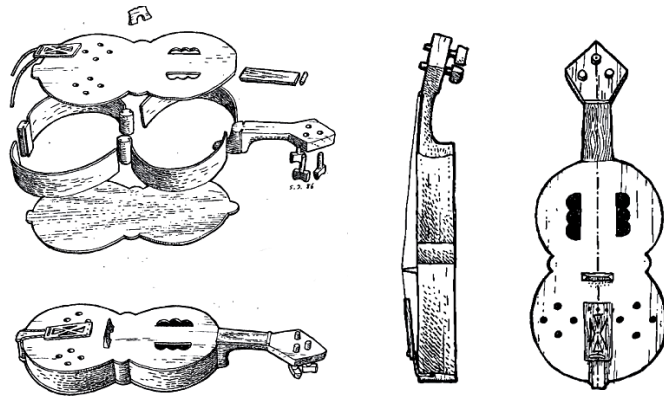


INSTRUMENTOS MEDIEVALES EN
LA MÚSICA SACRA Y PROFANA.
EL PÓRTICO DE LA GLORIA..
CATEDRAL DE JACA



FRANCISCO JAVIER OCAÑA EIROA

Nota. Este artículo ha sido publicado en la revista *Abrente nº 49-50*, de la Real Academia de Bellas Artes de Galicia del año 2020.

INSTRUMENTOS MEDIEVALES EN LA MÚSICA SACRA Y PROFANA. EL PÓRTICO DE LA GLORIA. LA CATEDRAL DE JACA

Nadie ha puesto nunca en duda la abundancia de la nómina de los instrumentos musicales medievales en los años del arte románico¹, porque a la definición y análisis de cualquiera de ellos², habrían de surgir otros con algunas variaciones, que conformarían una *familia* peculiar próxima en sonidos y formaciones, con las pequeñas variaciones de quienes los fabricaban, o pedían, en las distintas regiones de Europa. Por otra parte, la conexión de las vías de comunicación, constituirán el modo más racional y expresivo de adaptar nuevos elementos a los ya conocidos de los instrumentos, que en muchos casos eran los que portaban peregrinos³, juglares y trovadores⁴, comerciantes⁵, etc., en el conocimiento que se iba desarrollando en el devenir de las personas, y los efectos de los cambios que percibían.

Conocemos su existencia porque fueron representados fielmente en todo tipo de soportes⁶: capiteles, tímpanos, arquivoltas, aleros del tejado, miniatura, etc. Resulta difícil, casi imposible, hacer una nómina completa de todos ellos, porque sólo se representaron unos pocos, los más usuales⁷, dado que eran los que tenía a mano los escultores de la época⁸, que no trataban de hacer presente la historia de la música medieval, sino sólo

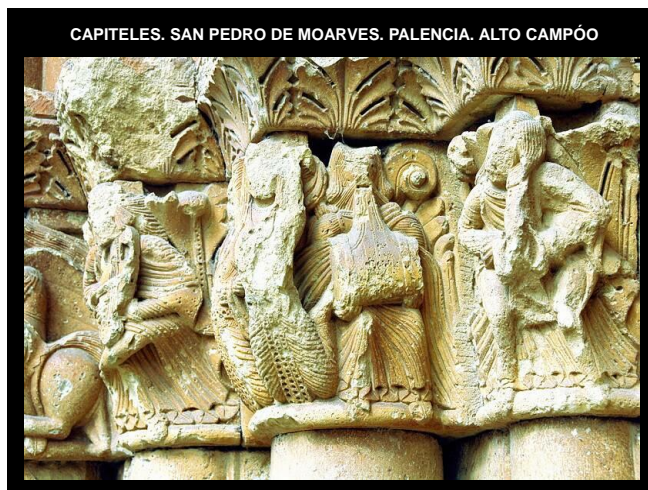


satisfacer la curiosidad de los parroquianos en las personas de su entorno. Las reproducciones se hacían de forma repetitiva, como ejemplo de uso común, donde era posible introducir ciertas variaciones, propias del luter de turno. Todo viene a indicar unas formas frecuentes en la geografía organológica de toda Europa. a la hora de interpretar las músicas, aunque cambiasen las melodías.

En muchas ocasiones se pueden rastrear los instrumentos musicales medievales a través del sentido que tuvieron a través de la *música sacra* y *música profana*. Pero probablemente, caeríamos en el error de muchos, de distanciar y controvertir ambas posiciones, desembocando en una denominación de la segunda como *música culta*, lo que no conviene, si pensamos que los intérpretes y sus músicos, se acompañaban de instrumentos que implicaban una cierta cultura, o habilidad para manejarlos, haciendo encajar coordinadamente la música con los textos apropiados, si los había.

A nosotros lo que nos interesa es, ceñirnos al instrumental que en ambas disciplinas se usaban para representar sus actuaciones, llegando a la conclusión de que no debieron ser muy diferentes, o por lo menos, la forma de los mismos en las actuaciones, si consideramos la escultura que se muestra en partes muy importantes y visibles de los templos, proporcionando un sentido de permisividad compartida⁹, como consecuencia de hacer más presente la diversidad de ambos mundos, y su acercamiento para convertirse en uno solo, en cuanto al uso de los instrumentos reales. Empezaremos por la música profana¹⁰, que fue la más extendida, porque se asentaba en el pueblo común de todas las villas, aldeas y regiones.

Podemos entender la diversidad de la música, la danza, y los instrumentos musicales de la cultura popular como reflejo de tres significaciones distintas, pero la realidad nos indica que se agrupaban todos en una actuación excepcional festiva¹¹. La música era un componente esencial en las vidas de los parroquianos en variadas formas de cantos, instrumentación, comicidad, trasmisión de poemas, etc. Todo dentro de una cultura de la diversión, que no era muy bien vista por la Iglesia, que tenía su propia música litúrgica y eclesiástica ceremonial, así como el canto monacal dirigido exclusivamente al diálogo con Dios, y a su alabanza. Aparecen abundantes imágenes de representaciones de músicos, acróbatas y danzarinas, como consecuencia de esa extensión lúdica de la vida campesina, que muy pocas alegrías proporcionaba a los habitantes de las villas.



En la fachada de san Pedro de Moarves (Palencia, Alto Campó)¹² se muestran, claramente definidos los elementos fundamentales de la fiesta: músicos y contorsionistas. Lo hace en una extensión de tres capiteles contiguos, en una demostración de la importancia del fenómeno, que será muy difícil de encontrar en el románico, como escena conjunta con tanta representación.

Allí aparecen: dos contorsionistas femeninas en acción de volteo (ocupación que no era exclusivamente femenina, sino también masculina, como se puede ver en la fotografía del románico de Galicia)¹³, con sus respectivos cinturones de fuerza, un instrumentista de fídula, o viola oval, aunque parece una viola en 8 por deterioro de la parte central del instrumento, en plena función ejecutoria, un músico con un instrumento extraño, el dolio, una especie de barrilete al que se

insuflaba aire por una lengüeta en la parte superior, y un tocador de salterio vertical, con pulsación de las cuerdas por los dos lados del instrumento, conforme a la norma de los salterios verticales.



miserias del habitante rural¹⁴. Era el momento de la inhibición que, unía a las gentes en el sentido común del olvido de las tensiones personales de su propia condición de hombres pobres y abandonados de la fortuna, que les procuraba sus vidas reales, sometidas a todo tipo de subyugación y esfuerzo. Concurrían, de ese modo, los propios lugareños como los señores del espacio y las formas, sin intromisiones de tipo cautelar o prohibitivo de las autoridades religiosas¹⁵, aunque hubiera fiestas de otras clases, como las disfrutadas por los señores del lugar, que tenían sus propios



recintos para celebrarlas, y que en muchas ocasiones comenzaban en las celebraciones litúrgicas¹⁶, a las que seguía el júbilo popular, frente al carácter restrictivo de las nobiliarias¹⁷. Pero, en lo fundamental, eran celebraciones populares de signo laico independiente.

