala*), además de quince cuerdas simpáticas. La formación musical de Mohan Maitra siguió, por tanto, los preceptos de la enseñanza tradicional india, basada en el sistema *guru-śisya-paramparā* (gurú-aprendiz). Condensado en las nociones *Śruti* (escucha) y *Smriti* (memoria), este método se fundamenta en la transmisión oral, la imitación y, por lo general, en una intensa convivencia entre maestro y discípulo. Desde 1936 realizó varias grabaciones con las que comenzó a labrarse un nombre por su extraordinaria técnica con el instrumento, y en 1937 ganó un concurso de sitar organizado por la recién estrenada All India Radio. Esta emisora es una de las más importantes del mundo en la actualidad y representó un papel crucial en la difusión de la música india en Occidente. Tras la

---

<sup>1</sup> Todas las grabaciones y su descripción pueden consultarse en el canal de YouTube de la exposición. Ver *Tesoros musicales de la India* [canal de YouTube], recuperado el 21 de octubre de 2025, <https://www.youtube.com/@tesorosmusicalesdelaindia293/featured>

partición del subcontinente, Mohan Maitra perdió su fortuna al excluirse Rajshahi del territorio indio. Su trayectoria cambió radicalmente y comenzó a cobrar honorarios por sus actuaciones. Los Programas Nacionales de Música, impulsados por el ministro de Información y Radiodifusión B. V. Keskar en 1952 a través de All India Radio, fueron un revulsivo para la carrera profesional de Radhika Mohan Maitra en un momento de esplendor de la música clásica indostánica. Fue el segundo artista más grabado de esta emisora (Mukherjea y Manuel, 2010).

Su encuentro con Somjit Dasgupta tendría que esperar casi hasta el final de su vida. Somjit quedó profundamente impresionado por Radhika Mohan Maitra tras asistir a uno de sus conciertos en Calcuta. Se había iniciado en el sitar con su tío abuelo a los diez años, y comenzó sus clases con Radhubabu poco después, en 1973. Somjit fue una afortunada excepción: el maestro había reducido considerablemente el número de actuaciones y discípulos. Tras conseguir un sarod, se instaló en la residencia de su nuevo gurú y se especializó en este instrumento, además de aprender rabab, sur-rabab, *surshringar* y vina de Mohan. Tomó lecciones hasta el fallecimiento de Radhubabu el 15 de octubre de 1981. Ha realizado diferentes giras internacionales y conferencias en el MIM (Phoenix, Arizona), el Museo Horniman y el Queen Elizabeth Hall, entre otras instituciones. Además, fue artista residente de la Universidad de Chicago y becario de investigación del Ministerio de Cultura de la India. Somjit Dasgupta se ha volcado en una importante labor difusora del ingente patrimonio musical legado por su maestro.

Durante la fase de planificación de la exposición se plantearon dos escollos a la hora de trasladar al público el sonido de los instrumentos de la colección. Por un lado, la antigüedad y el delicado estado de conservación de algunas de estas piezas (como un dotara o una vina tántrica, ambos de finales del siglo XVIII) desaconsejaban las demostraciones en vivo. A razón de ello, como expresó Guillermo Rodríguez, director de la Fundación Casa de la India, durante el evento de presentación de la exposición, en un principio se meditó la posibilidad de integrar grabaciones en dispositivos electrónicos accesibles al público (Casa de la India in Spain, 2020a). Por otra parte, debe tenerse en cuenta que esta se celebró en un contexto ignoto marcado por la pandemia del COVID-19. Las estrictas normativas sanitarias limitaban las interacciones con objetos comunes, razón por la que los organizadores desarrollaron una exposición virtual para acercar a los visitantes a esas grabaciones. El Aula de Música de la

Universidad de Valladolid se encargó de esta tarea. La tecnología de los códigos *quick response* (QR), cuyo uso está extendido en la actualidad, se postuló como una solución práctica y relativamente innovadora para brindar acceso a cualquier persona a través de un dispositivo inteligente. Cada instrumento se acompañó de un código QR vinculado al canal de YouTube de la colección, donde las grabaciones se alojaron en forma de vídeos acompañados de fotos de los instrumentos, descripciones organológicas breves y el número que cada uno de ellos ocupaba en la exposición. Uno de los objetivos perseguidos era facilitar una escucha íntima del sonido a través de auriculares.

