



Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta: la iconografía musical en la escultura románica hispana

Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta: la iconografía musical a l'escultura romànica hispana

Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta: musical iconography in hispanic romanic sculpture

Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta: a iconografia musical na escultura românica hispânica

Alicia MANSO SAN ISIDRO¹

Resumen: La presencia de la iconografía musical en el arte medieval, especialmente en la escultura románica, es enorme. En este artículo, por ello, nos centramos en una cronología que va de los siglos XI a mediados del XIII, analizando los casos de estudio más relevantes dentro de los temas con una representación más generalizada: el Juicio Final, el Rey David y las escenas profanas. Los instrumentos musicales se representan tanto en escenas profanas como sacras, en las que se ubican como reflejo del texto bíblico y con un contenido teológico. Analizar la representación de instrumentos nos aporta información tanto sobre influencias iconográficas, en las que tomamos como punto de partida las miniaturas de los Beatos. Además, este análisis es útil para cuestiones organológicas dentro de la musicología, evaluando la verosimilitud de las representaciones mediante una metodología multidisciplinar.

Palabras-clave: Escultura románica – Alta Edad Media – Instrumentos – Música – Juicio Final – Rey David – Juglares.

Abstract: The presence of musical iconography in medieval art, particularly in Romanesque sculpture, is enormous. Thus, in this article we will focus on the chronology

¹ Graduada en *Historia del Arte* en la [Universidad Autónoma de Madrid \(UAM\)](#). Cursando el máster en Estudios Medievales de la [Universidad Complutense de Madrid \(UCM\)](#) y becaria *JAE intro* en el Instituto de Historia del CSIC. *E-mail:* aliciamansosanisidro@gmail.com. Este artículo deriva del *Trabajo de Fin de Grado* realizado bajo la tutela de la Profa. Dra. [Maria Teresa López de Guereño Sanz](#).



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

from the 11th to the 13th century, analyzing the most important examples on the most represented topics: the Final Judgement, King David, and profane scenes. Musical instruments are represented in both non-religious and religious scenes, included as a reflection of biblical texts with a profound theological content. Analyzing the representation of instruments gives us information about iconographic influences, that begin with the miniatures in the Beatos. Moreover, this analysis is useful regarding organology and musicology, assessing the verisimilitude of these representations with a multidisciplinary methodology.

Keywords: Romanesque sculpture – Middle Ages – Instruments – Music – Last Judgement – King David – Minstrels.

ENVIADO: 18.10.2021
ACEPTADO: 18.11.2021

Introducción

Arte y música están estrechamente ligados en la Edad Media, respondiendo a ideas religiosas comunes como expresión cultural². Sin embargo, este trabajo no pretende abarcar todos los ejemplos de iconografía musical románica, debido a su amplísima presencia, sino tratar de llevar a cabo una aproximación a la concepción de la música en la Edad Media y cómo se refleja dentro de las representaciones escultóricas. Para ello, vamos a valernos de los mejores ejemplos como estudio de caso, analizando sus influencias y particularidades. Estos ejemplos y otros vienen recogidos en la Anexo I, en un intento por ampliar y exponer de forma más precisa la información.

Vamos a centrarnos en el contexto hispano cristiano, ámbito geográfico muy interesante por su riqueza y amalgama de influencias. La cronología que se va a trabajar es el período románico, abarcando desde finales del siglo XI, cuando se empieza a incorporar decoración escultórica a los templos, hasta mediados del siglo XIII, cuando

² La referencia del título – “Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta” – es una cita a San Isidoro. SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías* I. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, p. 444 (III, 17, 1).



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

ya se produce un cambio estilístico. Pese a la continuidad de los temas musicales, no entraremos a analizar ejemplos góticos debido a su enorme desarrollo en catedrales.

El objetivo es presentar desde la perspectiva artística la importancia que tuvieron los instrumentos y los sonidos en la iconografía, mostrando cómo la música tuvo una importancia enorme en la vida cotidiana, pero también en el pensamiento teológico de la alta Edad Media, por lo que recurriremos frecuentemente a las fuentes textuales. Por otra parte, y aunque un estudio organológico en profundidad no es uno de los fines del trabajo, sí resulta interesante exponer los principales ejemplos de instrumentos medievales que se representan en la escultura (**anexo II**). Es importante tener en cuenta que estamos ante un campo de estudio interdisciplinar, ya que estas representaciones suponen una fuente fundamental para los musicólogos debido a la escasa conservación de instrumentos originales.

Por otra parte, desde este trabajo se entienden los manuscritos como modelo de inspiración, siendo especialmente interesantes los Beatos como antecedente en el contexto hispano a la hora de analizar la presencia de instrumentos en las distintas escenas. Por ello, el primer apartado trata de introducir brevemente la presencia de la música en estos manuscritos mozárabes. Tras realizar una introducción a la organología, la simbología y la presencia de la música en la Edad Media, nos embarcamos en presentar mediante obras maestras las principales escenas en las que encontramos instrumentos musicales: el Juicio Final y los 24 Ancianos del Apocalipsis, el rey David músico y, finalmente, las escenas profanas.

I. Iconografía musical prerrománica hispana: la herencia de los Beatos

Beato de Liébana escribe los Comentarios al Apocalipsis de San Juan en el 786 para explicar el texto bíblico y realizar una suma de los principales comentarios realizados hasta el momento, como los de San Agustín, San Ambrosio o San Isidoro. Este primer manuscrito (o manuscritos) iluminado fue difundido mediante copias desde el siglo X hasta el XIII en la Península Ibérica, pero también en Francia e Italia, conservándose hoy en bibliotecas de todo el mundo. Una de las funciones de las imágenes en los Beatos



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

es estimular la imaginación del lector, generar una representación mental para potenciar aspectos contemplativos³.

Los manuscritos de los Beatos no son los primeros en los que encontramos representaciones musicales. Hasta este momento las cítaras se habían incluido en las miniaturas de forma simbólica, como en el Apocalipsis de Tréveris. Sin embargo, por primera vez aparecen instrumentos inspirados en la realidad profana coetánea, que tanta importancia tendrán en las portadas románicas del siglo XII⁴.

En los Beatos se produce una traducción visual de la liturgia celestial apocalíptica, fundamental a partir del Cuarto Concilio de Toledo (633) y dentro del pensamiento milenarista, pero también tras la adopción del rito romano en 1080⁵. Así, los ángeles, Ancianos y representaciones cristológicas presentes en los Beatos se unen en la escultura monumental del siglo XII en las portadas, ocupando una posición privilegiada en el templo por la importancia dogmática de este pasaje bíblico. Mediante esta relación podemos ver cómo los libros miniados formaron parte del imaginario medieval y del contexto de los monasterios, en los que los clérigos conocían y manejaban estas imágenes para luego construir los programas iconográficos de las iglesias y catedrales.

II. Familias de códices y divergencias en la representación de instrumentos

Realizar un análisis de los instrumentos y su uso para la representación de temas musicales en los Beatos es una tarea compleja debido a los mecanismos de copia de los códices y su organización en familias. Rosario Álvarez⁶ destaca lo heterogéneo de estas

³ Joaquín YARZA LUACES, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, M. Moleiro, 2005.

⁴ Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, “La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia”, *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. V, (1993), pp. 202-203.

⁵ Otto Karl WERCKMEISTER, “Santo Domingo de Silos, 1 de julio de 1109. El Beato musical”, *Símpoio Internacional "El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media"*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, p. 95.

⁶ Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, “Incidencia de una forma de trabajo en la representación de los instrumentos musicales: la copia de códices en la Edad Media”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, Vol. 23, N°1, (2007), pp. 55-63.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

representaciones, así como los múltiples factores que intervienen en esta copia: qué Beato anterior se tiene como modelo, la visión particular del ilustrador, las referencias de escenas musicales de otros manuscritos, la predominancia de anacronismos o, por el contrario, de referencias a instrumentos contemporáneos e incluso inventados.

Los Beatos, además de copiar instrumentos de otras fuentes, también incluyen en sus miniaturas aspectos de la música profana coetánea, vinculados con la diversidad de influencias culturales en la Península Ibérica en estos siglos⁷.

Sin entrar a analizar en profundidad estas relaciones de los Beatos y su organización en familias, podemos decir que los primeros en incorporar representaciones musicales fueron el Beato de Magio de la Biblioteca Morgan y el de Oveco de la Biblioteca de la Universidad de Valladolid, habiendo contaminaciones entre ambos códices y siendo modelos para otros como el de la Seo de Urgel, el de Santo Domingo de Silos o el Fernando I y Sancha. Sin embargo, es en el Beato de Gerona (975) donde encontramos la mayor originalidad y variedad de influencias a la hora de abordar la iconografía musical⁸.

Por otra parte, el análisis de los instrumentos musicales también podría ser una herramienta a la hora de esclarecer estas relaciones entre manuscritos. En el texto apocalíptico se mencionan dos instrumentos, la tuba o trompetas para los ángeles (Ap. 1, 10; Ap. 4, 1; Ap. 8, 2 y sigs.; Ap. 9, 1) y la cítara para los elegidos (Ap. 5, 8; Ap.14, 2), con significados muy distintos. Aunque no se da una gran variedad de instrumentos (básicamente trompetas y laúdes) y hay poco interés por la fidelidad, resulta interesante analizar sus influencias⁹.

⁷ Carlos ROMERO DE LECEA, *Trompetas y Cítaras en los Códices de Beato de Liébana*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes, 1977, p. 36.

⁸ ÁLVAREZ, 1993, p. 218.

⁹ Faustino PORRAS ROBLES, “Los instrumentos musicales en el Románico Jacobeo estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico”, Tesis Doctoral, Madrid, UNED, 2006, p. 6.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

III. Escenas e instrumentos

Las tubas, normalmente representadas como trompetas o cuernos, cumplen la función dentro de las escenas de señalar o anunciar la justicia de Dios a través de los siete ángeles, desencadenando distintos desastres naturales. De esta forma, la concepción del sonido es casi mágica, describiendo un verdadero paisaje sonoro y terrorífico. Los miniaturistas, a partir del relato bíblico, hacen uso de herramientas plásticas para representar sonidos vinculados a desastres naturales, voces (humanas y divinas) y los sonidos de los instrumentos musicales¹⁰.

Encontramos representaciones de instrumentos de viento acompañando a los siete ángeles y la Apertura de los Siete Sellos (Ap. 6), en las escenas de la visión de estos ante el trono (Ap. 7), en la Adoración de la estatua de Nabucodonosor (que no tendrá continuación en la escultura románica y que se toma del comentario de San Jerónimo del Libro de Daniel) y en las representaciones de los ángeles frenando los cuatro vientos (Ap. 8).

Organológicamente, es importante destacar la influencia norteafricana en la representación de la tuba recta romana (que ya no se usaba) o la inclusión de cuernos y trompas coetáneos. Con la presencia musulmana en la península a partir del XII se empiezan a sustituir las tubas por trompetas sarracenas, más largas y anchas en la parte final¹¹.

En cuanto al término bíblico *cítara*, va a ser representado con una mayor variedad y libertad interpretativa entre los cordófonos¹². Una de las escenas más frecuentes es la Adoración del Cordero místico, como sucede en los Beatos de Santo Domingo de Silos,

¹⁰ Para un análisis de la representación del término “voz divina” ver ROMERO, 1977, pp. 52-54.

¹¹ Raimundo GONZÁLEZ HERRANZ, “Representaciones musicales en la iconografía medieval”, *Anales de Historia del Arte*, n° 8, (1998), p. 78.

¹² ROMERO, 1977, p. 46. Además, Isidoro de Sevilla alude a la cítara y a sus cuerdas como si fueran el corazón y establece un paralelismo entre su funcionamiento y el de las profecías bíblicas (José María DIAGO JIMÉNEZ, “El pensamiento musical de Isidoro de Sevilla: aspectos contextuales, históricos y filosóficos”, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019, p. 322).



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

de Burgo de Osma o de la Biblioteca Nacional. En ella se representan santos y ángeles con cordófonos, ya sean cítaras, liras, salterios o laúdes. Se trata de una alegoría celestial, relacionada con el canto llano y la elevación del alma a través de él, idea que exploraremos más adelante¹³.

En el texto apocalíptico la cítara se vincula a los Ancianos, pero en el Antiguo Testamento también es fundamental para la figura del rey David. Normalmente son instrumentos copiados de otros manuscritos o conocidos por medio de marfiles y tejidos, incluso muchas veces completamente irreales, como los laúdes frotados. Como señala Rosario Álvarez¹⁴, es menos común que fueran copiados de modelos del natural, aunque los miniaturistas sí estarían influenciados por su entorno.

A partir de los siglos IX y X debemos hablar también de una clara influencia por la presencia islámica en la península, como ocurre en los laúdes, a los que se añade una quinta cuerda. El sur de la Península fue un lugar fundamental durante la Edad Media para la música, y especialmente en la producción de instrumentos por parte de talleres musulmanes.

En líneas generales los manuscritos del área leonesa están influenciados por elementos culturales y musicales orientales y norteafricanos, llegados a través del sur de la Península. En ellos es común la representación de músicos sentados en postura islámica tocando con plectro laúdes árabes, como en el caso del *folio* 145v del Beato de Valladolid o en diversas miniaturas del Beato de San Isidoro de León (*folio* 205).