De ese modo, la tradición primaba sobre los usos cotidianos, donde se refugiaba el campesino en la soledad de su penoso trabajo. No había distinción entre ellos, con una práctica festiva que iba más allá de las direcciones espirituales de la Iglesia, que daba por bueno, aunque de muy mala gana, la diversión del pueblo, al que trataba de imponer la rigidez de los comportamientos sacros, a pesar de la presencia lúdica y juglaresca como la de los capiteles de Moarves, en la entrada de la iglesia.

Es en las propias iglesias, donde aparecen esas figuras individuales como demostración popular, en los grandes repertorios iconográficos de los tímpanos y enjutas de los mismos¹⁸. que hacían relación al otro tipo de música que existía, la sacra. Esa bipolarización de la música es la que se ha querido ver, y denominar, como *música profana* y *música sacra*, cuando en realidad todo es música, aunque las diferencias de intención, y sus realidades últimas fueran completamente distintas¹⁹.



Hay un dato muy importante a considerar. El mundo medieval no era un continuo, con separaciones drásticas en sus formulaciones, sino que ambos ámbitos confluían en una realidad única: la vida en común. De ese modo podemos comprender que muchos edificios luzcan en sus capiteles, tímpanos, etc. con la misma representación instrumental, e incluso podemos ir más allá, porque son bastante comunes escenas de procacidad sexual²⁰, que aparecen junto con otras de ejemplaridad eclesiástica.. Relatos que no sólo ocurrían en las pequeñas iglesias rurales, el Alto

Campóo está lleno de ellas, con especial significación en san pedro de Cervatos²¹, sino en las propias catedrales, como la Santiago, donde en el alero del tejado de la fachada de Platerías²² existe una pareja de exhibicionistas, sólo un poco más arriba de todo el entramado eclesiástico del friso y los tímpanos, a la vez que también aparece la misma representación en una capilla de la cabecera. Del mismo modo, y en la misma catedral, existen dos piezas de una arquivolta con la clara señalización masculina y femenina del castigo de la lujuria, con animales mordiendo las partes sexuales de los personajes²³. En la portada de la Iglesia de Santa María la Real de Sanguesa²⁴ hay hasta nueve imágenes con muestra de onanismo, exhibicionismo y castigo de la lujuria. En el cercano monasterio de San Salvador de Leyre²⁵, en la Porta Especiosa, figura entre sus arquivoltas una escena juglaresca con exhibicionismo. En la portada de San miguel en Estella²⁶, hay dos representaciones del castigo de la lujuria. En la misma sintonía que las de las arquivoltas de la catedral de Santiago.



Si el mundo vivido era común, también lo eran los instrumentos que se empleaban en las celebraciones de todo tipo. Las festividades eran fundamentalmente un intercambio entre esos dos mundos citados, el lugar común donde resultaban unitarios, y aunque las apariencias hacían que se guardasen las formas, al final se imponía lo lúdico, quizás como segunda oportunidad a la festividad ceremonial que se celebraba. Por

ello, podemos considerar que los parroquianos acudían a las festividades religiosas, como representación de su propia creencia religiosa²⁷, que después se expandía en un mundo más amplio, e informal, donde los actores no eran ya los eclesiásticos, sino ellos mismos, en actitudes muy diferentes a las que pretendía la Iglesia, que criticaba duramente esa dualidad. Existió, pues, la doble presencia de música sacra en el interior del templo, y la profana en el exterior al acabar los ceremoniales, como la propia espiritualidad. Era algo lógico, comprensible e inevitable, exactamente como hoy en día.

Las costumbres en los pueblos y villas medievales constituían la raíz, la esencia tradicional, en la que se asentaban las identidades propias de cada villa. De modo que se conservaron como seña de identidad y diferenciación de los pueblos del entorno, aunque siempre coexistían los mismos los



elementos ceremoniales. Constituía un *modus vivendi*, una forma de sentir, donde la reconstrucción y experiencia del pasado estaban arraigadas en unas tradiciones muy remotas.

En la fotografía que mostramos de la *Fiesta del Ramo* en Rabanal del Camino, todavía se conservan ambas fórmulas conviviendo en una sola celebración. El 14 de septiembre se celebra la fiesta en honor

al Cristo de la Vera Cruz. En ella se ofrenda "**el Ramo**". Un ofrecimiento que tiene como fundamento el traslado de un ramo con flores desde la iglesia de la Asunción hasta la iglesia citada. La fiesta comienza con las celebraciones litúrgicas en la iglesia parroquial, donde se entonan cantos gregorianos. A continuación se desarrolla una procesión religiosa, con la Virgen de la Asunción, junto al ramo. Todo con cruz alzada y faroles, portados por parroquianos, así como el estandarte. Acabadas las celebraciones religiosas, se vuelve a una explanada del centro de la villa, donde se sirve una colación acompañada de baile popular, que dirige un músico profesional con un tamboril y una dulzaina. Ese desarrollo de la fiesta prueba que ambos mundos eran continuación el uno del otro, y que tras los cantos gregorianos de los monjes con un pequeño organillo, se procedía a una solución intermedia, donde el pueblo tomaba la representación en la procesión, acompañada por los instrumentos del lugar, la dulzaina y el tamboril, para acabar en un convite con baile.

Todo el conjunto de la fiesta del ramo no debió muy diferente de cómo ocurrían las cosas en la Edad Media, donde se conjugaban los factores fundamentales compartidos del mundo profano y del sacro. De ese modo tienen sentido las palabras de san Isidoro, s. VII ²⁸ cuando dice: "*Se utilizaba [la música] no sólo en las ceremonias religiosas, sino en todo tipo de solemnidades y todas las circunstancias, alegres o tristes. Pues del mismo modo que se cantaban himnos en los cultos religiosos, así también en las bodas se entonaban cantos de himeneo, y en los funerales, trenos y lamentos al son de la tibia. En los banquetes, la lira o la cítara circulaba entre los comensales para cantar cantos idóneos*" (cap. 15), Está, pues, clara la unicidad del concepto genérico de música, frente al de música sacra, o música culta por la interpretación de los eclesiásticos y profana, que no

invalida la diferenciación de lugar, ocasiones concretas y oportunas, así como la aplicación de esa misma música con instrumentos similares, y también diferentes.

Pero la Iglesia tenía un segundo punto de vista hacia el particular. Quería volver a tomar el control sobre una materia que se había desarrollado desordenadamente sin su visto bueno, y sobre todo sin su control. De ahí la demonización de los escritos, donde la música y la danza ya no salen tan bien paradas, y pasan a formar parte del ideario pecaminoso, y por tanto de lo prohibido²⁹.

Cuando se niega algo con tanto fervor, no hace sino demostrar la importancia del mismo. Eso es lo que demuestra que el III Concilio de Toledo (589) prohíba bailar e interpretar cantos obscenos los días de fiesta *"Se ha de erradicar la costumbre pagana que el vulgo observa en la celebración de las fiestas de los santos: los fieles cuya obligación es estar atentos a los oficios divinos, se entregan a los bailes y canciones torpes que no sólo dañan a sí mismos sino también son un impedimento para los que quieren acercarse a la religión"* (Canon 23)³⁰. En el año 595, Liciniano, obispo de Cartagena afirmaba *"Ojalá el pueblo cristiano, si es que no va a la iglesia en domingo, por lo menos hiciera algo de provecho y no se dedicara a los bailes"*³¹ El tiempo demostró la importancia del fenómeno como esencial en la cultura medieval, de modo que la permisividad volvió poco a poco a tener en cuenta el valor de la música profana, y las celebraciones de la misma.