Preservar la dimensión “intangible” del patrimonio musical era un dilema que estimuló la creación de esta exposición, si bien la distinción entre tangible e intangible ha sido cuestionada por ser una herramienta de carácter institucional, construida alrededor de la cosificación de la música (Broclaim *et al.*, 2019). Esta cuestión despierta interesantes reflexiones sobre lo “virtual” y su potencial alcance para transmitir experiencias y prácticas musicales asociadas a las piezas de la colección a través de la remediación de las grabaciones. En su estudio sobre la cualidad social de los instrumentos musicales, Eliot Bates afirma que los “museos de instrumentos son mausoleos, lugares destinados a la exhibición de lo musicalmente muerto, con organólogos actuando como embalsamadores, preparando cuerpos-instrumento muertos para su conservación y exposición” (Bates, 2012: 365<sup>2</sup>). El autor reivindica la naturaleza dinámica de las relaciones personales y sociales con los instrumentos musicales, a menudo desvirtuadas en el proceso museístico. No obstante, esta afirmación es matizable: Bates coloca el cuerpo material en un segundo plano, como si su forma, el simbolismo de sus ornamentos o los materiales de construcción fueran elementos externos a la práctica musical. En el museo, el instrumento musical no es solo un objeto inerte, sino que está dotado de lo que Jane Bennett denomina vitalidad, en tanto que puede influir en otros cuerpos, sean humanos o no (Bennett, 2010: viii). Los objetos musicales proyectan su vitalidad en el espacio museístico y provocan impresiones estéticas, afectos y emociones que contribuyen a crear la atmósfera que escinde al museo de la realidad exterior, como una heterotopía (Foucault, 1984). Bates no se equivocaba al apuntar que la vitalidad que desprende el instrumento musealizado, privado de su sonido, no parece completa. Pero “Tesoros musicales de la India” sugiere una solución que disipa su

---

<sup>2</sup> «Instrument museums are mausoleums, places for the display of the musically dead, with organologists acting as morticians, preparing dead instrument bodies for preservation and display», traducción a cargo de los autores.

tétrica visión del comisario taxidermista. Los instrumentos, en esta exposición, encarnan una doble función como pieza exhibible y como objeto musical vivo.

Una de las acepciones mayoritarias de lo “virtual”, incluso en el terreno académico, remite a la clásica oposición de la virtualidad frente a la realidad, como algo ficticio o inexistente, o incluso a la visión Baudrillardiana de lo virtual como precedente destructivo de la ilusión contingente de lo real (Baudrillard, 2002). Esta noción se ha aplicado ampliamente a los productos derivados del fenómeno *big data* y la digitalización a raíz de su expansión en la década de 1990. Sin embargo, “virtual” procede de la palabra latina *virtualis*, que hace referencia a la potencialidad de un elemento para transformar el estado de las cosas; para “desarrollarse hasta alcanzar la existencia” (Ryan, 2004: 45). Según Ryan Massumi, lo virtual es una dimensión abstracta de la realidad que se posiciona en estados transitorios entre formas, en estrecha relación de reciprocidad con lo empíricamente concreto (Massumi, 2014). Esta segunda aproximación resulta más apropiada para explicar cómo la escucha musical de las grabaciones alojadas en plataformas de emisión en directo extiende el sonido del instrumento a la realidad particular de cada visitante dentro del espacio museístico y transforma su percepción sobre el patrimonio material. En este proceso, las plataformas digitales se establecen como agentes remediadores de la grabación, que, lejos de tratarse de una mera representación de un fenómeno concreto, pasado e irrepetible (la interpretación), adquiere potencial para moldear la práctica musical y, en el caso de los visitantes, articular imaginarios y nuevos marcos experienciales (Goffman, 2006). Así, las grabaciones no son reproducciones de una realidad, sino realidades en sí mismas (Zak, 2001: 21). La escucha se convierte en un fenómeno performativo, en lugar de pasivo, capaz de reestructurar la experiencia de la realidad heterotópica del museo, sobre todo cuando se realiza a través de auriculares (Bull, 2000; Herbert, 2016). No se pretendía representar un simulacro de concierto, sino fabricar un espacio sonoro único, destinado a escucharse en el marco concreto de la exposición. En ocasiones, Somjit Dasgupta complementó la selección de repertorio con someras explicaciones sobre algún rasgo específico de cada instrumento. Por supuesto, la propia configuración de la exposición es un apoyo pedagógico fundamental para entender el contexto de esta colección. El complejo repertorio clásico de la India no puede comprenderse a partir de breves fragmentos de obras musicales. Los paneles explicativos y las descripciones de cada instrumento, aunque elementales, facilitaron este cometido. Estos “tesoros” no solo mostraban al público una parte