Por otra parte, los del entorno castellano muestran elementos de Bizancio, como liras griegas (**imagen 1**), que posteriormente también encontramos en la Portada del Perdón de San Isidoro de León, Moissac, Ripoll o el Claustro de Santo Domingo de Silos.

¹³ GONZÁLEZ, 1998, p. 69.

¹⁴ ÁLVAREZ, 1993, p. 202.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Imagen 1



Liras bizantinas, *Beato del Escorial* (siglo X-XI, folio 122v, representadas de perfil) y *Beato de Gerona* (Emeterio y Ende, 975, folio 190).

Es especialmente interesante la representación del folio 122v del Beato del Escorial (**imagen 1**) en el que los músicos que tocan estos instrumentos aparecen apagando las vibraciones de las cuerdas con las manos, ejemplo de observación del natural y conocimiento de los usos de los instrumentos¹⁵. En los Beatos del siglo XI y XII, como el de Saint-Sever, ya encontramos referencias a instrumentos contemporáneos más frecuentes, como las fídulas ovales europeizadas, evolución de la lira bizantina, que serán comunes en obras como el Pórtico de la Gloria de Santiago, San Marcial de Limoges, Ripoll o las *Cantigas de Santa María* (Biblioteca del Escorial, Códice de los Músicos, folio 110v)¹⁶.

IV. Música e iconografía en el Románico Hispano

IV.1. La Música en la Edad Media

El hecho de que el arte medieval esté lleno de representaciones musicales nos habla de cómo la música era una forma de expresión de la liturgia y de las creencias religiosas¹⁷,

¹⁵ *Ídem*, p. 214.

¹⁶ ÁLVAREZ, 1993, p. 216.

¹⁷ Un ejemplo de relación entre iconografía musical y liturgia es el que señala Moralejo en los músicos de la parte superior del machón de la Duda de Santo Tomás de Santo Domingo de Silos, relacionado



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

pero también estaba muy presente en la sociedad. Porrás Robles destaca el importante componente comunicativo y social que hubo en ella durante estos siglos¹⁸. Su contenido lúdico, ligado a juglares, fue una de las pocas formas de entretenimiento que podían permitirse los grupos sociales más bajos en bailes y fiestas, con un amplio repertorio de melodías populares. En los ambientes nobles, los trovadores componían y difundían melodías de contenido amatorio, épico, político o incluso hagiográfico.

Podemos clasificar las expresiones musicales según dos criterios: por su temática (religiosas y profanas), o por el número de voces (monódicas y polifónicas, este último tipo desarrollado a partir del siglo XI y especialmente en la Baja Edad Media). Piezas polifónicas ya aparecen recogidas en el *Codex Calixtinus*, y el Camino de Santiago será una vía importante de difusión en la Península¹⁹. Sin embargo, nunca llegó a sustituir ni desplazar el canto llano o gregoriano en el contexto religioso, caracterizado por ser simple y monódico, con una subordinación de la música al texto y la oración²⁰.

Otra parte importante del desarrollo de la música religiosa a partir del siglo X fueron los dramas litúrgicos de los ciclos de Pascua, de Navidad o en festividades como la Asunción de la Virgen o el Corpus. Se trata de representaciones que podemos considerar de arte integral, en las que imagen, sonido y palabra se unen²¹.

IV.2. Instrumentos y organología

Las representaciones musicales en la plástica son una de las pocas fuentes que tienen los musicólogos a la hora de enfrentarse a la organología medieval. Sin embargo, esto

con la lectura del Éxodo (15, 20). Serafín MORALEJO, “Da Mariae tympanum: de Pedro Abelardo, al claustro de Silos”, en *I Congreso de la Asociación Hispánica Medieval* (Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp. 453-456.

¹⁸ PORRAS, 2006, pp. 68-71.

¹⁹ GONZÁLEZ, 1989, p. 80.

²⁰ Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval en España*, Zaragoza, INO Reproducciones, 2001, p. 112.

²¹ Eduardo CARRERO SANTAMARÍA explora estos aspectos en su reciente obra *La Catedral habitada: Historia viva de un espacio arquitectónico*, Barcelona, Edicions UAB, 2019.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

no nos debe llevar a pensar que se trata de una representación completamente fiel: los instrumentos aparecen distorsionados y pueden ser fruto de la fantasía o de concepciones místicas, siendo impreciso el número de cuerdas, clavijas y otros elementos. A pesar de ello, respecto a nuestro caso de estudio es interesante conocer la organología de forma somera, para estudiar cómo se lleva a cabo su representación y analizar modelos iconográficos y estilísticos, así como sus variantes. Los cordófonos son la familia más variada y con mayor presencia en la escultura.

Aunque no nos podemos detener en analizar todas las variantes tipológicas, es importante señalar que los encontramos con mango y cuerda frotada (fídulas y gigas), con mango y cuerda pulsada (laúd, lira y cítola), sin mango y con las cuerdas paralelas a la caja de resonancia (salterios) o sin mango y con las cuerdas en la dirección contraria (arpas y rotas)²². Muchos de estos instrumentos tienen variantes, además de cronológicas, geográficas, pudiendo encontrar cambios en el tamaño, la forma de la caja (fídulas almendradas, piriformes o rectangulares, por ejemplo), el número de cuerdas, etc. El organistrum, desarrollado desde finales del XII, es el que permite un mayor desarrollo polifónico. Cuantitativamente, los instrumentos más comunes en escultura son la fídula oval y la giga almendrada²³.

La familia de los aerófonos sufre menor evolución, por lo que quedan relegados a contextos populares o se acaban sustituyendo²⁴. En este período el instrumento más frecuente en las representaciones escultóricas es el cuerno, vinculado a pastores o militares, pero también se incluirá en escenas apocalípticas.

Otros instrumentos sencillos son la siringa y la alboka, un instrumento de vida breve pero cuya representación en la segunda mitad del XII será relativamente frecuente²⁵. El aulós, de tradición clásica, será sustituido por instrumentos más complejos como la gaita o la chirimía, pero en manifestaciones plásticas es bastante frecuente desde finales del

²² Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, “Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos”, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1982, p. 341.

²³ *Ídem*, p. 352.

²⁴ PORRAS, 2006, p. 440.

²⁵ ÁLVAREZ, 1982, p. 31.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

XI hasta el XIV, tanto en escenas religiosas (paganismo cristianizado) como populares. Finalmente, otros instrumentos de viento son la gaita, el alphorn o el silbato²⁶.

Una cuestión muy interesante y sugestiva es que los instrumentos medievales estén vinculados con una idea de jerarquía: mientras que los cordófonos obedecen a conceptos ligados a lo celestial, los aerófonos e instrumentos de percusión a contextos bélicos y profanos. Los instrumentos de cuerda eran utilizados para duplicar la melodía, hacer ornamentaciones sobre la misma y añadir breves preludios o codas. Los instrumentos de percusión (como los panderos, tambores o tejoletas, cuya representación en el arte es escasa) servían para marcar el ritmo y eran fundamentales en la danza²⁷.

Porras Robles señala, además, que el hecho de que en muchas representaciones escultóricas románicas sólo incluyan un instrumento de viento no es casual.²⁸ Mientras que es muy fácil afinar un instrumento de cuerda, los instrumentos de viento tienen un sonido fijo, por lo que no era común que hubiera más de uno en un mismo grupo musical para evitar disonancias. Así, podríamos decir que se trata de una observación de la realidad, y que cuando aparecen varios instrumentos de viento en la misma escena obedecen a motivos simbólicos, como es el caso del Capitel del Rey David de Jaca.

IV.3. Contenido simbólico y moral de las representaciones musicales

Como ya ocurría en los Beatos, los instrumentos de viento y cuerda tienen una simbología distinta: los primeros se vinculan con anuncios de justicia, plagas y catástrofes, o bien relacionados con entornos paganos; los segundos con una simbología celestial, tocados por los elegidos²⁹. Se considera a los cordófonos y el canto llano como metáfora de la salmodia divina, una forma de elevar el alma a través de la

²⁶ PORRAS, 2006, pp. 441-452.

²⁷ *Ídem*, pp. 465-467.

²⁸ *Ídem*, pp. 83-84.

²⁹ GONZÁLEZ, 1998, p. 80.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

música³⁰. Esta se va a concebir como un símbolo de armonía celeste como reflejo de la teología del momento, heredera de las ideas de Boecio y los Padres de la Iglesia en torno a la proporción geométrica. Además, según el pensamiento platónico-pitagórico, esta música celeste y el equilibrio en el Universo se reflejan en el canto de los salmos.

San Agustín, San Isidoro y otros teólogos medievales escribieron tratados musicales sobre ello, tanto técnicos como filosóficos³¹. La idea boeciana de música como perfección tuvo especial repercusión en los monasterios benedictinos, donde cantar las horas canónicas supone una parte fundamental de la vida monástica³². La música es reflejo de la armonía, el orden y la proporción, relacionando lo sagrado con la belleza y la virtud³³. De esta forma, algunos instrumentos como el organistrum o los cordófonos triangulares se vinculan con simbología trinitaria³⁴.

Un centro importante en cuanto al desarrollo musical y artístico en el Románico va a ser Santa María de Ripoll, donde el monje Oliva expuso a la perfección este pensamiento y sus conocimientos fueron plasmados en la arquitectura: incluso la iglesia del monasterio se ha vinculado arquitectónicamente con cuestiones musicales. Francisco Rico³⁵ señala que su portada sigue una relación alto y ancho de 2:3, exactamente la proporción del intervalo de quinta justa, y se divide en 7 calles, el número de modos del canto gregoriano. Esto no parece casual, ya que este monasterio de finales

³⁰ En el tímpano de Santa Fe de Conques se representa en la zona del infierno a un condenado al que le cortan la lengua: si no puede cantar, tampoco alabar a Dios. Francesc VICENS VIDAL, “La idea de la Passio Christi en la Iconografía musical Románica: Textos y contextos para una interpretación alegórica”, *Codex Aquilarensis*, 21(2005), p. 103.

³¹ Manuel CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “El concierto del Apocalipsis en el arte de los caminos de peregrinación”, *El sonido de la piedra. Actas del encuentro sobre instrumentos en el Camino de Santiago*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2005, p. 131.

³² Un ejemplo de la materialización de los principios de la música boeciana en la iconografía es la presencia de los ocho modos del canto representados en los capiteles del deambulatorio de Cluny II.

³³ VICENS, 2005, p. 101.

³⁴ Explicar el simbolismo y las interpretaciones alegóricas de los instrumentos es una labor complicada en la que no nos podemos detener. Véase un análisis extenso en González (1998, pp. 73-87) y Porras (2006, pp. 78-81).

³⁵ Francisco RICO, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, Fundación Juan March, 1976, p. 32.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

del siglo XII era un importante centro musical, como muestran las representaciones con instrumentos de los Ancianos, del rey David y de juglares, que más adelante exploraremos³⁶.

Aunque, como se ha señalado en el punto anterior, en la Edad Media el desarrollo de la música profana fue muy interesante, debemos entender que existía una subordinación de la música a un pensamiento teocéntrico y estuvo vinculada a un discurso moral e ideológico³⁷. De hecho, la música asociada a los contextos profanos y seculares, y en especial a los juglares, va a tener un sentido negativo y prueba de ello es su ubicación en el exterior de los edificios junto a bestias y escenas de vicios.

Pese a existir un rechazo hacia el uso de instrumentos en la música litúrgica por su vinculación con ideas paganas (el único instrumento que se admitió inicialmente fue el órgano), su uso fue generalizado en otros ámbitos como el juglaresco y trovadoresco, cuyas representaciones encontramos en la escultura medieval, las Cantigas de Santa María (*Códice Rico*, folio 144r) y anteriormente en los Beatos como el de Silos (*folio* 86)³⁸. Sin embargo, en el ambiente medieval hay una profunda interconexión entre mundo sacro y profano, y paulatinamente los contextos religiosos se van abriendo a su uso, sobre todo con el avance de la polifonía³⁹. De esta forma, los instrumentos pronto fueron una parte importante de eventos señalados como las consagraciones de los templos y festividades como Pascua o Navidad⁴⁰.

Los instrumentos en manos de los Ancianos y ángeles no solo se representan siendo tocados, sino que también funcionan como atributo potenciando su significación simbólica, tal y como señalan Castiñeiras⁴¹ y González⁴². Este último destaca que el

³⁶ GÓMEZ MUNTANÉ, 2001, p. 201.

³⁷ Adolfo SALAZAR, *La música en la sociedad europea*, Alianza Editorial, 1983, p. 253.

³⁸ PORRAS, 2006, p. 80.

³⁹ Dulce OCÓN ALONSO, “Aspectos musicales en el arte Románico y Protogótico”, *Cuadernos de Sección. Música* 8, (1996), 1996, p. 123.

⁴⁰ PORRAS, 2006, p. 76.

⁴¹ CASTIÑEIRAS, 2005, p. 135.