Según podemos ver en las fotografías aportadas, que no son ninguna excepción, los componentes juglarescos estaban representados también en los ámbitos eclesiásticos, a pesar de las rotundas prohibiciones que sobre ellos se ejercían desde el mundo clerical³². Las escenas muestran un mundo combinado, donde la danza y la música iban de la misma mano, porque era inevitable que así fuese para resultar más



atractivos a los espectadores de los actos de esa naturaleza, que la individualidad separada de los dos mundos contrapuestos.

Si ya era dura la condena a la música profana, lo era todavía más a los acompañantes³³ que danzaban al son de los instrumentos, componiendo un conjunto lúdico que exacerbó las críticas y endureció las posturas de la Iglesia. Pero negar a los acróbatas, contorsionista o volatineros era afirmar el proceso del ese tipo de fiesta, y dejar incompleto el mundo juglaresco. Por eso las críticas eclesiásticas fueron más duras con ellos, prometiéndoles directamente el infierno, como aduce Gervaise, moralista de comienzos del siglo XIII *“Quienes aman a los saltimbanquis, a las bailarinas y a los juglares, están siguiendo –no es ninguna fábula- la procesión del demonio. El demonio los descarría, y así va engañándolos. Los envía al fondo del infierno, pues sabe muy bien apoderarse de su presa”*³⁴

Los juglares tenían el oficio de divertir al público con sus cantos, bailes, y todo tipo de actuaciones que atrajera a los campesinos y lograra su atención. Su función no era nada nuevo. Ya en mundos muy anteriores, se ejercía esa profesión como servicio a una sociedad que carecía de momentos expansivos al margen de su vida diaria, o para solemnizar la vida de los notables del momento en sus fiestas privadas. En definitiva, desempeñaban una función social, que venía de atrás, y que ellos acomodaron al mundo medieval con un instrumental muy abundante en sus formas y sonidos, así como la utilidad del cuerpo para mostrar un espectáculo diverso.

Estaban fuera, a la vez, del contexto civil regulado y del eclesiástico, por lo que resultaban muy atractivos, lo que se refleja en la escultura del momento, donde esas escenas son un común en su repetición, como las grotescas imágenes de sexo, que lucían, a la vez con otras de tipo religioso, que invitaban precisamente a todo lo contrario, basando sus representaciones en los conceptos y relatos de las Sagradas Escrituras. Las pocas fotografías aportadas muestran ese mundo combinado de músicos y acróbatas, que al son de la música realizaban la pirueta clásica de la torsión completa del tronco hacia atrás, hasta tocar los pies con las manos, o con la cabeza, describiendo una especie de rueda, como se ve en la puerta de Perazancas, lo que pone en evidencia que la jerarquía religiosa hacía la vista gorda. Los escultores gozaron entonces de una cierta libertad, en la medida que las circunstancias lo permitieron. Los modelos se repitieron hasta la saciedad, unas veces como transmisores de un trasfondo moralizante, otras como simples motivos decorativos.

Por el otro lado estaba la música sacra. Dedicada al culto, lo que ya la diferencia de entrada de la música profana, que lo estaba a la diversión. Los lugares de actuación también eran muy diferentes. No eran ya las plazas públicas o los improvisados teatrillos, sino la severidad de los lugares eclesiásticos, con toda la mística que ello conllevaba³⁵. Una gran fila de monjes dirigiéndose al coro con velones para poder leer los salmos, impactaría a los habitantes que acudieran a sus rezos, como ocurre en la actualidad, donde la gesticulación de reverencias y genuflexiones, todavía sigue sorprendiendo a los que asisten a oírlos.

Hay que entender que ese tipo de interpretación basa su esencia en la alabanza a Dios³⁶, como oración cantada, no pretendía parecerse a los cantos populares y no digamos a los de los goliardos³⁷, donde incluso se ridiculizaba el modo de vivir de los monjes, como una forma de diferenciar ambos mundos, separados económica y vivencialmente.



Los textos estaban perfectamente delimitados en salmos concretos en días precisos, como establece la Regla de san Benito, a lo que dedica varios capítulos³⁸, en los que se prohíbe el canto a quienes no tengan facilidad para ello, o lo hagan mal³⁹. Todo estaba perfectamente en la Regla. Incluso las ropas de vestir variaban mucho. Mientras en la música profana cada persona podía hacer uso de sus gustos y posibilidades, en la sacra regía el color negro⁴⁰, en los benedictinos como norma general, aunque algunas órdenes acudiesen a otros colores. Todo estaba regido por la uniformidad, como en sus cantos, donde no existían varias voces, sino una sola en conjunto, hasta los tiempos góticos, donde se pudo cantar con más variedad. Es muy significativo el sentido que los diccionarios dan a las melodías sacras de los conventos y monasterios: *Canto gregoriano (o canto llano). Canto litúrgico cristiano monofónico, sin acompañamiento de instrumentos y de ritmo libre.*

El monasterio se configuraba como una comunidad dedicada a la búsqueda de la Jerusalén Celeste, en una interpretación muy rígida de sus vidas particulares, que rechazaban las mundanas, por considerarlas negativas para sus expectativas de llegar a la Gloria. El motivo de su encierro

(claustra)⁴¹, era precisamente apartarse de las motivaciones comunes terrenales, para practicar la ascesis, que les llevaría en conjunto a la conquista de la ansiada Jerusalén Celeste.

El canto, pues, era sustancialmente diferente, interpretado como música sacra, porque reunía todas las cualidades de diferenciación con la música profana. No era instrumental, no se hacía por diversión, sino como una oración cantada. Así como el canto de juglares se realizaba en lugares públicos, el canto gregoriano estaba sujeto a su celebración en la iglesia conventual, siete veces al día, en horas perfectamente regladas, como había prescrito san Benito en su Regla para los benedictinos. Era clara la diferenciación de las dos comunidades, la sacra y la profana, que dedicaban sus esfuerzos a reforzar una vida heredada de sus antepasados, donde la música era una pieza esencial. Pero si bien es cierto que, eso regía para conventos y monasterios, no lo era en las pequeñas iglesias parroquiales, donde los párrocos carecían de personal, e intención suficiente, que se basaba exclusivamente en los ritos de sus parroquianos, ya fueran misas, cotidianas o dominicales, bodas, bautizos, funerales, aunque en algunas celebraciones pudieran interpretar algunos cantos.

A pesar de la diferencia que los eclesiásticos querían marcar con respecto a la vida musical profana, no privó a los escultores de realizar figuraciones escultóricas en los edificios religiosos. De tal modo es así que una visita a las pequeñas iglesias del Alto Campóo en Palencia, nos permite ver una gran cantidad de instrumentos musicales como son: las violas ovals, los salterios (horizontal y vertical), instrumentos de viento, como albokas (flautas), dolios, etc. Y en las portadas de las grandes iglesias aparecen hasta pequeñas campanillas, que debían acompañar sus rezos, como ocurre en la puerta del Sarmental de la catedral de Burgos, y su copia en la cercana iglesia de Sasamón, El párroco de turno no debía ver nada pernicioso que, al lado de las lecciones morales de capiteles y canecillos, figurasen también elementos de la vida cotidiana, como era el mismo pecado que querían combatir, como ya indicamos. Pero al mismo tiempo no había renunciado a la música instrumental en sus cantos. Pero siempre regida y acoplada la iconografías al sentir religioso, basado en los textos sagrados⁴², principalmente en el Apocalipsis de san Juan, libro muy de moda en toda la Edad Media, donde se expresa claramente la orientación de la presencia de los instrumentos de los ancianos: (Ap. IV, 4 y V, 8)... *“sobre los tronos estaban sentados veinticuatro ancianos, vestidos de vestiduras blancas y con coronas de oro sobre sus cabezas...teniendo cada uno su cítara y copas de oro llenas de perfumes que son las oraciones de los santosAp.IV.,2-8 “ Alrededor del trono vi otros veinticuatro tronos, y sobre los tronos estaban sentados veinticuatro ancianos, vestidos de vestiduras*

blancas y con coronas de oro sobre sus cabezas ... y los veinticuatro ancianos cayeron delante del Cordero, teniendo cada uno su cítara y copas de oro llenas que son las oraciones de los santos”.