genérica de la tradición musical de la India. Dada su construcción artesanal, el sonido resultante era intransferible: debía ofrecerse un ejemplo musical específico de cada uno de ellos. Las grabaciones de Somjit Dasgupta acercaban al visitante al repertorio clásico indostánico, cuyo contexto es inseparable de estos instrumentos. Es aquí donde residía uno de sus mayores valores: Somjit se grabó personalmente tocando varios de estos instrumentos. Otros audios pertenecen a sus discos, lo que traslada el sonido de los instrumentos a otros contextos interpretativos. A pesar de la baja calidad de algunas de las pistas, conforman un reflejo fiel del músico en su domicilio, en el que a veces se perciben sonidos ambientales externos, como bullicio de gente en la calle o cantos de pájaros<sup>3</sup>. La espacialidad lograda no es la de un instrumento foráneo en un concierto, sino la de una habitación donde la práctica musical se desarrolla íntimamente. Entonces, la contemplación visual de la pieza, acompañada por la escucha de la grabación, extiende los límites de su presencia física. Se atenúa la percepción disociada del registro sonoro respecto a su fuente original, que corporiza la gestualidad del músico y la resonancia de los materiales.

## 2. Descripción de la exposición

La mayoría de los instrumentos exhibidos pertenecen a la familia de los cordófonos, a excepción de tres membranófonos (un tabla, un *shreekol* y dos *pakhawaj* del siglo XIX), un armonio y un sur-peti (dron neumático). Bharata ya incluyó en el *Nāṭya Shāstra* una división por tipos de instrumentos según la acción requerida para emitir su sonido. De hecho, estos términos influyeron en la taxonomía organológica de Mahillon (1893) y en la de Hornbostel-Sachs (1914), la clasificación más extendida de la musicología (Cámara de Landa, 2004: 35). Gran parte de los museos actuales utilizan esta última categorización, basada en idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos. Estas familias son esencialmente idénticas a las de la división original de Bharata, a saber: *ghana* (gong y címbalos), *avanaddha* (tambores), *sushira* (viento, o soplo) y *tata* (cuerda). Aunque podrían considerarse *sushira*, el armonio y el sur-peti son los únicos que no encajan estrictamente en esta clasificación datada entre los siglos II a. C. y II d. C. La etnomusicología ha reivindicado categorizaciones que vayan más allá de las características físicas de los instrumentos (Hood, 1982). Aunque suponen un enfoque

---

<sup>3</sup> Ver: Tesoros musicales de la India, 1 de octubre de 2020, 31. *Surshringar (Tipo III, mediados de siglo XIX)*, YouTube, <https://music.youtube.com/watch?v=i-drJK1T2js> ; Tesoros musicales de la India, 6 de noviembre de 2020, 1. *Rudra Vina (Dhrupad Rabab, laúd, mediados del siglo XVII)*, YouTube, <https://music.youtube.com/watch?v=RYnfb7b7CY0> .

fundamental en esta propuesta, se han empleado las clasificaciones tradicionales por su claridad y utilidad. Así, los cincuenta y dos “Tesoros musicales de la India” son cuarenta y seis *tata*, cuatro *avanaddha* y dos *sushira* según la taxonomía de Bharata; o cuarenta y seis cordófonos, cuatro membranófonos y dos aerófonos libres de interrupción periódica, según la clasificación Hornbostel-Sachs. La tabla de la figura 1 muestra el inventario completo.