⁴² GONZÁLEZ, 1998, p. 76.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

hombre es un instrumento en manos de Dios, al igual que las cítaras en manos de los elegidos. Por otra parte, los instrumentos no siempre aparecen siendo tocados o mostrados, sino también siendo afinados (como es el caso de algunos de los músicos del Pórtico de la Gloria), lo que nos muestra un afán de variedad gestual. Esta acción también tiene una significación simbólica en cuando al cambio interior que sucede en el pecador arrepentido, con un sentido de penitencia⁴³.

IV.4. Música, imágenes y caminos

Es habitual considerar el Románico como un estilo relativamente unificado debido a factores como las vías de comunicación, la peregrinación o la hegemonía de las órdenes monásticas, especialmente la benedictina desde Cluny desde mediados del XI. Otro hecho fundamental es la uniformidad litúrgica en torno al rito romano, que lleva a la parte cristiana de la Península Ibérica hacia una modernización y europeización, que se verán reforzadas mediante la música sacra coral, la difusión de la polifonía y el arte Románico, un lenguaje arquitectónico y artístico que cruza fronteras.

Además, mientras que en el primer románico en la zona de Cataluña la presencia de la escultura era escasa, es con el Románico Pleno (finales del siglo XI y primera mitad del XII) cuando comienza a aparecer la escultura monumental, y por tanto la iconografía musical en ella. El templo se concibe como una unidad con un mensaje propagandístico y didáctico, en el que escultura y arquitectura están íntimamente relacionadas al servicio de una finalidad político-religiosa, dogmática y docente.

A finales del siglo XI se produce un gran empeño constructivo de la mano de algunos monarcas como Alfonso IV. En el siglo XII aumenta el interés cultural por parte del mundo cortesano, lo que Dulce Ocón⁴⁴ ha vinculado con la presencia de la iconografía del rey David músico como modelo. Además, este momento es la época de las grandes portadas, en las que se produce una tipificación de la iconografía apocalíptica difundida

⁴³ Carlos VILLANUEVA, “La música en el Camino de Santiago”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio*, N° 5, (2011), p. 271.

⁴⁴ OCÓN, 1996, p. 126.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

a partir de 1120⁴⁵. En los últimos años del siglo XII se comienza a producir un cambio de la deriva de las manifestaciones artísticas. Las implicaciones del Tardorrománico son principalmente arquitectónicas, con nuevas formas de abovedar, pero en la iconografía musical se va incorporando progresivamente una mayor variedad de instrumentos.

Por otra parte, se produce una clara zonificación en la ubicación de la escultura en los distintos espacios arquitectónicos, estableciendo un diálogo con ellos. Las escenas con mayor peso dogmático, las apocalípticas, se dan en la portada, zona visible para el espectador. En canecillos o vanos, lugares arquitectónicamente secundarios, se ubican las escenas menores, de contenido profano con un trasfondo moralizante. Esta jerarquización será más acusada en los templos principales, y más laxa en templos menores o rurales (tímpano con juglares de San Miguel do Monte)⁴⁶.

Como decíamos, la portada se convierte en este momento en el lugar fundamental de desarrollo de la escultura. Es el espacio más importante del edificio y el que va a recibir un tratamiento más monumental, concebido como una entrada triunfal al templo⁴⁷. Dentro de ella destaca el tímpano, en el que a lo largo de las décadas se pasa de una *Maiestas* abstracta y distante (como en Santa Fe de Conques) a una imagen de Cristo más próxima y relativa al Juicio Final, incluso mostrando las llagas como en el caso de Santiago⁴⁸. Los 24 Ancianos se ubican en las arquivoltas, hecho que Manuel Castiñeiras⁴⁹ relaciona con la vocación espacial del canto gregoriano, en el que los monjes se situarían en el *synthronon* del ábside.

⁴⁵ CASTIÑEIRAS, 2005, p. 127.

⁴⁶ Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “Escenas de juglaría en el románico de Galicia”, en *Vida cotidiana en la España medieval: actas del VI Curso de Cultura Medieval*, (Aguilar de Campoo, 26-30 de septiembre de 1994), 1998, pp. 88-89.

⁴⁷ BANGO, 1989, p. 146.

⁴⁸ Para un estudio en profundidad ver Marta POZA YAGÚE, *Portadas románicas de Castilla y León*, Palencia, Fundación Santa María la Real, 2016 y Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS y José Luis SENRA GABRIEL (ed.), *El Tímpano Románico: imágenes, Estructuras, y Audiencias*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003.

⁴⁹ CASTIÑEIRAS, 2005, p. 124.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

El Camino de Santiago va a ser un factor importante para la difusión de la iconografía musical, pero también de la propia polifonía desde Francia. Favoreció la difusión del Románico en un fenómeno de peregrinación cultural, implicando durante siglos un gran movimiento de gentes y por tanto también de ideas. Además, las vías de comunicación son muy importantes para el asentamiento de poblaciones, con un valor político, religioso y comercial⁵⁰.

Por otra parte, en este contexto se produce un enriquecimiento de la cultura popular. La presencia de juglares en el Camino propició la incorporación y difusión de temáticas profanas, difuminando la frontera con lo sacro⁵¹. Además, los instrumentos musicales usados en estos entornos influyen en las representaciones del rey David o incluso de los Ancianos.

V. El Juicio Final y la música de las grandes portadas

V.1. Importancia dogmática. El concierto del Apocalipsis

El Apocalipsis es un texto de carácter profético y escatológico, en el que el Juicio Final está presente en diversos pasajes (Ap. 6, 12-17; 11, 18-19; 14, 6-7; 19, 2, y 20, 11-15). Se trata de un texto de gran complejidad que no permite imaginar un escenario preciso, por lo que se hacen necesarios para su comprensión los textos patrísticos, los apócrifos y las piezas literarias y litúrgicas, que además van a ser de gran importancia para la iconografía⁵². La función de estos textos y comentarios, como es el caso de los Beatos, era la de explicar las sagradas escrituras.

El texto apocalíptico fue uno de los últimos en ser aceptados por la Iglesia, y de hecho hasta el siglo IX no es adoptado por la oriental. Por el contrario, sí tiene una aceptación temprana en el contexto hispano, formando parte su lectura de la misa del rito mozárabe. En el rito romano la lectura del Apocalipsis se da principalmente en Pascua,

⁵⁰ Isidro BANGO TORVISO, *El Camino de Santiago*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 108. y PORRAS, 2006, pp. 20-22.

⁵¹ VICENS, 2005, p. 104.

⁵² Un análisis en profundidad es llevado a cabo en Eva M^a CASTRO CARIDAD, “El Juicio Final en textos litúrgicos medievales”, *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e historia*, 17 (2017), pp. 39-61.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

aunque omitiéndose los pasajes más aterradores, que sin embargo sí se abordan en los responsorios, tropos y prosas del Oficio de Difuntos⁵³. Así, el canto litúrgico da expresión músico-literaria a las ideas culturales de la comunidad, que también serán plasmadas en las grandes portadas románicas. Estas tuvieron un uso litúrgico como lugar de penitencia pública y, además, simbolizaban el paso de un espacio terrenal a uno celestial.

Aunque la iconografía de las portadas está relacionada íntimamente con los Beatos, tanto por sus miniaturas como por sus textos, se producen modificaciones respecto a las representaciones que hemos analizado: los ángeles trompeteros, el Tetramorfos y los 24 Ancianos con sus instrumentos y copas se unen ahora en el mismo espacio⁵⁴. Lo que no cambia es la significación celestial de los cordófonos en manos de los Ancianos frente a los aerófonos, aunque los ángeles sí portan trompetas y cuernos, como ya ocurría en los Beatos. Sin embargo, en escultura normalmente son cuatro y no siete, en alusión al *Evangélio de Mateo* (24, 31), como ocurre en Santa María la Real de Sangüesa⁵⁵. La aparición en la escultura monumental de estas escenas se produce a partir de 1120, momento de las grandes portadas influidas por la espiritualidad de Cluny.

Se ha considerado que esta forma de representar el Juicio Final procede del ámbito hispano prerrománico. Émile Mâle afirmó que las primeras portadas francesas estaban enraizadas con la tradición de los Beatos⁵⁶. Para él, la portada de Moissac (1115), la primera en la que aparece esta iconografía tendría claras influencias del Beato de Saint-Sever. Sin embargo, Castiñeiras⁵⁷ ha cuestionado que podamos considerar hispano este manuscrito, en el que los laúdes de tradición islámica se sustituyen por instrumentos contemporáneos. En esta portada se disponen de forma simétrica los Ancianos alrededor de Cristo como signo de armonía de la música humana, instrumental y celeste. No tocan los instrumentos, sino que los alzan como si fueran atributos beatíficos.

⁵³ CASTRO, 2017, p. 40.

⁵⁴ PORRAS, 2006, p. 133.

⁵⁵ *Ídem*, 2017, p. 82-83.

⁵⁶ Émile MÂLE, *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona, 1992.

⁵⁷ CASTIÑEIRAS, 2005, pp. 119-121, 127.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

La fachada de Santa María de Olorón (década de 1120) incorpora por primera vez los músicos ubicados en la arquivolta bajo la idea de idea de coro o *synthronon* que ya hemos analizado anteriormente, tocando fídulas ovas piriformes y en ocho con un gran afán de variación gestual⁵⁸. Es un esquema similar al de ejemplos franceses de mediados del siglo XII como Saint-Pierre de Aulnay o en Saint Denis. Será esta la disposición que se tipificará en las grandes portadas: visión teofánica de Cristo en majestad rodeado por la mandorla mística y el Tetramorfos, el cordero o Pantocrátor en el tímpano; las arquivoltas con los Ancianos, y los reyes, apóstoles o ángeles trompeteros en espacios adyacentes como enjutas o jambas. En ocasiones se representan, además, los condenados y sus tormentos, como es el caso del Pórtico del Paraíso de Ourense.

En el tímpano de Olorón, sin embargo, no encontramos un Cristo juez en majestad, sino un descendimiento, que ha sido relacionado con la liturgia de Viernes Santo y el drama litúrgico pascual, respondiendo a motivos litúrgicos-dramáticos⁵⁹. Vicens Vidal relaciona este programa de forma directa con dramas litúrgicos como *Quem quaretis* o *Visitatio Sepulcri*, que trataban los temas de la resurrección de Cristo⁶⁰. De esta forma, es necesario hablar sobre la vinculación de los Ancianos y la iconografía apocalíptica con las heridas de la pasión, como es el caso del Pórtico de la Gloria.

V.2. Un caso excepcional: el Pórtico de la Gloria

Fruto de una nueva espiritualidad, a finales del XII triunfa la idea de la compasión a partir de la imagen de Cristo mostrando las llagas, como ocurre en el tímpano del Pórtico de la Gloria junto a cuatro ángeles portando los objetos de la pasión (**imagen 2**)⁶¹. Esto explicaría, por otra parte, el hecho de que los cordófonos se usen más a menudo como atributo en detrimento de las redomas, que aparecen mencionadas en

⁵⁸ VICENS, 2005, p. 97.

⁵⁹ En las pinturas murales de San Justo de Segovia también se representan los Ancianos junto a escenas de la Pasión.

⁶⁰ VICENS, 2005, p. 96.

⁶¹ Signo de este creciente culto al cuerpo de Cristo es la proliferación de cánticos al cuerpo de Cristo sufriente en estos momentos (VICENS, 2005, p. 94).



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

un número mayor de ocasiones en el texto bíblico⁶². Quizás se deba a la influencia de los Beatos y a la idea de los cordófonos como una imagen de la pasión y del propio cuerpo de Cristo crucificado, con una simbología de cambio y penitencia mediante una concepción espiritual del sufrimiento⁶³. Por otra parte, los instrumentos tienen una simbología de penitencia a través de la idea de afinación o buen tañer. La cuerda tensada sobre el soporte de madera es una alegoría de la carne de Cristo en la cruz⁶⁴.

Imagen 2



Arco central con los Ancianos en las arquivoltas. *Pórtico de la Gloria*, Catedral de Santiago de Compostela, Maestro Mateo, 1188.

⁶² En cuanto a las redomas, se ha debatido sobre si su uso pudo ser el de beber en los intermedios musicales o como instrumentos rudimentarios de percusión (PORRAS, 2006, p. 136).

⁶³ Romero POSE, “El Pórtico del Canto Nuevo”, Carlos VILLANUEVA (ed.), en *El pórtico de la Gloria: Música, arte y pensamiento*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela Servicio de Publicaciones, 1998, p. 65.

⁶⁴ VICENS, 2005, p. 105.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Santiago de Compostela fue en el siglo XII un importante centro musical al que pronto llegaron las influencias musicales francesas, tal y como muestra el *Códice Calixtino*. Por otra parte, sabemos que el reinado de Alfonso IX, en el que probablemente fueron labrados los Ancianos músicos, fue un momento de patrocinio artístico y musical⁶⁵.

El cuerpo occidental es realizado por el Maestro Mateo entre 1168 y 1211 y ha sido relacionado con la liturgia carolingia pascual de *depositio, elevatio* y *visitatio sepulchrí*⁶⁶.