Es la aportación de la alabanza del pueblo, los salmistas, que con su música y oraciones agradecen en nombre de la humanidad la inmólación del Cordero, lo hacen ante su trono, con sus cítaras, que son los instrumentos, con Cristo centrado la escena, acompañado de los cuatro evangelistas, y los ancianos rodeando al Cordero. Son importantísimos documentos arqueológicos de representaciones de la organología del momento, organizada como una auténtica orquesta, en las que los personajes aparecen afinando o tocando, instrumentos musicales de variada tipología y registro, fundamentalmente cordófonos, de cuerda frotada o pinzada, de percusión, e incluso aerófonos. De ese modo aparecen en portadas tan singulares como las iglesias de San Miguel de Estella, las puertas norte y oeste (ya gótica) de la Colegiata de Toro, en las puertas del Sarmental de la catedral de Burgos, y la de Sasamón, ya citadas, en las puertas de la catedral de León, en Moradillo de Sedano, en la portada de la iglesia de Santo Domingo de Soria, el capitel de los 11 músicos y David en la catedral de Jaca, en las fachadas francesas de Oloron y Nôtre Dame de Paris, como en otros muchos tímpanos franceses y españoles, amén de las arquivoltas y capiteles de su entorno.



Es imposible nombrar todos los monumentos que recogen las expresiones del Apocalipsis de san Juan, que por otra parte ya había inducido al mundo mozárabe de los Beatos⁴³ a tener vistosas representaciones en sus páginas de lo relatado anteriormente. Fue precisamente un detonante primerizo de los caracteres posteriores, donde el texto joánico tuvo acogida de una manera espléndida,



diferenciada a partir de la cronología de cada Beato, pero fuente de inspiración para los escultores.

Nosotros partiremos de una orquesta ejemplar que desarrolló el Maestro Mateo, en su genial intervención en la obra catedralicia de Santiago, para acabar su construcción, por contrato del rey Fernando II de León el 23 de febrero del año 1168⁴⁴, y recorrer algunos monumentos concretos donde esos instrumentos eran representados, de igual o parecida forma, al modo de parecer una familia, o mejor, como muestra de las fluencias e influencias que los autores aprovechaban para sus representaciones.

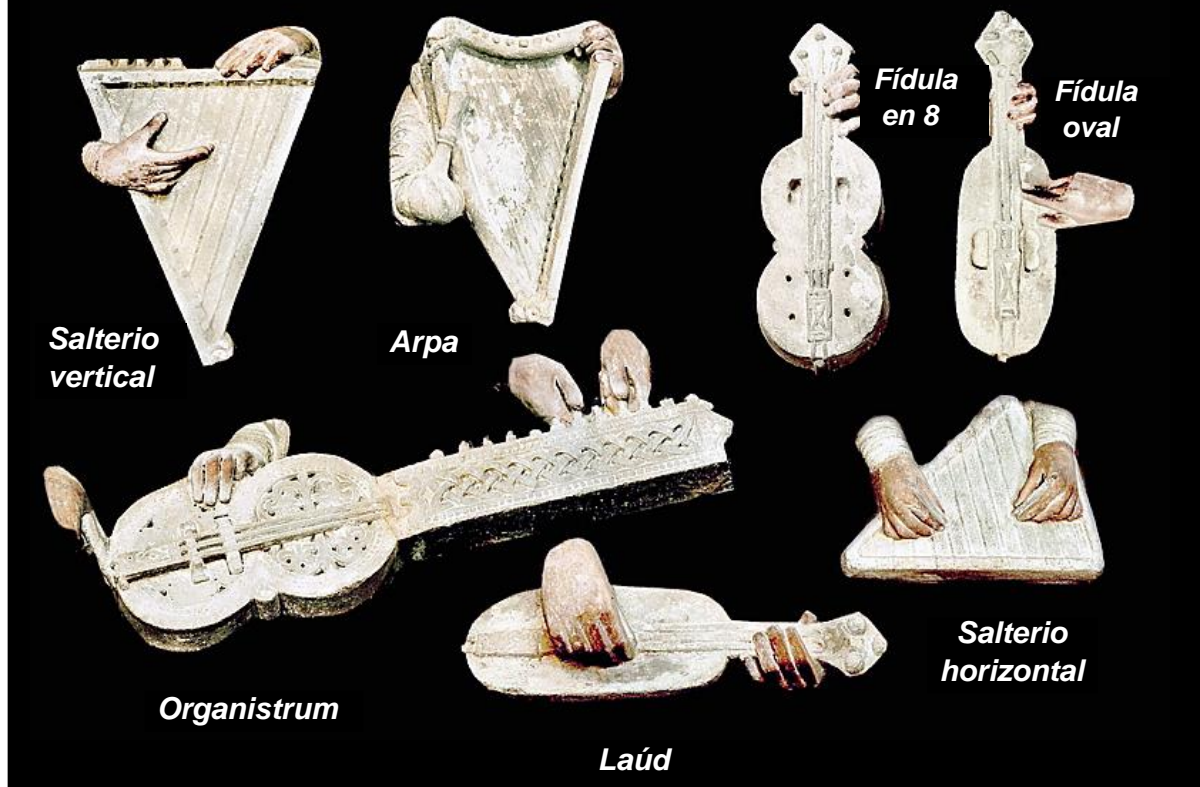
Los instrumentos musicales del Pórtico de la Gloria en la organología medieval

Las indicaciones escritas sobre los instrumentos de la música medieval no son muy claras, o no existen, en los textos de la época. Se circunscriben a enumerarlos sin detenerse en su representación, como ya hemos citado al principio del artículo, en la reseña de las notas (nota 1) al Códice Calixtino (ca. 1140) ” *Unos tocan cítaras, otras liras,* ”.

Hay que buscar en las distintas modalidades de la arqueología: en la escultura, en la pintura, y en la miniatura románica. Es necesario contemplarlas como elementos al servicio de una estética⁴⁵, complementaria y realista. De ahí que en ocasiones sea muy difícil identificar el objeto que se quiere estudiar. Existió una opinión antigua que explicaba que el escultor románico no solía preocuparse por los detalles organológicos, que no pretendía una reproducción exacta del objeto, sino una plasmación de la idea conceptual del mismo. Es una opinión antigua, porque hoy nadie duda de la realidad de los instrumentos que entonces esculpieron los artistas. Es decir, que los conocían, o los tenían delante.

Las muestras más completas del instrumental medieval, generalmente nos las ofrecen las representaciones de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, como indicamos más arriba, que suelen tomar casi al pie de la letra el relato bíblico mencionado de figuras que acompañan a Cristo, y al Tetramorfos, en las distintas teofanías románicas. En el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago⁴⁶, en la arquivolta que voltea el arco central, es donde se sitúan los veinticuatro ancianos del Apocalipsis del Pórtico de la Gloria, verdadero museo organológico, no sólo por la presencia de

Instrumentos musicales del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago



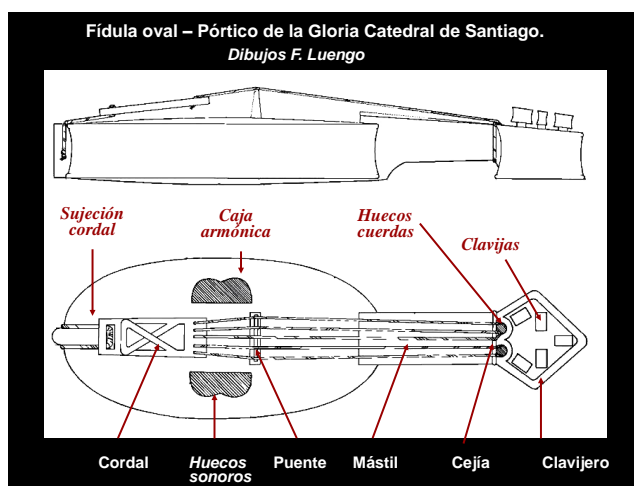
instrumentos muy comunes en la época, sino por la realidad de los mismos, basada en la comprobación de sus detalles constructivos⁴⁷.