INSTRUMENTO	FECHA	CLASIFICACIÓN BHARATA/ HORBOSTEL-SACHS
1. Rudra Vina	½ s. XVII	<i>Tata</i> /cordófono
2. Surshringar	Principios s. XIX	<i>Tata</i> /cordófono
3. Banjo indio	Finales década de 1890	<i>Tata</i> /cordófono
4. Bin	Principios s. XX	<i>Tata</i> /cordófono
5. Saraswati Vina	½ s. XIX	<i>Tata</i> /cordófono
6. Surbahar	½ s. XIX	<i>Tata</i> /cordófono
7. Sitar	Principios s. XIX	<i>Tata</i> /cordófono
8. Sitar	Enayat Khan (1894–1938)	<i>Tata</i> /cordófono
9. Esraj	Principios s. XIX	<i>Tata</i> /cordófono
10. Dilruba	Principios s. XX	<i>Tata</i> /cordófono
11. Mayuri Vina	Mediados s. XIX	<i>Tata</i> /cordófono
12. Sarangi	Finales s. XIX	<i>Tata</i> /cordófono
13. Sarinda	Finales s. XIX	<i>Tata</i> /cordófono
14. Pakhawaj	Finales s. XIX	<i>Avanaddha</i> /Membranófono
15. Shreekhhol	Mediados s. XIX	<i>Avanaddha</i> /Membranófono
16. Tabla	Finales s. XIX	<i>Avanaddha</i> /Membranófono
17. Dotara	Finales del s. XVIII	<i>Tata</i> /cordófono

18. Sur-rabab	1920-1921	<i>Tata/cordófono</i>
19. Sarod (estilo Mohan Maitra)	1943	<i>Tata/cordófono</i>
20. Mohan Vina	1943-1948	<i>Tata/cordófono</i>
21. Nabadipa	1962-1967	<i>Tata/cordófono</i>
22. Dilbahar	1956	<i>Tata/cordófono</i>
23. Santur	Principios década 1950	<i>Tata/cordófono</i>
24. Tanpura	Principios 1940	<i>Tata/cordófono</i>
25. Vina-tanpura	1928	<i>Tata/cordófono</i>
26. Tantric Vina	Finales s. XVIII	<i>Tata/cordófono</i>
27. Folk rabab	Finales s. XVIII	<i>Tata/cordófono</i>
28. Sarod (estilo Abdulla Khan)	Finales década 1860	<i>Tata/cordófono</i>
29. Sarod (estilo Abdulla Khan)	Finales década 1870	<i>Tata/cordófono</i>
30. Sarod (estilo Abdulla Khan)	Finales década 1870	<i>Tata/cordófono</i>
31. Surshringar	Mediados s. XIX	<i>Tata/cordófono</i>
32. Sitar	Principios s. XVIII	<i>Tata/cordófono</i>
33. Sitar	Principios s. XIX	<i>Tata/cordófono</i>
34. Sitar	Finales s. XIX	<i>Tata/cordófono</i>
35. Sitar de Tagore	Regalado a Mohan Maitra (¿1932-1933?)	<i>Tata/cordófono</i>

36. Esraj	Mediados s. XIX	Tata/cordófono
37. Tanpura	Principios s. XIX	Tata/cordófono
38. Tanpura	Finales s. XIX	Tata/cordófono
39. Pakhawaj	Mediados s. XIX	Avanaddha/membranófono
40. Dotara	Década de 1850	Tata/cordófono
41. Dotara	Finales s. XVIII	Tata/cordófono
42. Sarinda	Década de 1890	Tata/cordófono
43. Sarod (estilo Mohan Maitra)	1939	Tata/cordófono
44. Sarod (estilo Mohan Maitra)	1940-1941	Tata/cordófono
45. Sarod (estilo Mohan Maitra)	1948	Tata/cordófono
46. Surshringar	1939-1940	Tata/cordófono
47. Banjo indio	Principios década de 1920	Tata/cordófono
48. Tanpura	Finales década de 1940	Tata/cordófono
49. Armonio	1928	Sushira/aerófono libre de interrupción periódica
50. Sur-peti	Principios década de 1940	Sushira/aerófono libre de interrupción periódica
51. Bin	1928	Tata/cordófono
52. Surbahar	1925	Tata/cordófono

Figura 1.