Imagen 3



Detalle de la clave con dos Ancianos tocando el organistrum y uno tocando la fídula en ocho. *Pórtico de la Gloria*, Catedral de Santiago de Compostela, Maestro Mateo, 1188.

⁶⁵ Serafín MORALEJO, “Marco histórico y contexto litúrgico”, en VILLANUEVA (ed.), 1998, p. 31.

⁶⁶ CASTIÑEIRAS, 2005, p. 144.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

La obra de Mateo recordaría ante los ojos de los espectadores el final de la humanidad, la Gloria y la salvación universal. La representación de instrumentos es una forma de reforzar el escenario de la Jerusalén Celeste representada en piedra, guardando una estrecha relación con un mensaje de penitencia, arrepentimiento y perdón⁶⁷.

Esta Jerusalén Celeste se identifica con la Iglesia, encarnada en el arco central en Cristo, que muestra las llagas de la Pasión⁶⁸. Así, la enseñanza al lector sería la *imitatio*, es decir, adoptar una entrega a la esclavitud cristiana.

Este arco central aparece coronado por los Ancianos en la arquivolta (**imagen 2**), que toman en sus manos los distintos cordófonos. Tal y como analiza Romero Pose⁶⁹, el pórtico sería una suma de saberes de la tradición exegética patristica. De esta manera, la influencia de los manuscritos de los Beatos no sería sólo por medio de las representaciones musicales, sino también por la difusión de los textos sagrados y sus comentarios.

Sin embargo, no conocemos mucho de la escuela teológica compostelana, por lo que sería interesante un estudio detallado de la influencia de la patristica en la iconografía.

El Pórtico goza de una concepción unitaria y simétrica que también está presente en la representación de los propios instrumentos. La historiografía de principios del siglo XX había considerado que estos eran inventados, hasta que López-Caló en sus estudios concluyó que el Maestro Mateo con toda seguridad se basó en instrumentos reales con una gran fidelidad.⁷⁰ Una característica interesante es que, en la clave del arco central,

⁶⁷ VILLANUEVA, 2011, p. 268.

⁶⁸ Castiñeiras (2005, p. 138) lo relaciona con un célebre himno de la época en el que San Bernardo dedicaría una oración a cada una de las llagas de Cristo.

⁶⁹ POSE, 1998, p. 71.

⁷⁰ José LÓPEZ-CALÓ, “La música en la Catedral de Santiago, A. D. 1188”, en *El pórtico de la Gloria: Música, arte y pensamiento*, Carlos VILLANUEVA (ed.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela Servicio de Publicaciones, 1998, p. 40.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

en vez de encontrar a Cristo, encontremos dos Ancianos sosteniendo un organistrum, instrumento que sólo se representa a partir de esta cronología⁷¹.

Se produce así una jerarquización iconográfica dentro de los instrumentos, relacionada con una idea de unión y centro simétrico de los 24 Ancianos. San Pablo en su *Carta a los Efesios* expresa la idea de Cristo como eje de reconciliación entre la Nueva y la Antigua Ley (*Efesios* 2, 14-19), al igual que el organistrum (**imagen 3**) era el instrumento usado para dar la nota de afinación al resto⁷².

Por otra parte, es el único cordófono que produce más de un sonido simultáneamente, algo interesante en un contexto en el que está comenzando a difundirse la polifonía⁷³. Junto al organistrum encontramos otros 20 instrumentos. El número 21 tampoco parece casual, y podría estar relacionado con la simbología trinitaria y con los siete pecados capitales.

Al igual que el resto del conjunto, la ubicación de los instrumentos presenta una variación en perfecto orden⁷⁴: a cada lado hay seis fídulas, dos salterios, un arpa y un laúd, alternándose los instrumentos pulsados, de tesitura media y grave (arpas, salterios y cítaras) con los agudos (laúdes), flanqueados por fídulas⁷⁵.

⁷¹ Rosario ÁLVAREZ, “La iconografía musical de la escultura románica a la luz de los procedimientos de trabajo”, *Revista de Musicología*, XXVI 1 (2003), p. 87.

⁷² VILLANUEVA, 2011, p. 271.

⁷³ Villanueva (2011, p. 275) pone en relación las formas circulares tangentes del organistrum con los dibujos del Abad de Fiore sobre la intersección de tres círculos, con una interpretación trinitaria.

⁷⁴ CASTIÑEIRAS, 2005, p. 141.

⁷⁵ Por otra parte, la producción científica llevada a cabo en los años 90 sobre los instrumentos del Pórtico y su reconstrucción por parte de la Fundación Pedro Barrié de la Maza ha proporcionado un conocimiento más amplio de la iconografía del conjunto (José LÓPEZ-CALO (coord.), *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1994).



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

V.3. Otros ejemplos

Las representaciones de los Ancianos en las portadas hispanas se extienden a lo largo de todo el románico, siendo los ejemplos más destacados Santo Domingo de Soria, Ahedo de Butrón y Moradillo de Sedano (Burgos), Santa María la Real de Sangüesa y San Miguel de Estella (Navarra), Asunción de Perazancas (Palencia) o la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora). En Galicia encontramos San Xoán de Portomarín (Lugo) o San Lorenzo de Carboeiro (Pontevedra), aunque sin duda el ejemplo más interesante es el Pórtico de Paraíso de Ourense.

En la provincia de Soria numerosos templos presentan iconografía musical profana en entornos rurales, aunque el caso más destacado en cuanto a la representación de los 24 Ancianos es Santo Domingo de Soria (**imagen 4a**), ubicados en la primera arquivolta de la portada occidental de forma radial. En el resto de las arquivoltas vemos escenas de la vida, pasión y resurrección de Cristo, por lo que se vuelve a producir este vínculo del que hablábamos entre la presencia de instrumentos musicales y la Pasión. El pórtico podría ser de finales del siglo XII o principios del XIII, ya que las obras se iniciaron en 1170, tradicionalmente vinculadas con el rey Alfonso VIII⁷⁶.

El número de instrumentos es 17, aunque tocados por 18 Ancianos ya que el organistrum necesitaba de dos músicos. Encontramos una sorprendente variedad organológica y gestual: desde arpas, a salterios con plectros, violas (ovales, piriformes y en ocho) con arcos apoyadas sobre las piernas o sobre el hombro, y laúdes punteados. Resulta interesante que se introduzca también el rabel (**imagen 4b**), ya que su uso real estaría vinculado a entornos populares. Porras Robles señala cómo los Ancianos presentan un estilo orientalizante en sus peinados y barbas.⁷⁷ Además, se ha relacionado artísticamente con Santo Domingo de Silos, por lo que resulta interesante comparar este programa iconográfico con otro similar y de la misma influencia, Ahedo de Butrón⁷⁸.

⁷⁶ PORRAS, 2006, p. 420.

⁷⁷ *Ídem*, p. 416.

⁷⁸ Nerea RODRÍGUEZ PÉREZ, "Iconografía musical en el románico de la provincia de Soria", *Eikón / Imago*, vol. 2/4 (2013), p. 178.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Imagen 4a



Ancianos en la primera arquivolta y detalle de ancianos tocando el rabel, Santo Domingo de Soria, portada occidental, finales del XII.

Pasando a la Colegiata de Toro (**imagen 5a**), su pórtico septentrional fue realizado en la primera etapa constructiva del templo alrededor de 1180. Se trata de una portada con una gran profusión de elementos ornamentales organizados en cuatro arquivoltas, la exterior ocupada por los Ancianos sentados sobre un baquetón y presididos por Cristo, la Virgen y un personaje barbado, posiblemente San Juan Evangelista.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Imagen 4b



Ancianos en la primera arquivolta y detalle de ancianos tocando el rabel, Santo Domingo de Soria, portada occidental, finales del XII.

La organología nos habla de cierta fantasía (**imagen 5b**), como vemos en el salterio en manos del Anciano 5 (con una caja irregular con forma de bucle ornamental en los extremos) o el sostenido por el Anciano 14 (en forma de serpiente). Porrás Robles⁷⁹ ha señalado que algunas tipologías podrían coincidir también con una mayor evolución de los instrumentos, como las fídulas de mayor tamaño, antecedentes de la viola de gamba.

⁷⁹ PORRAS, 2006, p. 426.

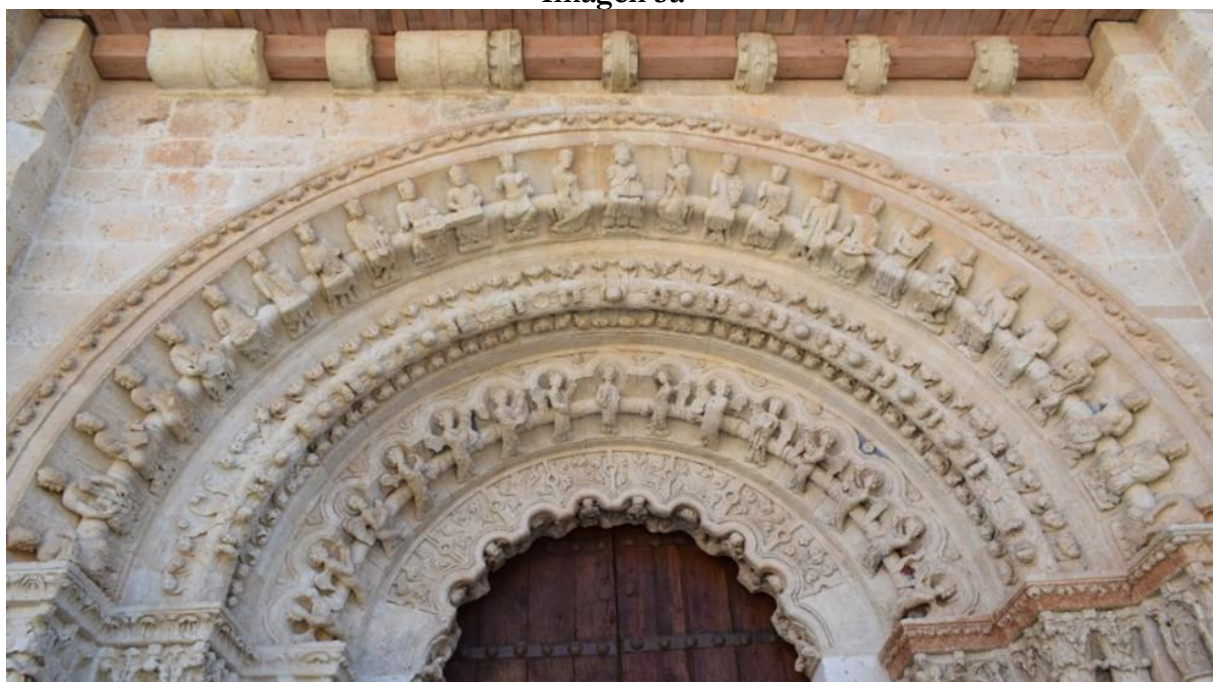


André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Imagen 5a



Colegiata de Toro, pórtico septentrional, Ancianos en la arquivolta exterior y detalle de Ancianos sosteniendo cordófonos reales y con forma de serpiente, c. 1180.

Finalmente, el Pórtico del Paraíso de Ourense es un ejemplo muy interesante al tomar Santiago como modelo. Fue realizado durante el obispado de Don Lorenzo (1218-1248), y es muestra de un afán de imitación tanto artística como política de la sede compostelana. Sin embargo, quedó inacabado, sufriendo numerosas transformaciones posteriores, y nunca se llegó a usar como el acceso principal⁸⁰.

Aunque iconográficamente toma a Santiago como modelo, es cierto que estilísticamente la parte superior, incluyendo los Ancianos en la arquivolta del arco central, se acerca al naturalismo burgalés.

⁸⁰ Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, “Compostela, pauta y evocación en el Pórtico del Paraíso de la catedral de Ourense”, *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2016, p. 108.

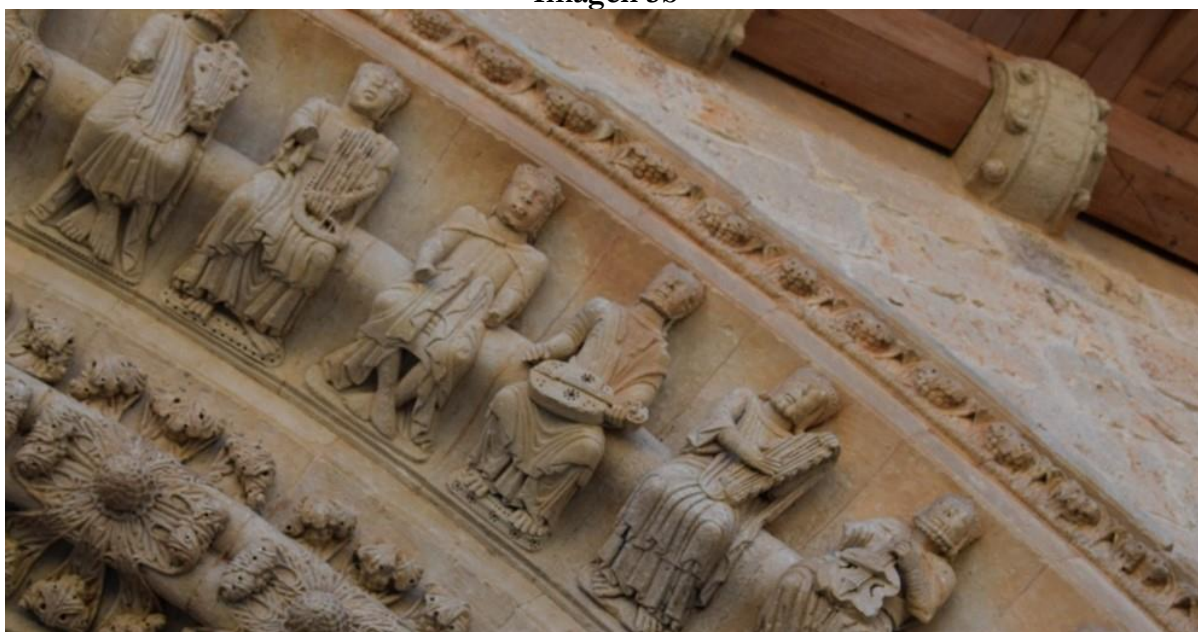


André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Imagen 5b



Colegiata de Toro, pórtico septentrional, Ancianos en la arquivolta exterior y detalle de Ancianos sosteniendo cordófonos reales y con forma de serpiente, c. 1180.