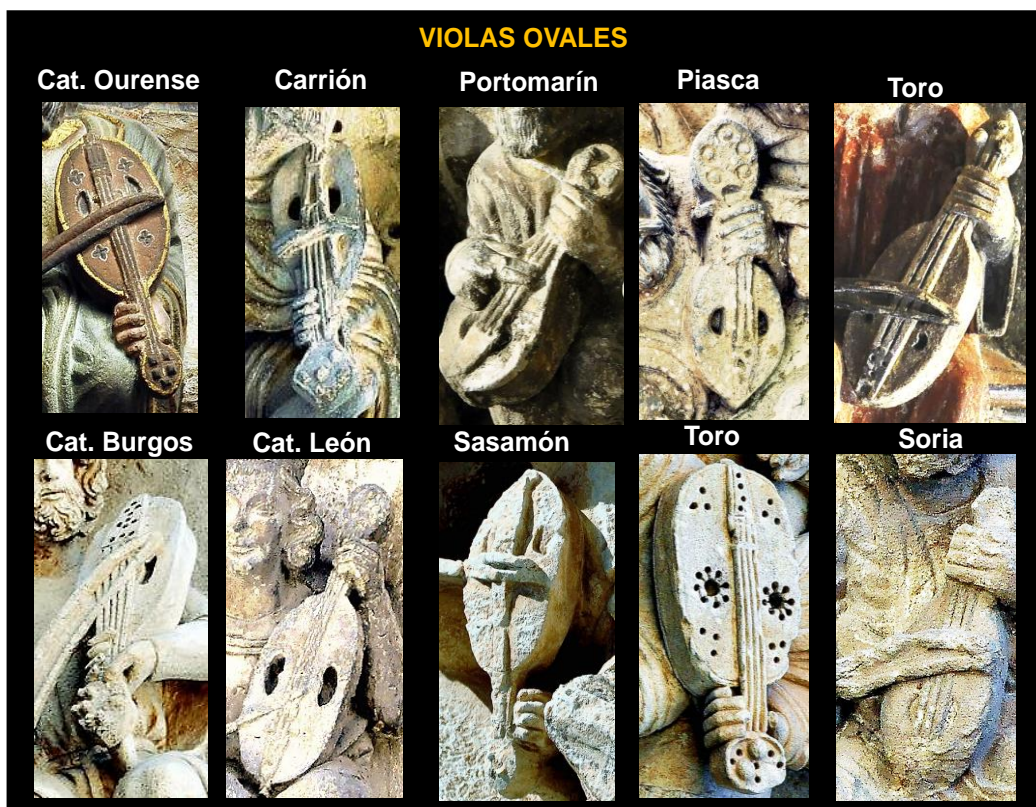
Como no podemos dedicarnos a todos los instrumentos, nos quedaremos en Compostela, para analizar sus formas, y a partir de ahí la exhibición de lo podríamos considerar su familia, y sacar las conclusiones pertinentes comparándolos con los de su clase en otros lugares del románico español. Allí están representadas por familias las fídulas (o violas) ovales, fídulas en forma de ocho, arpas, laúdes, salterios verticales y horizontales, el organistrum. Son un verdadero tratado de organología medieval. Por eso empezaremos por ellos, para seguir su comparación y existencia en los demás instrumentos de la época.

Podemos compartir la idea de su autenticidad, comprendiendo que el maestro Mateo lo que hizo fue reproducir, con gran perfección, instrumentos existentes en la época⁴⁸. Lo que indica el conocimiento musical de los artistas de su taller que, comprendían lo que estaban esculpiendo, porque, casi con toda seguridad, existían como una realidad presente del momento histórico vivido.

Los modelos eran de los más variados y comunes. Se dividen por la acción en dos tipos⁴⁹, cuerda frotada: fídulas, organistrum, y cuerda percutida⁵⁰: laúdes salterios, arpas. La mayoría de ellas pertenecen al grupo de cuerdas frotadas, agrupadas en torno a dos clases: violas ovales (6) y violas en ocho (4). Después hay otros grupos; laúdes (2), arpas (2), salterios (2), organistrum (1),

La construcción de las *violas* o *fídulas ovales* consiste en dos finas chapas ligeramente curvadas con huecos sonoros adecuados para la salida del sonido desde el interior, con inserción de las chapas en dos terminales concretos: la unión con el mástil, y la sujeción del cordal. Todo cerrado por las tablillas de los aros de ensamblaje de ambas planchas. Después está el mástil, que es por donde el músico sujeta el instrumento con su mano izquierda, y el clavijero en la parte superior, que es donde se organiza el atado y tensionado de las cuerdas. Más abajo está el puente, que se puede mover para variar la altura de las cuerdas desde el cordal, con intención de modificar el sonido, y en la parte inferior está el cordal, que es el lugar donde se anudan las cuerdas que entran por unos orificios. Está sujeto por la parte de las cuerdas, y por un elemento final de dos cuerdecillas, que se ajustan a una pieza final, que sería la que uniese a los aros de la fídula. En el interior hay una pequeña pieza (alma), que serviría para que las planchas no fueran independientes en la vibración y el sonido, de modo que todo el interior tuviera capacidad homogénea de sonoridad. Al principio del clavijero existían dos agujeros, que era por donde las cuerdas penetraban, para ser anudadas y tensadas en la parte trasera, y no delantera. Dato que sucede en todas las fídulas ovales, y no el las en 8, que se anudan normalmente en la parte superior del clavijero.





Todo este desarrollo de características se pueden comprobar perfectamente en los dibujos, una vez que se tuvo acceso directo en altura, y se pudieron apreciar perfectamente en la realidad de la piedra.

Son, las fídulas ovales en Compostela, de diferente tamaño, con algunas ligeras variaciones en el número de clavijas. La definición de los elementos es sorprendente. Certifican la realidad y veracidad de copias concretas existentes en la época, presentes en la fotografía de comparaciones, donde se aprecia en algunas el mismo elemento terminal que une el cordal al instrumento por medio de dos pequeñas ligaduras, y pieza de madera independiente. Del mismo modo se pueden observar los dos agujeros por donde entran las cuerdas hacia la parte trasera del clavijero. Igual que la definición de cordales, clavijeros, clavijas, huecos sonoros, cejías, etc.

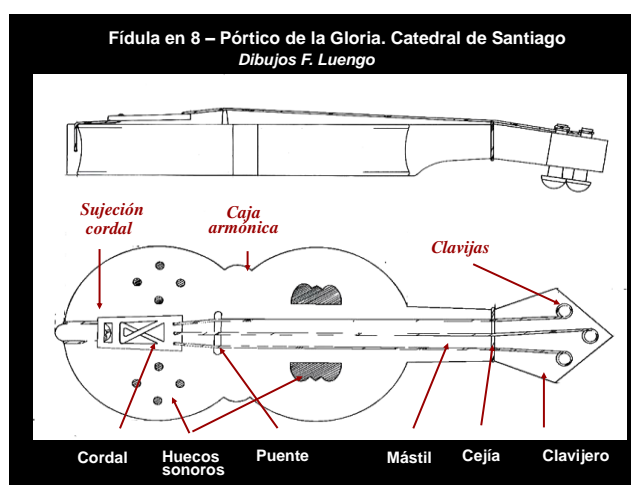
Los ancianos instrumentistas del Pórtico de la Gloria no tocan, porque no tienen arco, sino que afinan. En muchos de ellos se ve esa acción, y en los otros el reposo de haber ya afinado en actitud mostrante y pasiva. La versión oval de fídulas, con más o menos semejanzas, fue el modelo de mayor éxito a lo largo de toda la Edad Media, prefigurando la pertenencia a una familia, muy extendida por

todo el mundo medieval, que las representó con los mismos elementos de construcción, sin apartarse del modelo generalizado en el Pórtico de la Gloria⁵¹.