Inventario de la colección de *Tesoros musicales de la India*

Cada instrumento merecería una descripción detallada, pero dadas las dimensiones de esta miscelánea, se quieren destacar algunas de las piezas más singulares. La predominancia de instrumentos de la familia de los *tata* o cordófonos se hizo patente en la configuración de la sala principal de la exposición, que se distribuyó en cuatro grandes escaparates laterales y uno contiguo a la entrada, una mesa central y un escenario en el que se colocaron dos instrumentos de percusión, tabla y *pakhawaj*; un sarod y varias *tampuras*. Esta disposición extendía simbólicamente la relevancia de la *tanpura* como instrumento encargado de producir el bordón o *kharaja* en los conciertos de música clásica indostánica, esto es, “el centro tonal que guía todos los movimientos sonoros” (Cámara de Landa 2004, 15). En la pared central se proyectaban fragmentos esporádicos de actuaciones de músicos indios como Ravi y Anoushka Shankar.

Los dos escaparates que se colocaron en el lateral izquierdo exhibían un conjunto de cuerda y percusión compuesto por dos *sarindas*, una pareja de *pakhawaj*, *shreekol* y tabla, así como un vistoso conglomerado de *tampuras*, dos banjos de principios de siglo XX (de procedencia occidental) y, de manera destacada, los *sitares* de la colección. El *sitar* es un cordófono de la familia de los *laúdes* de cuello largo cuyo uso está especialmente extendido en las zonas centrales y septentrionales del Subcontinente Sudasiático, entre ellas, el centro de la India. Se trata, eso sí, de uno de los instrumentos con mayor proyección internacional debido a su gran difusión y amplia presencia en la cultura popular global, donde suele emplearse como signo identificativo de estas regiones. Una de las características distintivas de su sonido remite a la compleja disposición de sus numerosas cuerdas, divididas en melódicas, *chikari* y varias cuerdas simpáticas. Su mástil es hueco y, en algunos casos, puede incorporar una caja de resonancia en forma de calabaza en su extremo superior que amplifica la resonancia de las cuerdas (Cámara de Landa *et al.*, s. f.). Este grupo de *sitares* estaba encabezado por una de las piezas de mayor valor de toda la colección: un *sitar* perteneciente a Rabindranath Tagore que el célebre poeta le entregó a Radhika Mohan Maitra tras presenciar uno de sus recitales de *Yaman Kalyan*. El instrumento, dotado de once cuerdas simpáticas que no se conservaron, procedía del taller Kanailal & Bros y fue adquirido en Calcuta.

Las piezas que se expusieron en las consolas del flanco derecho comprendían un conjunto variopinto de cordófonos, de entre los cuales cabe resaltar otros *laúdes* de cuello largo, como el *surbahar* y el *dilbahar*; el *rabab folk* de finales de s. XVIII; el *sarangi* de cuerda frotada de

finales del s. XIX y numerosos laúdes de diapasón metálico, como los *surshringar*, el sur-rabab y los ocho sarodes, de los cuales cuatro fueron construidos siguiendo el estilo Radhika Mohan Maitra. Este estilo se identifica por la colocación de una caja de resonancia en la parte inferior del clavijero, entre otras modificaciones.