Además de redomas y cordófonos, se incorpora también un aulós, una novedad muy interesante al tratarse de un instrumento de viento. También se incorporan los cuatro ángeles trompeteros en los ángulos del arco central, que estarían ubicados en el tímpano originalmente⁸¹.

Pese a estar caracterizado por un menor esplendor estilístico y una simplificación del programa iconográfico, el Pórtico del Paraíso nos muestra la importancia que en unas pocas décadas había adquirido el Pórtico de la Gloria y del cambio estilístico que se estaba comenzando a producir⁸².

⁸¹ Marta DÍAZ TÍE, “La escultura medieval”, *La Catedral de Ourense*, A Coruña, Xuntanza Editorial, 1993, p. 125.

⁸² Natalia CONDE CID, “El Pórtico del Paraíso como foco receptor de modelos artísticos foráneos: Arte, Poder y Liturgia”, *Eikon/Imago*, 1 (2012), p. 89.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

VI. *David músico*: un referente iconográfico y moral en la alta Edad Media hispana

VI.1. Antecedentes iconográficos

Junto con los 24 Ancianos, el rey David supone el prototipo moral de la música celestial en términos boecianos⁸³. Se representa entronizado, coronado y con un instrumento cordófono, normalmente una lira, un salterio o un arpa. Aunque la presencia del rey David se da principalmente en miniatura como autor de los Salmos, su representación en escultura monumental es frecuente a partir de la segunda mitad del siglo XI. Es un motivo que aparece en la escultura románica en Jaca o León, que se difunde y llega a representarse en Francia, como ocurre en un capitel del claustro de San Pedro de Moissac⁸⁴.

Aparece representado aislado (sin pertenecer a ciclos del Antiguo Testamento, algo que nos habla de su importancia), rodeado de fieras, acompañado por otros músicos en un ambiente cortesano o como integrante del Árbol de Jesé, como es el caso del parteluz del Pórtico de la Gloria. El número de músicos es variable, aunque normalmente son cuatro, Eman, Ethan, Asaph e Idithun, tal y como aparecen mencionados en la Biblia (1 Cro. 15, 16 y 42). En ella son numerosas las referencias a David como músico, siendo algunos ejemplos el Libro I y II de Samuel, I Crónicas o el Salmo 150 (3-5): “*Alabadle al son de las trompetas, alabadle con el salterio y la cítara / Alabadle con tímpanos y danzas, alabadle con las cuerdas y la flauta*”⁸⁵. Como vemos, la variedad instrumental es mayor que en el caso de los Ancianos.

⁸³ VICENS, 2005, p. 106. En esta línea, San Isidoro compara al rey David como prototipo de perfección musical con la Iglesia (DIAGO, 2019, p. 320).

⁸⁴ PORRAS, 2006, p. 408.

⁸⁵ Para un análisis más profundo de las fuentes escritas de la iconografía del rey David, ver Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA, “David Músico”, *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 4 8, (2012), pp. 12 y 13.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Sin embargo, Porrás Robles señala que esta no es la única fuente, ya que cuenta con importantes antecedentes iconográficos en la figura pagana de Orfeo⁸⁶. En un primer momento, la iconografía de este personaje fue tomada para la imagen de Cristo como Buen Pastor, como ocurre en las pinturas murales de la catacumba de Domitila (Roma). Cristo aparece con atributos musicales como flautas o arpas, rodeado de animales, por lo que muchas veces es complicado distinguir si se trata ya de iconografía cristiana o por el contrario sigue teniendo una significación pagana, ya que Orfeo era representado con una lira ante las fieras, como narran las *Metamorfosis* de Ovidio. De esta forma, se estaría produciendo una asimilación iconográfica, que posteriormente será adaptada al rey David⁸⁷.

Tras el abandono de esta simbiosis Cristo-Orfeo, debido al surgimiento a partir del siglo V de un cierto rechazo a lo pagano, será en el Renacimiento Carolingio cuando se recupere esta iconografía, pero ahora adaptada a David. Destaca su presencia en la miniatura, normalmente en salterios como autor de los salmos, ocupando frontispicios o iniciales. Algunos ejemplos de ello son la *Biblia de Carlos el Calvo* (mediados del siglo IX), la *Biblia de San Pablo Extramuros* (c. 875) o el *Salterio de París* (siglo X). Esta recuperación en el Imperio Carolingio de la figura del rey David se lleva a cabo por un afán litúrgico y, sobre todo, áulico, produciéndose una asociación entre David y los reyes francos⁸⁸.

David, al igual que numerosos personajes veterotestamentarios, se entiende como una prefiguración de Cristo, por lo que no debe extrañarnos que ahora se adopte la iconografía de Cristo-Orfeo. Como vemos, los préstamos paganos son fundamentales para entender la iconografía que estamos analizando, pero estos intercambios y contaminaciones también se dan con la iconografía profana y David se representa rodeado de contorsionistas o bailarinas. Una idea interesante es que estos personajes

⁸⁶ Faustino PORRAS ROBLES, “Herencia, reinterpretación y creación en los temas de la iconografía musical altomedieval”, *Cuadernos de Iconografía Musical*, vol. 4/1 (2017), pp. 75-77.

⁸⁷ Los antecedentes en la representación del Rey David no sólo se dan en entornos cristianos: en pinturas de la sinagoga de Dura Europos (siglo III) o la sinagoga de Gaza (principios del siglo VI) ya encontramos representaciones del Rey David músico (GARCÍA GARCÍA, 2012, p. 14).

⁸⁸ OCÓN, 1996, p. 16.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antigüidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

podieran funcionar como contraposición: el caos de lo profano ante el orden celestial impuesto por el rey veterotestamentario⁸⁹.

En los tres primeros ejemplos que vamos a analizar a continuación el instrumento que porta David es la lira bizantina, que como se ha expuesto ya aparecía en los Beatos de Gerona y del Escorial, siendo posteriormente sustituida por la fídula oval. Como señala Álvarez⁹⁰, esto nos muestra la importancia que este cordófono debió tener, pero en ningún caso se trata de una copia de la realidad (no se usaba desde la Antigüedad), sino que las fuentes para la escultura fueron los textos bíblicos y las miniaturas. Otro ejemplo coetáneo en el que encontramos este instrumento es el capitel de los Ancianos del Apocalipsis del claustro bajo de Santo Domingo de Silos (1095-1108)⁹¹.

Como hemos señalado, el rey David es prefigura y antecesor de Cristo, por lo que la analogía de la Pasión con las cuerdas tensadas también está presente en esta iconografía veterotestamentaria⁹². Además, el monarca se vincula con una idea de penitencia y cambio en el pecador arrepentido, ya que, pese a ser modelo de justicia, también se enfrentó al pecado y al posterior acercamiento a Dios a través del arrepentimiento⁹³. Esto se ve potenciado mediante la idea de afinación musical, simbolizando un cambio también interior. Finalmente, es un personaje con mucha presencia en los comentarios apocalípticos, incluso en su propio Salmo 18 se exponen los terrores del infierno, por lo que es común que en los programas iconográficos aparezca ligado a lo escatológico. Esta vinculación se muestra en la inscripción de la Iglesia de Moradillo de Sedano: “*Vicit leo de tribu Juda, radix David aperire librum, et solvere septem signacula ejes*”⁹⁴.

⁸⁹ GARCÍA GARCÍA, 2012, p. 16.

⁹⁰ ÁLVAREZ, 2003, p. 115.

⁹¹ *Ídem*, p. 96.

⁹² VICENS, 2005, p. 104.

⁹³ Natalia CONDE CID, “David y Salomón ante la puerta del Paraíso: el reflejo moral del Antiguo Testamento en la catedral de Ourense (siglo XIII)”, *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 16 (2016), p. 36.

⁹⁴ “*Ha triunfado el león de la tribu de Judá, el rebrote de David abrirá el libro, y sus siete sellos*”. Recogido en VICENS, 2005, p. 105.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

VII. Catedral de Jaca

El capitel del rey David y sus músicos (**imagen 6**), ubicado en la actualidad en el porche y cuya fuente bíblica sería el Salmo 150, tiene una enorme riqueza organológica. En su cara occidental aparece un laúd, órgano, flauta de pan y cuerno; en la central un salterio rectangular y un arpa flanqueando a David, con una lira bizantina; finalmente, en la cara oriental todos los instrumentos son aerófonos⁹⁵. Porras Robles⁹⁶ destaca el contenido simbólico de la escena: son doce músicos en total, número alusivo a lo divino (3) y a lo humano (4), además de a las tribus de Israel.

La fídula presenta una forma abombada que Rosario Álvarez⁹⁷ relaciona con una visión personal del artista y sus limitaciones técnicas, así como con una posible inspiración en el *Salterio de Angers* (finales del XI). Tampoco es usual la forma de tocarlo, ya que aparece apoyado sobre la pierna cuando se haría sobre el hombro, lo que podría ser producto del uso de varias fuentes como modelo. Otros autores han hablado de la similitud de los instrumentos de mástil del capitel en relación con influencias orientales por el tipo de arco⁹⁸. Otro instrumento interesante es el órgano con siete tubos, aunque por cuestiones simbólicas y no como representación real. Tanto en la cara izquierda como en la derecha encontramos un cuerno y una flauta de pan. Mientras que la flauta de pan no se suele incluir por sus connotaciones pastoriles, el cuerno es muy frecuente en miniaturas (*Biblia de Roda y de Ripoll*, c. 1000), relacionado con el shofar judío y el Templo de Salomón⁹⁹.

⁹⁵ Una justificación del alto número de representaciones musicales podría ser que su ubicación original hubiera sido el coro alto (*Ídem*, p. 96).

⁹⁶ PORRAS, 2006, p. 154.

⁹⁷ ÁLVAREZ, 2003, p. 97.

⁹⁸ Pedro CALAHORRA, Jesús LACASTA y Álvaro ZALDIVAR, *Iconografía musical del románico aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, p. 32.

⁹⁹ ÁLVAREZ, 2003, p. 101.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antigüidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Imagen 6



Capitel del rey David y sus músicos, cara frontal, occidental y oriental, Catedral de Jaca, finales del XI.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Los dos músicos más próximos a David portan una cítara cuadrada y un arpa triangular, estrechamente ligada con un simbolismo trinitario, tal y como aparece también en textos carolingios retomando el análisis de los comentarios patrísticos de los salmos¹⁰⁰. Según Rosario Álvarez, esto es un ejemplo de cómo tras el artista había iconógrafos con formación humanística¹⁰¹. Mientras que la cítara cuadrada es un instrumento irreal, en el caso del arpa¹⁰² sí hay un mayor deseo de verosimilitud.

VIII. Puerta del Cordero de San Isidoro de León

La ubicación del rey David en portadas se debe a la idea de entrar a la casa de Dios (Sal. 5, 8; 43,3 o 100, 4), así como a su significado de penitencia y cambio¹⁰³. Algunos ejemplos, además de los que vamos a analizar, son la Porte Miègeville de Toulouse o el tímpano del baptisterio de Parma. En el caso de San Isidoro se representa junto al Cordero Místico, el Sacrificio de Isaac y los signos del zodiaco, relacionado con una representación celestial donde el rey veterotestamentario preside el coro de ángeles. La portada data de c. 1100 y se encuentra en el muro septentrional, siendo la más occidental.

Algunos autores como Tilman Seebass han cuestionado que se trate de David, pudiendo ser un fragmento de los 24 Ancianos, algo que se descarta al ser un personaje imberbe y aparecer acompañado de un instrumento de viento en una fecha relativamente temprana.¹⁰⁴ Se representan cinco músicos, dos de los cuales están de pie, posiblemente bailando como alusión a la danza ante el Arca de la Alianza (I Crónicas, 16).