Las *violas* o *fídulas en 8* son una variación de las ovales. Se construirán en base a una caja armónica en forma de 8, formada por dos planchas planas circulares, unidas por unas tiras largas cantonales que se juntan en una pieza de ensamblaje en medio de ellas, y otra al final del instrumento, sujeta por dos cuerdecillas que la unen al cordal, exactamente igual que sucedía en las fídulas ovales, con la única diferencia de que

ahora las planchas son en 8, planas. El mástil es más corto, y los huecos sonoros algo diferentes. Nada que las pueda diferenciar en exceso de la familia a la que pertenecen: pequeñas violas.

Sus partes esenciales no varían del modelo anterior oval, como no sea la propia forma en 8, que se obliga a tener piezas intermedias laterales para su sujeción, aunque es preciso recordar que no en todas las fídulas en 8 se guardó perfectamente la forma de esos dos semicírculo, que en algunos casos eran más, o menos, ovales, como demuestra la fotografía comparativa que mostramos. La presencia de una cejía, en alguna de ellas, llamó poderosamente la atención cuando se pudo ver y fotografiar a la altura del instrumento. Eso hace que la llegada de las cuerdas al clavijero esté un poco más elevada que si no la tuviese, por lo que hay una ligera variación del sonido. Las cuerdas se atan en la parte superior del cordal, no como en las ovales, donde penetraban por dos agujeros del cordal, y se ataban en la parte trasera. Ahora lo hacen en la parte superior del clavijero donde están las clavijas de afinación. Por lo que respecta a los demás elementos, son en todo, como los de las ovales: puente retráctil, cordales decorados de distintos dibujos, aunque el tipo de cordal, que en las ovales era romboidal, ahora es triangular,. Como también es diferente el número





de cuerdas, tres en las en 8, y hasta cinco en las ovals.

Fue un modelo paralelo a las ovals que circulaba por las manos de los juglares de igual modo que las otras, y que se extendió en el tiempo gótico con el mismo éxito⁵², y cuyas formas fundamentales pueden verse reflejadas en la familia de los modernos violines. Las comparaciones fotográficas también son un buen ejemplo de cómo se extendió su forma a lo largo de los monumentos donde estaban representadas.

El *organistrum* es el rey de la colección, el más grande y complicado. También el que ofrece más decoración en todos sus elementos.

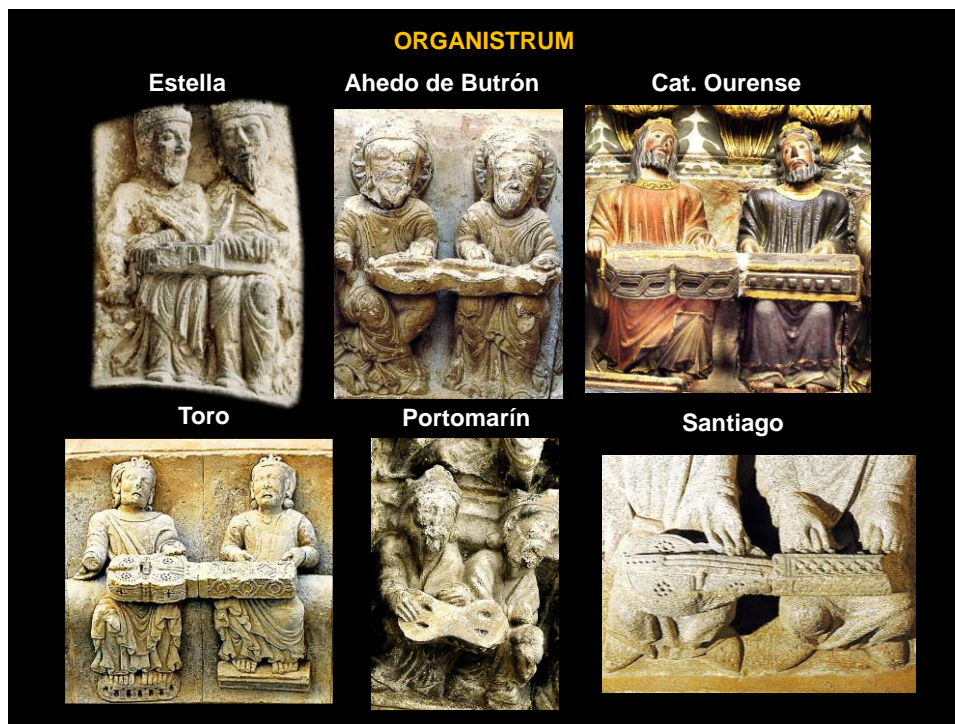
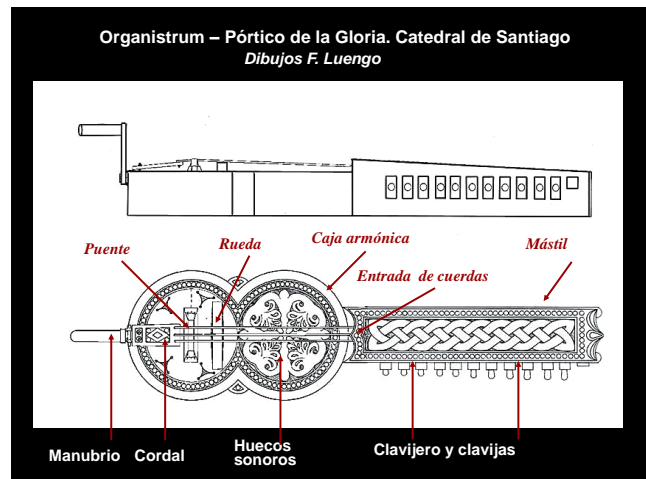
Está situado en la clave del arco central, entre dos violas en 8, presidiendo toda la orquesta de ancianos. Necesita de dos personas para hacerlo funcionar, debido al volumen, y la complejidad de su interpretación, fundamentalmente por las



grandes dimensiones de los ámbitos de la caja armónica, de círculos en 8, y un clavijero muy alargado, fuera de las posibilidades de quien maneja la rueda.

Viene a ser heredero de la zanfoña por sus formas en 8 circular, y por la presencia de teclas, que van al lado, en el largo clavijero muy cerca de los círculos. En las zanfoñas⁵³ la teclas van sobre el instrumento, encima de los círculos en una variada disposición de formas, tanto de la caja armónica, como de las propias teclas y clavijero.

Los elementos del instrumento están claros: la caja armónica tiene mucho que ver con las fídulas en 8, pero hay novedades, como la rueda, que será el elemento activo de un anciano que frotará las tres cuerdas, y producirá un sonido continuo característico mientras las teclas son manejadas por el otro. Del mismo modo el clavijero es diferente. Ahora es alargado. Las cuerdas se introducirán por



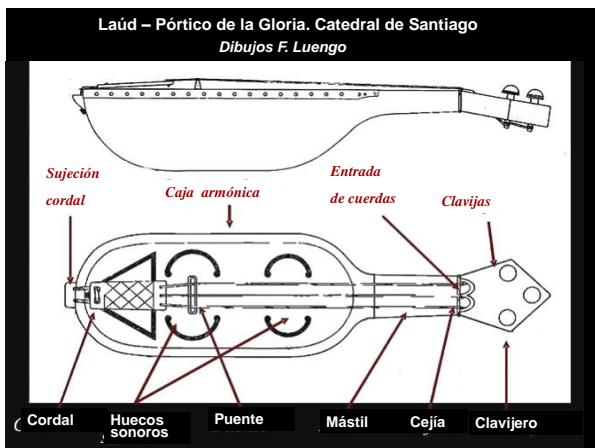
dos agujeros, como en las fídulas ovales, para atarse en el interior, y ser tocadas por medio de clavijas desde el exterior.