Además de componer algunos ragas originales, como “Lalitamanjari” o “Madamanjari”, Radhika Mohan estaba particularmente interesado en las innovaciones de los instrumentos. Entre ellas, la vina de Mohan, bautizada con su nombre, es uno de los inventos más llamativos<sup>4</sup>. El ejemplar de la colección fue fabricado entre 1943 y 1948, y se trata de un sarod cuya membrana de piel se ha sustituido por una fina lámina de madera, lo que lo distingue del resto de sarodes de su estilo. El maestro reemplazó el puente original, en forma de hoja de cuchilla, por uno más grueso, similar al del sitar. Sus cuerdas simpáticas sostienen una fuerte tensión. De esta forma, Mohan Maitra creó un instrumento que podía tocarse como un sarod, pero con la resonancia de una vina. Fue el musicólogo Thakur Jaideva Singh quien le otorgó el nombre de vina de Mohan tras la primera grabación del maestro interpretando este instrumento para All India Radio en 1948. En 1960, dedicó un concierto completo a su nueva invención en el marco de uno de los Programas Nacionales de música. El repertorio consistió en *alap*<sup>5</sup> y un breve *gat* (composición instrumental), generalmente interpretados por *surshringar*, cuyo sonido también recuerda a este nuevo sarod (Mukherjea y Manuel, 2010). Esta colección posee tres tipos diferentes de *surshringars*, antiguo cordófono del norte de Bengala y algunas zonas del Punjab muy similar al sarod. Solo los *surshringars* bengalíes presentan una chapa de acero en el diapasón. Los *surshringars* II y III (figura 1, nos. 2 y 31 respectivamente) poseen sendas cajas de resonancia en la base del mástil, que producen una excelente amplificación de armónicos.

La mesa central (figura 2) sostenía algunos de los instrumentos más antiguos y llamativos de toda la colección, en parte debido a la profusa ornamentación de algunos de ellos. En posición oblicua a la efigie de Sarasvati que adornaba esta superficie, se colocó la pieza más antigua del conjunto: una rudra vina del s. XVII que perteneció originalmente a la familia del célebre músico Mian Tansen y terminó en manos de Amir Khan, gurú de Radhika Mohan. Inmediatamente en la parte inferior, la vina tántrica, datada en el siglo XVIII, maravilló a los asistentes por un

---

<sup>4</sup> Aunque los cordófonos de la muestra se han englobado en el conjunto de *tata*, cabe destacar que “vina”, o su raíz *bīn*, es un término genérico empleado para designar a los instrumentos de cuerda del norte de la India.

<sup>5</sup> El *alap* es una breve improvisación melódica que constituye la sección introductoria del raga.

adorno en forma de cráneo que moldeaba la parte posterior de su base y las representaciones vegetales talladas en su mástil. Su nombre (vina tántrica) sugiere una posible relación ritual con esta secta. El potencial simbólico de los instrumentos de esta sección se vio reforzado por dos de las piezas más atractivas: la mayuri vina y la sarasvati vina, ambos laúdes de cuello largo datados de mediados del siglo XIX. La primera destacaba por el extraño diseño de su caja de resonancia, con forma de pavo real. La representación simbólica de este ave, de la que se hacía eco Enrique Cámara de Landa en un reportaje del canal de televisión CyL8 Valladolid (Casa de la India in Spain, 2020b), suele acompañar las representaciones de figuras o entidades relacionadas con la música y las artes. El término que da nombre a este instrumento, *mayuri*, significa “pavo real”. Sin embargo, durante el periodo islámico se le denominó *taus*, vocablo persa utilizado para designar a los pájaros. La mayuri vina se interpreta con arco y posee quince cuerdas simpáticas y seis o siete principales. La vina de Sarasvati, por su parte, fue un regalo del famoso maestro de vina Emani Sankara Sastry como reconocimiento a la contribución de Maitra a la música compuesta para este instrumento. Perfectamente conservada, presenta una colorida cámara de resonancia accesoria con motivos de Sarasvati, diosa del conocimiento y las artes. Esta cámara, con forma de calabaza, aparece situada en la parte superior del mástil, coronado por una cabeza de dragón.



Figura 2. Expositor central. De izquierda a derecha: rudra vina (s. XVII); tantric vina (s. XVIII); mayuri vina (s. XIX) y Sarasvati vina (s. XIX). Detrás de la efigie de la diosa se colocó el bin de estilo bengalí, un instrumento que se interpretó en la corte del *zamîndâr* de Rajshahi.