En cuanto a la organología, la variedad es escasa, limitándose a la lira bizantina y el salterio triangular, además de un silbato portado por uno de los músicos. La lira del rey David es plana y estereotipada, y el resto de los instrumentos presenta un carácter

¹⁰⁰ Para un análisis pormenorizado de estas dos fuentes, ver ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 2003, p. 104.

¹⁰¹ *Ídem*, p. 102.

¹⁰² Encontramos instrumentos similares en las pinturas de San Juan de Bohí, con clavijero recto y el mástil curvo.

¹⁰³ GARCÍA GARCÍA, 2012, p. 13.

¹⁰⁴ Tomado de PORRAS, 2006, p. 141.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

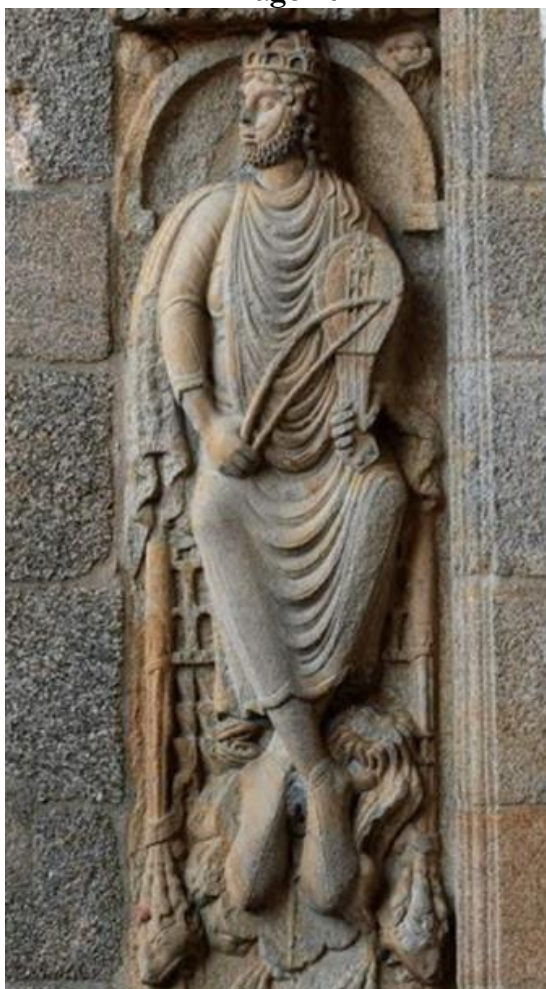
Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

geométrico de forma antinaturalista. Como señala Rosario Álvarez, se reproducen los instrumentos como si se tratara de un cliché, situando su modelo en la miniatura.¹⁰⁵

IX. Puerta de Platerías de Santiago de Compostela

Imagen 7



Rey David músico tocando una lira bizantina, Portada de Platerías, contrafuerte occidental, Santiago de Compostela, principios del XII.

¹⁰⁵ ÁLVAREZ, 2003, p. 113.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antigüidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

En el contrafuerte occidental de la portada de Platerías se representa a David músico (**imagen 7**), aunque su ubicación original era Puerta Francígena, con escenas relativas a la Redención, formada por personajes veterotestamentarios como prefiguración cristológica¹⁰⁶. La figura de David se realizó hacia 1103 y aparece portando la lira bizantina, como ya hemos señalado.

Imagen 8



Rey David músico tocando una fídula oval, Santo Domingo de la Calzada, pilastra del ábside, finales del XII.

¹⁰⁶ Conocemos su iconografía por el *Códice Calixtino*, ya que fue derribada en el siglo XVIII. Manuel CASTIÑEIRAS, “La *Porta Francígena*: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario 2 (2011), pp. 117-119.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Hay un claro paralelismo con el capitel de la Porte Miègeville, en el que el rey David sostiene el mismo instrumento con una postura similar, con las piernas cruzadas, siendo el de Platerías más geométrico y estilizado por las dimensiones del soporte¹⁰⁷. La relación entre ambos parece clara, aunque el estilo del David francés es mucho más naturalista y en Santiago el instrumento aparece siendo tocado, mientras que en Toulouse está descansando sobre las piernas.

El rey David de Platerías está sentado sobre un trono y pisando una figura demoniaca. Esta idea de utilizar la música como terapia sanadora (meloterapia) la encontramos en el relato bíblico, ya que la música celestial de David servía para aplacar el mal en Saúl, al igual que en los textos clásicos (Pitágoras) y los de Boecio y San Isidoro¹⁰⁸.

X. Santa María de Ripoll

Como se ha señalado en otros puntos del trabajo, Santa María de Ripoll logró su mayor esplendor con el abad Oliva, quien llevó a cabo importantes transformaciones en la iglesia en la primera mitad del siglo XI. También hemos hablado de la influencia de la armonía musical en la arquitectura del templo, así como de la importancia de Ripoll como centro musical. Muestra de ello es la presencia de músicos en la portada: además de David en la parte inferior izquierda, rodeado de cuatro músicos en actitud de danza, también se incluyen instrumentos en la escena la adoración de Nabucodonosor y en los 24 Ancianos de la parte superior.

Castiñeiras¹⁰⁹ sitúa la cronología del grupo escultórico de David entre 1123 y 1153 y lo relaciona de nuevo con el Salmo 150. Los 5 personajes se encuentran dispuestos bajo arcos y los instrumentos que portan presentan un mal estado de conservación, por lo que realizar un análisis pormenorizado resulta complicado. Podemos distinguir una giga, una campana, un cuerno y una flauta de pan, mientras que el rey David portaría un libro¹¹⁰.

¹⁰⁷ ÁLVAREZ, 2003, p. 100.

¹⁰⁸ OCÓN, 1996, p. 124 y DIAGO, 2019, p. 306, 318.

¹⁰⁹ CASTIÑEIRAS, 2005, p. 126.

¹¹⁰ PORRAS, 2006, p. 436.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

XI. Santo Domingo de la Calzada

El rey David de Santo Domingo de la Calzada (**imagen 8**) fue descubierto en una de las pilastras de la cabecera tras retirar el retablo que lo cubría. Se trata de la representación del Árbol de Jesé, por la presencia junto a este personaje de Isaías, la Virgen y una Majestad, todo entrelazado por motivos vegetales. Su cronología se establece a finales del siglo XII, al igual que el Árbol de Jesé del Pórtico de la Gloria (en el que David también aparece representado como músico) y el del machón de Santo Domingo de Silos¹¹¹.

Su postura, que aparezca coronado y que esté tocando una fídula con arco nos recuerda a Platerías, aunque el estilo que presenta es muy característico. Yarza¹¹² señala que este mismo artista también trabajó en los canecillos del ábside de la girola, realizando figuras muy expresivas, con cabezas alargadas, ojos grandes, pómulos salientes y sonrisas en las que Durliat¹¹³ ha visto paralelismos con Daniel del Pórtico de la Gloria.

La representación del Árbol de Jesé en Santo Domingo de la Calzada nos habla, una vez más, de la idea de prefiguración y de genealogía regia de Cristo, algo que podría relacionarse con el contexto político del momento como modelo de monarca: la construcción de la catedral tiene una cronología próxima a la conquista de la ciudad por Alfonso VIII, quien recupera la corona castellana tras la usurpación por Fernando II de León¹¹⁴.

¹¹¹ Marta POZA YAGÜE, “Santo Domingo de la Calzada-Silos-Compostela. Las representaciones del “árbol de Jesé” en el Tardorrománico Hispano: Particularidades iconográficas”, *Archivo Español de Arte*, 295 (2001), p. 302.

¹¹² Joaquín YARZA, “La escultura monumental de la Catedral Calceatense”, en *Actas del simposio sobre la Cabecera Calceatense y el Tardorrománico Hispano*, (Santo Domingo de la Calzada, 29-31 de enero de 1998), Santo Domingo de la Calzada, Cabildo de Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 2000, p. 183.

¹¹³ MARCEL DURLIAT, *L'art roma en Espagne*, París, 1962, p. 76. Citado en YARZA LUACES, 2000, p. 182.

¹¹⁴ POZA, 2001, p. 305.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

XII. Presencia de la música en las escenas profanas

Como hemos visto, las escenas profanas con músicos, juglares y contorsionistas están íntimamente relacionadas con las del rey David. Dulce Ocón¹¹⁵ señala la complejidad de distinguir cuándo se representa una escena simplemente de juglaría, o cuándo uno de los personajes es el rey veterotestamentario. Un ejemplo es San Miguel do Monte, donde Fernández Oxea¹¹⁶ defiende que se trata de una escena juglaresca, mientras que Moralejo¹¹⁷ afirma que estamos ante una escena davidiana. Como vemos, los límites entre lo profano y lo sacro no estaban tan alejados y muestra de ello es que la presencia de juglares en festividades religiosas por un afán de atraer al pueblo. Un ejemplo en escultura es Santiago de Agüero, en el que el tímpano de la Adoración de los Magos está flanqueado por un músico y una bailarina¹¹⁸.

Es importante señalar la amplia presencia de imágenes de juglares, bailarinas, contorsionistas y animales músicos en los templos románicos, especialmente en zonas de Galicia, Navarra y Aragón. Al resultar imposible abarcar su exposición en este trabajo, nos vamos a centrar en analizar sus orígenes iconográficos y significado, aportando ejemplos que aparecen ampliados en la Figura 1. Mientras que David y los Ancianos son el prototipo de música celestial perfecta, las escenas profanas presentan desorden y júbilo. Se ubican en espacios marginales como canecillos, aleros o capiteles de iglesias rurales, gozando de una mayor libertad e irreverencia. Son escenas que carecen de un texto sagrado de referencia, basándose en la realidad y dirigidas al disfrute de los sentidos¹¹⁹.

¹¹⁵ OCÓN, 1996, p. 128.

¹¹⁶ José Ramón FERNÁNDEZ Y OXEA, “El tímpano de San Miguel do Monte”, *Archivo español de Arte*, 166 (1994), pp. 383-389.

¹¹⁷ Serafín MORALEJO, “Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: Románico, Romance y Román”, *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 17 (1998), p. 63.

¹¹⁸ OCÓN, 1996, p. 123.

¹¹⁹ VICENS, 2005, p. 101.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Pudieron estar basadas en prácticas comunes en el entorno de los caminos, en los que juglares, bailarinas y saltimbanquis se ganaban la vida como atracción de peregrinos¹²⁰. Era común que su espectáculo narrara sucesos religiosos sobre la Pasión o el Antiguo Testamento delante de las propias escenas escultóricas de las portadas, actuando como personajes de un drama litúrgico. Por ello, Dulce Ocón¹²¹ propone interpretar las escenas profanas y juglarescas como una representación de esta transmisión bíblica que se desarrollaría en el entorno de las iglesias.

En la Edad Media la música era sinónimo de alegría y acompañaba todas las celebraciones. Su presencia en muchas actividades de la vida hace que sea complicado distinguir entre escenas de banquete (capitel de San Martín de Mondoñedo), escenas de juglaría (modillones de Santa María de Arce), y de caza o de pastoreo (arquivolta de Nuestra Señora de la Asunción de Alpasanque)¹²². La música estaba presente tanto en contextos religiosos como profanos, y dentro de estos últimos tanto en entornos de baja como alta cultura¹²³.

Sin embargo, pese a esta idea de júbilo, el pensamiento teológico no tenía una percepción positiva de la música profana instrumental, como ya se ha visto. Se asocia con los pecados, muchas veces acompañada en el modillón contiguo por los vicios siendo condenados como forma de advertencia¹²⁴. Ejemplo de ello son los canecillos de la Catedral de Lugo, en los que las escenas juglarescas se unen a bebedores, presos, y representaciones de la gula¹²⁵. Se produce una condena de la música profana en

¹²⁰ PORRAS, 2006, p. 147.

¹²¹ OCÓN, 1996, p. 128, 128.

¹²² En pintura mural destaca San Isidoro de León.

¹²³ En el contexto andalusí fue común la representación de escenas cortesanas con músicos (Bote de Al-Mughira o Capitel de los Músicos del Museo Arqueológico de Córdoba).

¹²⁴ María Esperanza ARAGONÉS ESTELLA, “Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro”, *Príncipe de Viana*, vol. 54/199 (1993), p. 270.

¹²⁵ Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “Escenas de juglaría en el románico de Galicia”, en *Vida cotidiana en la España medieval: actas del VI Curso de Cultura Medieval*, (Aguilar de Campoo, 26-30 de septiembre de 1994), Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1998, p. 76.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

numerosos textos como los de Alcuino de York, Honorio de Autun o San Bernardo, considerando a los juglares ministros de Satán¹²⁶.

En contraposición con la música celestial, armoniosa y ordenada, la música instrumental profana propia de los juglares se asocia con lo grotesco incluso con lo demoniaco. Esta concepción negativa también está relacionada con su representación junto a animales y bestias, como es el caso la sirena de San Pantaleón de la Losa. Por una parte, debió ser normal que los espectáculos estuvieran acompañados de animales, tal y como se describe en el *Libro de Alexandre*¹²⁷.