La caja armónica está muy decorada, sobre todo en el lado más cercano al clavijero. Los dibujos hacen de huecos sonoros, dejando el otro círculo para albergar la novedad de la rueda, el puente, el cordal, junto con la pieza final de ensamblaje de las dos partes de la planchas. La manivela es la pieza fundamental, porque pone en movimiento la rueda, produciendo un sonido continuo, como ya dijimos. En la inserción de la manivela y la caja armónica se puede ver la tuerca de cabeza cuadrada, dato de extrema fidelidad a la función mecánica del instrumento. La otra parte contraria, la del clavijero, oculta las partes interiores con una tapa decorada con entrelazo, que evita ver la instrumentalización interior de las clavijas, que sólo se accionan en forma de tiradores.

Si no fuera una reproducción con intento de veracidad, carecía de sentido colocarla en el sitio tan preciso y destacado, con tantas peculiaridades. Su reproducción en tales términos aparece con mucha frecuencia, donde surgen los veinticuatro ancianos del Apocalipsis. Es posible verlo en san Miguel de Estella, por partida doble, con buena representación de sus elementos formativos, en Orense, lo que era preceptivo después de copiar otros muchos elementos de Santiago. en Portomarín, en Soria, en Ahedo de Butrón, en el Palacio de Gelmírez de Santiago, donde se nota una evolución hacia formas más pequeñas y simples, en la Colegiata de Toro, un caso singular por su decoración, en Burgos, León y Sasamón, entre otros muchos lugares.

Los *laúdes* son formas más evolucionadas, pequeñas y capaces de ser tocadas por una sola persona. En el Pórtico de la Gloria sólo hay dos ancianos que los portan. Ese es el término que se le aplicó a estos dos instrumentos por tener algunas particularidades, como la de clavijero tendido hacia atrás, a manera de los laúdes tanto musulmanes, como los empleados en la música popular, y la ausencia de huecos sonoros, que pudiera indicar estar cubiertos por una piel, al estilo de los laúdes africanos. No tienen una progenie clara de fídula, como las ovales y las en 8.





Los representados en Santiago no son el prototipo original de laúd árabe, pero están dentro de la familia, aunque las formas de construcción se asimilan casi en todo a las de las fídulas, por lo que no hay mucho que explicar, salvo esa retracción del mástil, el clavijero tendido, y la posibilidad de estar recubierto con piel. Su caja armónica es muy alargada, sin huecos sonoros evidentes, con tres cuerdas que se sujetan a un clavijero superior, donde

hay dos huecos para introducción de las cuerdas, y afinación por la parte inferior, como en los ejemplos anteriores, y a un cordal inferior, con sujeción de las cuerdas por los tres agujeros existentes. Resalta el abombamiento del lomo de la pieza, aunque no tanto como en algunos de los verdaderos laúdes musulmanes. Las cejías no parecen estar presentes en los originales. La situación de los cordales, y de la pieza final de sujeción, es la misma que en las fídulas, con la excepción de que aquí los cordales no son labrados, sino pintados.

Hay claras diferencias entre los dos laúdes de Compostela: los clavijeros no están igualmente retraídos, los mástiles no tienen las mismas dimensiones, siendo más corto en uno que en otro, las



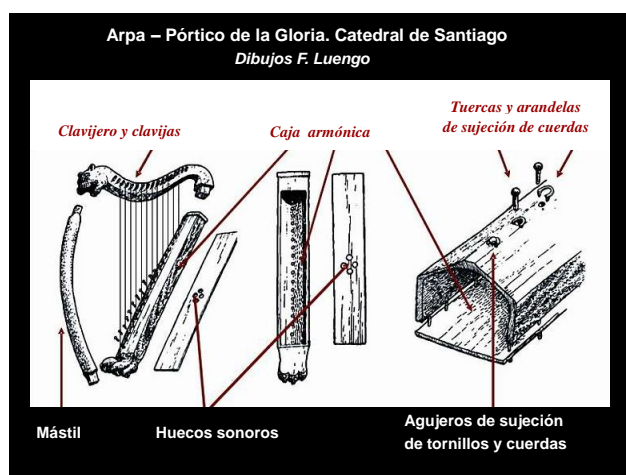
cajas armónicas no guardan las mismas dimensiones ni trazados. En ambos hay un reborde a lo largo de toda la parte superior de la caja armónica, que pudiera indicar ese recubrimiento de tela del que hablamos,, como indican algunos estudios⁵⁴.

Resulta algo complicado encontrar piezas de laúdes en la arqueología románica, pero no imposible, porque han de responder a la visión clásica, con forma de pera en la caja de resonancia, mástil más corto, retraído, y carencia de trastes. En las imágenes de los códices se encuentran numerosas imágenes con laúdes de mayor o menor tamaño, de muchas formas, pero en las líneas de una misma familia. En los Beatos se habían introducido plenamente las formas musulmanas en los instrumentos musicales⁵⁵.

Las *arpas* son de los instrumentos más vistosos del Pórtico de la Gloria. Su tamaño pequeño las homologa a todas las arpas europeas de la Edad Media. En Santiago sólo son dos instrumentos, pero una de ellas con características especiales, porque tiene la pieza de afinación, que está manejando el anciano.



Ambas construcciones mantienen los mismos elementos formales. En lo único que varían es, en la actuación de las manos. En uno de los ancianos es la pura sujeción del instrumento con una mano, y la presentación de la redoma o fiala de los textos, que “...eran las copas de oro, donde se portaban las oraciones de los santos ...”, según el texto apocalíptico. En el otro las cosas varían sustancialmente, porque con la mano izquierda está manejando la tuerca de afinar, incrustada en una clavija, y con la mano derecha está comprobando el estado de afinación percutiendo las cuerdas.



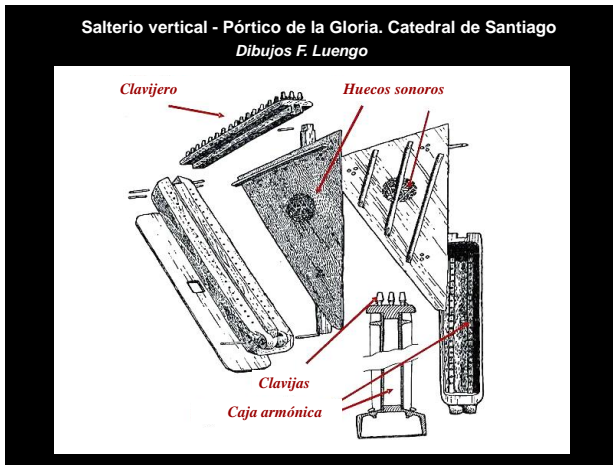


Su construcción es muy elaborada, con diferentes elementos de gran precisión y novedad, como un clavijero curvo, el ensamblaje en una cabeza animal que devoran el mástil, una caja armónica que resulta pequeña y recibe en el lomo las inserciones de las cuerdas, huecos sonoros inexistentes mínimos en la caja armónica. Están realizadas ambas con gran minuciosidad y perfección, con presencia de detalles como el de las cuerdas y sus asentamientos, la cabeza del animal, y la voluta final. En el arpa en que el anciano muestra la llave de afinar, puede considerarse como la idea primitiva que después vuelve a aparecer en Soria por dos veces y en Toro, aunque el modelo de llave cambia en los tres casos anteriores.

Los *salterios* son los últimos instrumentos del Pórtico de la Gloria. Están representados en dos clases: verticales, y horizontales, según su modo de interpretación, e incluso de volumen.