Dado su carácter itinerante, los instrumentos también se incluyeron en la exposición “An Indian Odyssey: El universo de Ravi Shankar. The Beatles in India” que tuvo lugar entre los días 3 de diciembre de 2020 y 17 de enero de 2021 en la sala de exposiciones del Teatro Fernán Gómez de Madrid. Esta nueva presentación seleccionó algunas de las piezas más conspicuas de la colección. Siguió la misma metodología que la exposición de Valladolid y se creó un canal de YouTube específico, con nuevos códigos QR, en el que se refinaron algunos de los vídeos y sus descripciones. Las explicaciones orientativas de Somjit sobre cada instrumento resultaban igualmente válidas en la exposición madrileña, aunque el marco modificó sensiblemente el contenido y la asimilación por parte del público. Los instrumentos se desviaron ligeramente de la historia de Radhika Mohan Maitra y sus discípulos para convertirse en elementos contextualizadores del impacto de Ravi Shankar en la cultura popular, así como de los primeros contactos de The Beatles con la música india. Es un ejemplo de la multiplicidad de realidades que pueden emerger de un mismo objeto al cambiar el contexto en el que se inserta. Por último, es preceptivo destacar que “Tesoros musicales de la India” instigó la publicación de un libro de la exposición donde se amplía la información sobre las piezas de la colección y las entidades que participaron en su organización (Fundación Casa de la India, 2020). Además, fue presentada en el “Seminario AEEII 2024: Hospitalidad y movimiento en las tradiciones artísticas de la India: pasado y presente de la música, la literatura y otras expresiones culturales”, celebrado en noviembre de ese mismo año en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid (García Jimeno, 2024).

### 3. Conclusiones

En esta breve reseña se ha examinado el trabajo del Aula de Música en la preparación de la exposición virtual de “Tesoros musicales de la India” desde una perspectiva alejada de los discursos que sitúan a lo virtual en un eje opuesto a lo real. El acercamiento al público de grabaciones alojadas en plataformas de emisión en directo mediante códigos QR aprovecha la ubicuidad sonora que otorgan estos mecanismos. Así, se estimula una escucha intermedial, performativa y no pasiva, capaz de generar impresiones espaciotemporales yuxtapuestas. La grabación no se contempla como un registro estático o cosificado de la interpretación, sino como parte de un proceso en el que la escucha complementa la vitalidad del cuerpo material de los instrumentos. Lejos de ser objetos inánimes, los instrumentos de Radhika Mohan Maitra continúan siendo interpretados, además de mostrados, ante el público. Su custodio perpetúa un

legado artesanal de incalculable valor, que, a través de grabaciones, ha complementado con su cualidad elemental: el sonido. “Y de esta manera”, celebraba Somjit Dasgupta, “los instrumentos se mantienen vivos a través del *Smriti* y el *Śruti* por el discípulo” (Casa de la India, 2020b).

#### OBRAS CITADAS

BATES, ELIOT (2012). “The Social Life of Musical Instruments”, *Ethnomusicology*, vol. 56, n.º 3, otoño: 363-395.

BENNETT, JANE (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham & London: Duke University Press.

BROCLAIN, ELSA, BENOÎT HAUG & PÉNÉLOPE PATRIX (2019). “Introduction. Music: Intangible Heritage?”, *Transposition*, n.º 8, 15 de octubre, <<http://journals.openedition.org/transposition/4201>>, acceso el 20 de octubre de 2025.

BULL, MICHAEL (2000). *Sounding Out the City. Personal Stereos and the Management of Everyday Life*, Oxford & New York: Berg.

CÁMARA DE LANDA, ENRIQUE (ed.) (2004). “Patrimonio organológico”, en *Sangita y Natya: Música y artes escénicas de la India*, Valladolid: Aula de Música, Universidad de Valladolid.

CÁMARA DE LANDA, ENRIQUE et al. (2023). “Tesoros musicales de la India”, DVD, Valladolid: MusiCaM.