Sin embargo, también tienen una estrecha vinculación con el pecado, la necesidad y los vicios. El mejor ejemplo de ello son las representaciones del asno músico, como las que encontramos en el Palacio Real de Estella (**imagen 9**) o en San Martín de Frómista. Boecio ya escribía sobre este animal como símbolo de necedad y pereza, al igual que hará posteriormente Guido de Arezzo (siglo XI) o como reflejan algunos dichos medievales hispanos¹²⁸.

El origen iconográfico de juglares y contorsionistas son los *mimi* o *histrioni* de la antigüedad clásica, que llegan a la alta Edad Media por medio de la observación directa de restos arqueológicos y mediante la transmisión de la iconografía tardoimperial con los dípticos consulares, como ocurre en las jambas de San Miguel de Lillo representando escenas circenses (siglo IX) o en el *folio* 86 del Beato de Silos.

Santa María la Real de Sangüesa es uno de los mejores ejemplos en cuanto a variedad en la representación de juglares y contorsionistas, al igual que los capiteles de los atrios de Santa María y San Esteban de Gormaz (**imagen 10**). Por otra parte, se ha analizado la importancia que pudo tener el rey David músico de Platerías para la composición de escenas juglarescas en cuanto a la forma de tocar y sostener los instrumentos¹²⁹.

¹²⁶ Para un análisis extenso de los textos medievales en los que se da una visión negativa de los juglares ver YZQUIERDO, 1994, pp. 253-261.

¹²⁷ *Ídem*, p. 89.

^{128c} *Asinus in scanno, se vult simulare magistro*” (PORRAS, 2017, p. 79).

¹²⁹ *Ídem*, pp. 72-76.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

En cuanto a las bailarinas y banquetes, su antecedente iconográfico son las escenas de la danza de Salomé ante Herodes (Mateo 14, 3-8; Marcos 6, 17-24). Por ello, es complicado distinguir cuándo se trata de esta representación o de bailarinas sin hacer alusión a la escena bíblica, como ocurre en Santa María la Real de Sangüesa, San Miguel de Estella, Santa María de Uncastillo o la Catedral de Tudela (**imagen 11**).

También señala que la escena de la danza de Salomé tiene en Navarra una representación más pausada, sin movimientos acrobáticos, mientras que en otras zonas como Aragón o Castilla sí hay un baile desenfrenado propio de las juglaresas y acróbatas¹³⁰.

Imagen 9



Escena profana. *Asno músico*, Palacio Real de Estella, siglo XII.

¹³⁰ ARAGONÉS, 1993, pp. 252-255.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Imagen 10



Juglar, San Esteban de Gormaz, capitel del atrio, siglo XI.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Imagen 11



Bailarina o Danza de Salomé, Catedral de Tudela, capitel del claustro, finales del XII.

Aunque las escenas profanas pueden adoptar multitud de formas y hay una gran variedad en su representación. Los instrumentos más frecuentes fídulas o rabeles, evitando los instrumentos más solemnes como el órgano, el salterio o el laúd, que hemos estudiado en manos de los Ancianos y David. A diferencia de las escenas de carácter religioso, en las profanas son comunes los aerófonos (cuernos, trompas y flautas), aunque normalmente dentro de representaciones de grupo y no individualmente¹³¹. Finalmente, son habituales los tambores debido a su vinculación con significados demoniacos y alejados de la moral¹³².

¹³¹ YZQUIERDO, 1994, p. 71.

¹³² ARAGONÉS, 1993, p. 270.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

En cuanto al significado de estas escenas, Castiñeiras¹³³ afirma que claramente fue negativo dentro del discurso moral de la iglesia, poniendo a los juglares al nivel de las bestias y pecados, como hemos señalado. Sin embargo, Dulce Ocón¹³⁴ llama la atención sobre la necesidad de entender estas escenas como muestras de realismo de la actividad que se desarrollaba en el entorno de los templos y de la secularización de la cultura a partir del siglo XII, con un abandono progresivo de esta concepción negativa de la música instrumental, tal y como muestran las miniaturas de las *Cantigas*.

Conclusión

Tras haber expuesto los mejores ejemplos de iconografía musical dentro del románico hispano podemos concluir que la presencia de la música en las representaciones pétreas es enorme: pese al rechazo de la música instrumental por parte de los teólogos, en realidad su representación es algo generalizado en los templos cristianos. Esta presencia se da siempre dentro de escenas con un determinado contenido, tanto religioso (respondiendo a la cita explícita en el texto bíblico) como profano. Los instrumentos funcionan como verdaderos atributos beatíficos y celestiales en el caso de las representaciones sacras, pudiéndolos relacionar con una mayor observación de la realidad en las profanas.

También resulta importante señalar la variedad de influencias tanto en las escenas como en los instrumentos representados, que son herederos de la tradición europea, árabe y bizantina. Las influencias iconográficas, como hemos ido viendo, varían desde paganas y mitológicas (en el caso del rey David y las escenas profanas), hasta la miniatura, principalmente los Beatos, pero también salterios de origen anglosajón para la iconografía davidiana.

En los Beatos encontramos una de las claves para aproximarnos a la iconografía musical debido a su repercusión y difusión, especialmente en la construcción de las escenas apocalípticas. En ellos se da un amplio repertorio de ángeles músicos y Ancianos, que

¹³³ CASTIÑEIRAS, 2005, p. 129.

¹³⁴ OCÓN, 1996, p. 27.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antigüidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

se van a unir en el románico para conformar las grandes portadas. Ya desde este momento los instrumentos de cuerda se establecen como celestiales y vemos una observación de la realidad, con instrumentos tanto islámicos, como bizantinos (lira) y contemporáneos (fídula), que serán ampliamente representados en escultura. Sin embargo, la importancia de estos manuscritos no es sólo artística, sino también relativa a la difusión de los textos exegéticos.

Otra de las conclusiones que se pueden obtener es la clara separación entre la iconografía profana y la sacra, estableciendo una dicotomía moral en los temas musicales: la música es expresión de divinidad y alabanza a Dios, pero también de desviación moral en contextos profanos. Para empezar, por su ubicación: mientras que lo profano se ubica en el exterior del templo junto a los vicios, lo sacro ocupa las zonas más visibles y el interior.

Además, esta es una jerarquía que también se produce respecto a los instrumentos. Existe una clara superioridad de los instrumentos de cuerda, que son asociados a ideas de penitencia y de Pasión. Cuantitativamente son los más representados en detrimento de los de viento y, especialmente, de los de percusión por sus matices morales. Los instrumentos, además, responden a todo tipo de relaciones simbólicas, siendo uno de los ejemplos más interesantes el organistrum.

Como se ha señalado en la introducción, la escultura románica es una fuente imprescindible a la hora de reconstruir los instrumentos medievales, por lo que debemos preguntarnos si estamos ante representaciones fieles a la organología del momento. Pese a que hay que tener en cuenta que su afán principal no fue de mimetismo con la realidad y que intervienen muchos factores como las propias limitaciones de los artistas, podemos decir que en general sí existe una inspiración con modelos reales.

En ocasiones encontramos instrumentos inventados, como es el caso de Toro, o incongruencias en el número de cuerdas y clavijas, pero es cierto que en la mayoría de los casos las tipologías representadas se corresponden con instrumentos que se usaban en el entorno. Además, se trata de una investigación viva, ya que permite la recreación



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

de instrumentos a partir de estas representaciones, acercándonos más a cómo debió ser el contexto musical medieval. Un ejemplo de ello es el ambicioso proyecto interdisciplinar de reconstrucción de la Fundación Barrié de los instrumentos el Pórtico de la Gloria, que han sido incluso tocados¹³⁵.

Un estudio de la iconografía musical románica nos acerca a la música y a la organología, pero sobre todo nos da una idea más amplia y profunda de las imágenes artísticas y su significado. Mediante un análisis de las representaciones musicales se pueden comprender mejor los matices morales y teológicos de las escenas, así como su motivación por parte de la Iglesia y recepción por parte del fiel.

Bibliografía

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, “Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos”, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1982.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, “La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia”, *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. V (1993), pp. 201-2018.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, “La iconografía musical de la escultura románica a la luz de los procedimientos de trabajo”, *Revista de Musicología*, XXVI 1 (2003), pp. 78-116.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, “Incidencia de una forma de trabajo en la representación de los instrumentos musicales: la copia de códices en la Edad Media”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 23/1 (2007), pp. 53-86.
- ARAGONÉS ESTELLA, María Esperanza, “Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro”, *Príncipe de Viana*, vol. 54/199 (1993), pp. 247-280.
- BANGO TORVISO, Isidro, *Alta Edad Media, de la tradición Hispanogoda al Románico*, Madrid, Sílex Ediciones, 1989.
- BANGO TORVISO, Isidro, *El Camino de Santiago*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.
- BONETE VIZCAÍNO, Carlos, *El Pórtico de la Gloria y su música. El sentido de la música, los instrumentos y el Maestro Mateo en el contexto histórico-musical de Santiago de Compostela*, [en línea]. Consultado el 14/11/2021.

¹³⁵ Las reconstrucciones en 3D llevadas a cabo por esta fundación han sido utilizadas para la Figura 2 de este trabajo.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

- BORDAS, Cristina, REY, José y DE VICENTE, Antonio, “Bibliografía sobre iconografía musical española”, *AEDOM Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, vol. 1 (1994), pp. 13-57.
- CALAHORRA, Pedro, LACASTA, Jesús y ZALDIVAR, Álvaro, *Iconografía musical del románico aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, “Compostela, pauta y evocación en el Pórtico del Paraíso de la catedral de Ourense”, *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2016, pp. 86-109.
- CARRERO, Eduardo *La Catedral habitada: Historia viva de un espacio arquitectónico*, Barcelona, Edicions UAB, 2019.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, “El concierto del Apocalipsis en el arte de los caminos de peregrinación”, *El sonido de la piedra. Actas del encuentro sobre instrumentos en el Camino de Santiago*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, pp. 119-164.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, “La Porta Francigena: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario 2 (2011), 92-122.
- CASTRO CARIDAD, Eva M^a, “El Juicio Final en textos litúrgicos medievales”, *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e historia*, 17 (2017), pp. 39-61.
- CONDE CID, Natalia, “El Pórtico del Paraíso como foco receptor de modelos artísticos foráneos: Arte, Poder y Liturgia”, *Eikon/Imago*, 1 (2012), pp. 71-104.
- CONDE CID, Natalia, “David y Salomón ante la puerta del Paraíso: el reflejo moral del Antiguo Testamento en la catedral de Ourense (siglo XIII)”, *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 16 (2016), pp. 33-42.
- CONSIGLIERI, Nadia Mariana, “Tubas y desastres naturales. Paisajes sonoros apocalípticos en el Beato del Burgo de Osma y el Beato de Silos (siglos XI-XII)”, en *Paisajes sensoriales. Sonidos y silencios de la Edad Media*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2016, pp. 138-173.
- DÍAZ TÍE, Marta, “La escultura medieval”, *La Catedral de Ourense*, A Coruña, Xuntanza Editorial, 1993, pp. 106-141.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Isabel, “Los instrumentos de las cantigas de Santa María”, en *Alfonso X el Sabio*, Isidro Bango Torviso (comis.), Murcia, Sala San Esteban, (catálogo de la exposición celebrada del 27 de octubre de 2009 al 31 de enero de 2010), 2010, pp. 656-667.
- FERNÁNDEZ Y OXEA, José Ramón, “El tímpano de San Miguel do Monte”, *Archivo español de Arte*, 166 (1994), pp. 383-389.
- Bárbara FRANZÉ, “Moissac et l'oeuvre de l'abbé Ansquitol (1085-1115): un discours de pénitence”, *Hortus Artium Medievalium*, vol. 21/1-460 (2015), pp. 385-405.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, “David Músico”, *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 4/8, (2012), pp. 11-25.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, “Musicorum et cantorum magna est distancia: Los juglares en el arte románico”, *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. IV/7 (1991), 67-82.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, *La música medieval en España*, Zaragoza, INO Reproducciones, 2001.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

- GONZÁLEZ HERRANZ, Raimundo, “Representaciones musicales en la iconografía medieval”, *Anales de Historia del Arte*, 8 (1998), pp. 67-96.
- LÓPEZ CALÓ, José, *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: su reconstrucción y la música de su tiempo*, Santiago de Compostela, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993.
- LÓPEZ-CALÓ, José, “La música en la Catedral de Santiago, A. D. 1188”, en *El pórtico de la Gloria: Música, arte y pensamiento*, Carlos VILLANUEVA (ed.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela Servicio de Publicaciones, 1998, pp. 39-56.
- MÂLE, Émile. *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona, 1992.
- MORALEJO, Serafín “Da Mariae tympanum: de Pedro Abelardo, al claustro de Silos”, en *I Congreso de la Asociación Hispánica Medieval* (Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp. 453-456.
- MORALEJO, Serafín “Marco histórico y contexto litúrgico”, en *El pórtico de la Gloria: Música, arte y pensamiento*, Carlos VILLANUEVA (ed.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela Servicio de Publicaciones, 1998, pp. 19-38.
- MORALEJO, Serafín “Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: Románico, Romance y Román”, *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 17 (1998), pp. 61-70.
- OCÓN ALONSO, Dulce, “Aspectos musicales en el arte Románico y Protogótico”, *Cuadernos de Sección. Música*, 8 (1996), pp. 117-129.
- PORRAS ROBLES, Faustino, “Los instrumentos musicales en el Románico Jacobeo estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico”, Tesis Doctoral, Madrid, UNED, 2006.
- PORRAS ROBLES, Faustino, “Herencia, reinterpretación y creación en los temas de la iconografía musical altomedieval”, *Cuadernos de Iconografía Musical*, vol. 4/1 (2017), pp. 70-86.
- POSE, Romero “El Pórtico del Canto Nuevo”, en *El pórtico de la Gloria: Música, arte y pensamiento*, Carlos VILLANUEVA (ed.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela Servicio de Publicaciones, 1998, pp. 57-75.
- POZA, Marta, “Santo Domingo de la Calzada-Silos-Compostela. Las representaciones del “árbol de Jesé” en el Tardorrománico Hispano: Particularidades iconográficas”, *Archivo Español de Arte*, 295 (2001), pp. 301-313.
- POZA, Marta, *Portadas románicas de Castilla y León*, Palencia, Fundación Santa María la Real, 2016.
- Mary REMNANT, *Historia de los instrumentos musicales*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2002.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Nerea, “Iconografía musical en el románico de la provincia de Soria”, *Eikón / Imago*, vol. 2/4 (2013), pp. 147-182.
- RICO, Francisco, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, Fundación Juan March, 1976.
- ROMERO DE LECEA, Carlos, *Trompetas y Cítaras en los Códices de Beato de Liébana*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes, 1977.
- SALAZAR, Adolfo, *La música en la sociedad europea*, Alianza Editorial, 1983
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío y SENRA GABRIEL, José Luis (ed.), *El Tímpano Románico: imágenes, Estructuras, y Audiencias*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

- VICENS VIDAL, Francesc, “La idea de la Passio Christi en la Iconografía musical Románica: Textos y contextos para una interpretación alegórica”, *Codex Aquilarensis*, 21 (2005), pp. 91-106.
- VICENS VIDAL, Francesc, “Els 24 ancians de l'Apocalipsi a la iconografia monumental romànica hispànica. Estudi simbòlic i crítica arqueològica dels instruments musicals”, Tesis Doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- VILLANUEVA, Carlos, *El pórtico de la Gloria: Música, arte y pensamiento*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela Servicio de Publicaciones, 1998.
- VILLANUEVA, Carlos, “La música en el Camino de Santiago”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio*, 5 (2011), pp. 263-284.
- WERCKMEISTER, Otto Karl, “Santo Domingo de Silos, 1 de julio de 1109. El Beato musical”, en *Simposio Internacional "El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media"*, (León, 29-30 de noviembre y 1 de diciembre de 2006), Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, pp. 91-113.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Arte y Arquitectura en España 500/1250*, Cátedra, 1997.
- YARZA LUACES, Joaquín, “La escultura monumental de la Catedral Calceatense”, en *Actas del simposio sobre la Cabecera Calceatense y el Tardorrománico Hispano*, (Santo Domingo de la Calzada, 29-31 de enero de 1998), Santo Domingo de la Calzada, Cabildo de Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 153-205.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, M. Moleiro, 2005.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, “Escenas de juglaría en el románico de Galicia”, en *Vida cotidiana en la España medieval: actas del VI Curso de Cultura Medieval*, (Aguilar de Campoo, 26-30 de septiembre de 1994), Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1998, pp. 125-154.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antigüidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Anexo I

Edificio	Cronología	Soporte/ubicación	Tema/personajes	Instrumentos
Agierno, Santiago (Huesca)	Segunda mitad del XII	Modillones Capiteles de la portada	Juglares Músico y bailarina	Lira, aerófonos Arpa
Ahedo de Butrón, Nuestra señora (Burgos)	Finales del XII	Pórtico	Ancianos	Organistrum, vihuela de caja oval y arpas
Alpanseque, Nuestra Señora de la Asunción (Soria)	Siglo XII	Portada, arquivolta	Escena de caza y pastoreo	Flauta y trompa
Arce, Santa María (Cantabria)	Mediados del XIII	Modillones de la nave	Escena de juglaría	Lira
Artáiz, San Martín de Tours (Navarra)	c. 1140-1200	Modillones de la portada	Escena de juglaría (músicos y bailarinas)	Lira bizantina, rabel y posible gaita
Chantada, San Miguel do Monte (Lugo)	Siglo XII	Tímpano	Juglares y bailarina	Fídula oval y pandero cuadrangular
Estella, Palacio Real (Navarra)	Siglo XII	Capitel	Asno músico	Arpa
Estella, San Miguel (Navarra)	Finales del XII – principios del XIII	Portada, arquivolta Capitel del ábside Arquivolta lateral izquierda	Reyes y Ancianos Músico y bailarina ¿Salomé? Herodes y Salomé	Organistrum (2), cebra redondeada, vihuela, giga Fídula
Frómista, San Martín de Tours (Palencia)	Finales del XI	Canecillo	Asno músico	Arpa
Jaca, San Pedro, Catedral (Huesca)	Finales del XI	Capitel (porche meridional) Capitel de la nave	Rey David Genios alados	Lira griega, salterio latino, laúd corto piriforme y diversos aerófonos Tibias
León, San Isidoro	c. 1100	Portada del Cordero	David y sus músicos	Lira bizantina, salterio triangular y silbato
Lugo, Santa María, Catedral	Mediados del XII	Canecillos de la nave norte	Juglares, bailarinas y contorsionistas junto a representaciones de los vicios	Salterio
Malpica, Santiago de Mens (A Coruña)	Último cuarto del XII	Capitel del alero de la capilla mayor	Escena de juglaría, dos músicos y un contorsionista	Fídula y arpa
Mondoñedo, San Martín (Lugo)	c. 1110	Capitel del crucero	Escena de banquete con tres músicos	Arpa-salterio y flauta
Moradillo de Sedano, San Esteban (Burgos)	Consagrada en 1188	Portada, arquivolta	Ancianos	Salterio triangular de origen islámico, fídulas y flauta de pan
Olóriz, San Pedro de Echano (Navarra)	Último tercio del XII	Cornisa	Contorsionistas y músicos (hisiados)	Aerófonos (flautas)
Orense, San Martín, Catedral Pórtico del Paraíso	Primera mitad XIII	Portada, arquivolta Contraportada	Ancianos Rey David	Gran variedad de cordófonos (organistrum) y aulós Salterio
Perazancas, Asunción (Palencia)	Siglo XII	Arquivolta	Anciano	Salterio con dos plectros
Portomarín, San Xoán (Lugo)	Finales del XII	arquivolta (portada occidental)	Ancianos	Cordófonos sin identificar, laúd, fídulas, salterios y dos organistrum
Ripoll, Santa María (Gerona)	Mediados del s. XII	Portada	David sedente y cuatro músicos (parte inferior derecha) Ancianos (friso superior) Juglares adorando la estatua de Nabucodonosor (friso superior)	Cuarteto: giga, campana, cuerno y una flauta de pan Cordófonos Arpa y giga
San Esteban de Gormaz, San Miguel y Nuestra Señora del Rivero (Soria)	Siglo XI	Capiteles de los atrios	Juglares y bailarinas	Vihuelas con arco
San Martín de Unx, San Martín (Navarra)	Consagrada en 1156	Portada occidental, modillón	Acróbata	Plectro y rabel
San Pantaleón de la Losa, ermita (Burgos)	Finales del siglo XII, principios del XIII	Capitel del pórtico	Sirena	Rabel con arco
Sangüesa, Santa María la Real (Navarra)	Último tercio del XII	Tímpano Arquivoltas, contrafuertes Portada: enjuta izquierda	Juicio final (Ancianos y ángeles) Juglares y contorsionistas ¿Danza de Salomé?	Cordófonos y cuernos Vihuela de arco, fídula oval y rabel
Santiago de Compostela, Catedral (A Coruña) Pórtico de la Gloria	1188	Arquivolta Parteluz	Ancianos Árbol de Jesé	Fídulas, salterios, arpa, laúd y organistrum Arpa o salterio
Santiago de Compostela, Catedral (A Coruña) Portada de Platerías	Originariamente en la Porta Francígena (principios del XII)	Contrafuerte occidental	Rey David	Lira bizantina
Santo Domingo de la Calzada, Nuestra Señora de la Anunciación (La Rioja)	Finales del XII	Pilastra del ábside	Rey David	Fídula oval
Santo Domingo de Silos, monasterio (Burgos)	1095-1108	Claustro	Ancianos (capitel, panda septentrional) Músicos (machón noroccidental)	Liras bizantinas
Silleda, San Lorenzo de Carboerio (Pontevedra)	Siglo XII	Portada, arquivolta	Ancianos	Cordófonos varios
Silos, Santo Domingo (Burgos)	1108	Capitel (claustro superior)	Ancianos	Lira bizantina
Soria, Santo Domingo	Finales del XII	Portada, primera arquivolta	Ancianos	Arpas, salterios con plectros, violas (ovales, piriformes y en ocho) con arcos, laudes punteados y organistrum
Toro, Colegiata, Pórtico Septentrional (Zamora)	c. 1180	Arquivolta exterior	Ancianos	Organistrum, fídula, arpa, salterio, fídula en ocho, arpa e instrumentos inventados.
Torreandaduz, Santo Domingo (Soria)	Finales del XII	Capiteles de la portada	Cuatro músicos ¿David?	Violas de arco, rota y laúd
Tudela, Santa María, Catedral (Navarra)	Finales del XII, principios del XIII	Capitel, Puerta de Santa María Capitel del claustro, lado sur	Banquete de Herodes y Salomé Salomé	Cajas chinas o castañuelas
Tudela, Magdalena (Navarra)	Mediados del XII	Canecillos de la nave, exterior	Músico y bailarina	Aulós
Uncastillo, Santa María (Zaragoza)	Consagrada en 1155	Arquivolta de la portada sur y canecillos	Músicos y acróbatas, danza de Salomé, personaje coronado ¿David?	Cuerno, flauta de pan, rabel, lira, trompa, tambor, giga piriforme con clavijero romboidal, arpa-salterio,



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antigüidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Anexo II

Instrumento y familia	Características	Ejemplo
Arpa Cordófono	<ul style="list-style-type: none"> - Original de Egipto y Babilonia - Forma triangular - Cuerdas perpendiculares al cuerpo - Tiene clavijas - Gran variedad en tamaño y por tanto tesitura 	
Aulós Aerófono	<ul style="list-style-type: none"> - Heredado de la antigüedad clásica, origen dionisiaco - Pervive hasta el siglo XIV en representaciones - Entre 4 y 6 orificios, melodías sencillas y polifonía primitiva - Junto con la flauta de pan y el cuerno, es el aerófono más representado 	
Cuerno Aerófono	<ul style="list-style-type: none"> - Antecedentes en el olifante, cuerno de marfil - Uso en contextos de pastoreo y militares - Uso en escenas apocalípticas y mitológicas, muy representado en el Románico - Cuerpo curvo, sin boquilla ni orificios - Sufre pocos cambios evolutivos en la Edad Media - Su representación está relacionada con el shofar judío como símbolo de Jerusalén 	
Fídula, viola o vihuela Cordófono	<ul style="list-style-type: none"> - Cuerda frotada (arco) - Evolución de la lira bizantina en Europa - La fídula oval es el modelo a partir del que surgen el resto de variantes y también la tipología más representada - Variación en la longitud del máster y la forma de la caja: fídula en ocho, periforme, rectangular, etc. - Tiene su variante popular en la giga, que se realiza en una sola pieza ahuecada, mientras que las fídulas son dos tapas ensambladas. 	
Laúd Cordófono	<ul style="list-style-type: none"> - Introducido desde Al-Ándalus en el siglo VIII - Múltiples variantes dependiendo de la forma de la caja - Cuerda pulsada o punteada con plectro - La caja puede tener forma circular, rectangular o forma de pala - Fondo abombado en forma de pera 	
Lira bizantina Cordófono	<ul style="list-style-type: none"> - Cuerda frotada, se toca en posición vertical sobre las piernas - Forma de pera - Antecesor de la mayoría de instrumentos de cuerda frotada europeos, incluidas las fídulas - Clavijero plano - Profusión en su representación a partir del siglo XI 	
Organistrum Cordófono	<ul style="list-style-type: none"> - Gran tamaño, podía medir hasta metro y medio - Necesidad de dos músicos para hacerlo sonar. En el siglo XIII se simplifica y permite un solo ejecutante. - Ligado a contextos religiosos - Fundamental para la evolución de la polifonía - Sólo se representa a partir de mediados del siglo XII 	
Rota (arpa-salterio)	<ul style="list-style-type: none"> - Caja triangular del salterio, pero cuerda pulsada como el arpa - Dificultad en su distinción en representaciones con pocos detalles - Instrumento muy popular, representación en las <i>Cantigas</i> - Caja triangular 	
Salterio Cordófono	<ul style="list-style-type: none"> - Originario de Oriente Medio - Forma triangular, cuadrangular o trapezoidal - Caja de resonancia plana - Punteado, con los dedos o con plectro - Común en el acompañamiento de salmos 	