FOUCAULT, MICHEL (1984). «Of Other Spaces: Heterotopias». *Architecture/ Mouvement/ Continuité*, n.º 5: 46-49.

FUNDACIÓN CASA DE LA INDIA (2020). *Tesoros musicales de la India: Muestra itinerante de instrumentos musicales de la colección de Radhika Mohan Maitra (s. XVII a s. XX), Calcuta (India)*. Valladolid: Casa de la India, Embajada de la India, ICCR.

GARCÍA JIMENO, FRANCISCO IVÁN (2024). “Exposición virtual ‘Tesoros musicales de la India’: sobre la divulgación y preservación del patrimonio musical”. Comunicación presentada en el Seminario AEEII 2024, Valladolid, noviembre.

GOFFMAN, ERVING (2006). *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*, José Luis Rodríguez (trad.), Centro de Investigaciones Sociológicas: Madrid.

HERBERT, RUTH (2011). *Everyday Music Listening*, Farnham y Burlington: Ashgate.

HOOD, KIMANTLE (1982). *The Ethnomusicologist*, Kent, Ohio: Kent State University Press.

MASSUMI, BRIAN (2014). “Envisioning the Virtual”, en: Mark Grimshaw-Aagaard (ed.) *The Oxford Handbook of Virtuality*, New York: Oxford University Press.

MUKHERJEA, KALYAN & PETER MANUEL (2010). «Radhika Mohan Maitra: His Life and Times», *Asian Music*, vol. 47, junio: 180-197.

RYAN, MARIE-LAURE (2004). *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, María Fernández Soto (trad.), Paidós: Barcelona.

ZAK, ALBIN J. (2001). *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*, Berkeley: University of California Press.

#### RECURSOS EN LÍNEA

CASA DE LA INDIA IN SPAIN (2020a). “Inauguración de la exposición ‘Tesoros musicales de la India’”, vídeo de YouTube, 21:55, <https://www.youtube.com/watch?v=3W9b5XegU-M&t=1108s>

CASA DE LA INDIA IN SPAIN (2020b). “Exposición: ‘Tesoros musicales de la India’”, vídeo de YouTube, 11:56, <https://www.youtube.com/watch?v=lto6s7XtPmc&t=272s>

CÁMARA DE LANDA, ENRIQUE et al. (s. f.). “Tata”, *Música de India*, Valladolid: Universidad de Valladolid (Aula de Música), ISBN 978-84-09-35417-7, <[https://albergueweb1.uva.es /musicadeindia/Musica\\_de\\_India/Tata.html](https://albergueweb1.uva.es /musicadeindia/Musica_de_India/Tata.html)>, acceso el 21 de octubre de 2025.

TESOROS MUSICALES DE LA INDIA (2020a). “31. Surshringar (Tipo III, mediados de siglo XIX)”, vídeo de YouTube, 3:10, <https://youtu.be/i-drJK1T2js?si=zazuE1kaZOWtn8vJ>

TESOROS MUSICALES DE LA INDIA (2020b). “1. Rudra Vina (Dhrupad Rabab, laúd, mediados del siglo XVII)”, vídeo de YouTube, 3:59, <https://www.youtube.com/watch?v=RYnfb7b7CY0>

IVÁN GARCÍA JIMENO es Licenciado en Derecho (ULe, 2014), Graduado en Historia y Ciencias de la Música (UVa, 2020), Máster de Música en Directo – Liveness (UCM, 2021) y Máster de Música Hispana (UVa, 2023). Es personal PDI FPU de la Universidad de Valladolid, donde trabaja en su Tesis Doctoral sobre el desarrollo de convenciones sonoras en la industria del videojuego español.

ALICIA JIMÉNEZ JIMÉNEZ es Graduada en Historia y Ciencias de la Música (UVa, 2020), Máster de Patrimonio Musical por la Universidad de Oviedo (UniOvi, 2022) e investigadora predoctoral FPI (UVa, 2024). En la actualidad, desarrolla su Tesis Doctoral acerca del impacto de la guitarra eléctrica en España como mediación musical y cultural desde la década de los cincuenta.