Los *verticales* adoptan formas triangulares, con inserción de uno de sus vértices entre las piernas del ejecutante. Son instrumentos de cuerda percutida, que se hace con las dos manos, porque en cada lado





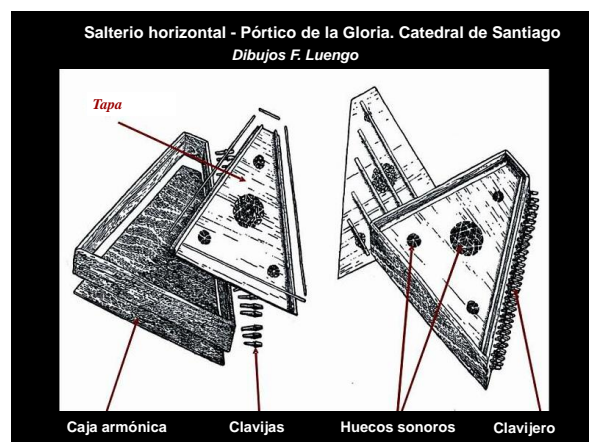
existen cuerdas. En los de Santiago se aprecian con dificultad, pero en todos los demás se muestran las dos caras con cuerdas en cada una de ellas. Su caja armónica es doble, porque dobles son también las cuerdas a tocar con las dos manos. Las clavijas resultan muy prominentes, para poder anudar bien las cuerdas, que se introducen por agujeros en la caja armónica baja, semejante a la construcción

de las arpas. La diferencia fundamental con las arpas es la existencia de una caja armónica entre las cuerdas. de gran magnitud, aunque el resto de la articulación es básicamente la misma. Los ejemplos en la arqueología románica son numerosos, mucho más que las arpas: Soria, Burgos, Sasamón, Toro, Orense, entre otros muchos.

El salterio *horizontal* está en la misma tónica de definición de elementos estructurales que el anterior, pero con diferencias. Una de ellas es que se sujeta sobre las rodillas. Sólo tiene cuerdas, por un lado, es mucho más pequeño, y se toca con plectros evidentes. Como el anterior, también son dos instrumentos únicamente, pero la definición, y visión perfecta sólo afecta a uno, porque el otro sólo está marcada la caja armónica, sin más señalizaciones.



En cuanto a su construcción, muestra elementos propios y definidores, como la forma física de la caja armónica, que es poligonal, las clavijas muy sobresalientes para anudar la cuerda, huecos sonoros diferentes y mejor trabajados, dos tapas al igual que el vertical, con varillas que eviten resonancias. Del mismo modo



SALTERIO VERTICAL

Cat. Ourense



Perazancas



Colg. de Toro



Carrión



Piasca



Matalbaniega



Cillamayor



Castañeda



Cat. Jaca



Cat. Burgos



SALTERIO HORIZONTAL

Soria



Perazancas



Colg. de Toro



Cat. de León



Cat. de Burgos



Sasamón



Colg. de Toro



Soria



Carboeiro



Cat. de León

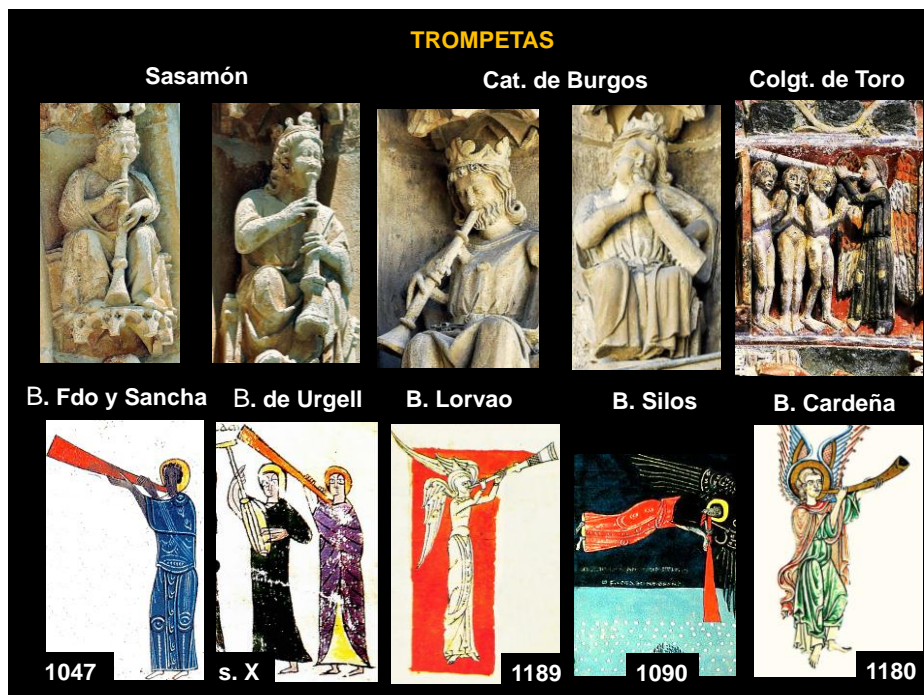


se reproduce en otros lugares, como aportamos en la fotografía de conjunto, con repeticiones variadas del instrumento.

Las trompetas. En el Pórtico de la Gloria no sólo existen instrumentos musicales portados por los ancianos en el arco central, sino que también los hay en otras ubicaciones. Se trata de los ángeles situados en las cuatro esquinas del recinto, que están en acción de hacer sonar largas trompetas.



No se corresponden evangélicamente con la benéfica visión joánica de los ancianos, pero su presencia se corresponde con el mismo libro, aunque de forma diferente, cuando dice en el Lib. 8,2 “ ... Vi siete ángeles que estaban delante de Dios, a los cuales fueron dadas siete trompetas ... tocó el primero la trompeta y hubo granizo y fuego



mezclado con sangre que fue arrojado sobre la tierra ...el segundo tocó la trompeta y fue arrojado en el mar como una gran montaña ardiendo en llamas ... tocó la trompeta el o tercer ángel y cayó del cielo un astro grande, ardiendo como una tea ... tocó un o cuarto ángel la trompeta y fue herida la tercera parte del sol y la tercera parte de la luna y la tercera parte de las estrellas”

Ya no son los bondadosos ancianos que alaban la presencia de Cristo,, sino que muestran la mejor escenificación cosmogónica del desorden global, y de la naturaleza en acción, con los castigos más terribles a la humanidad descreída. Sus elementos de destrucción son el granizo, el fuego, impactos de astros, eclipses, etc. Desatan las fuerzas de la naturaleza sobre el mundo por orden de Dios, en el mismo modo que las plagas de Egipto, en una perfecta actuación como “miles Christi”⁵⁶

La trompeta es un instrumento que hunde sus raíces en el pasado más remoto. Ya la usaron los persas, los egipcios, los romanos, y otros pueblos anteriores y posteriores a ellos, incluyendo su uso en la Edad Media. Su construcción, no fue de bronce en los primeros tiempos, sino de cañas de bambú o de cuernos de animales. Sus elementos de construcción son muy sencillos: una embocadura al principio, donde reposan los labios que insuflan el aire, y un ligero ensanchamiento al final. Se utilizaban, en la antigüedad, como instrumento de mandato en las batallas, y de otra forma de atención en las celebraciones festivas. La Biblia está llena de citas con trompetas: Josué 6,49 - II Samuel 18,169 etc. No es nada extraño que aparezcan en el Pórtico de la Gloria, anunciando los desastres que le pueden ocurrir a la humanidad, si no sigue las indicaciones evangélicas, y eclesiásticas en modo de trasmisión. El hecho de que la Iglesia aborreciera su presencia en los lugares de culto, no indica que no pudiera ser así, pues en el Pórtico de la Gloria están presentes, como en otros muchos edificios, y especialmente en el capitel de los 11 músicos de Jaca, que examinaremos a continuación, donde casi todos los instrumentos son de viento.

Los Beatos siguen siendo una importante fuente de información sobre algunos aspectos de la imaginería medieval, sobre todo en cuanto a la representación de los instrumentos musicales, dado que por una parte eran portados por los ancianos del apocalipsis, y en otras por los ángeles. En sus páginas podemos encontrar cuernos, olifantes, tamboriles, platillos, laúdes africanos, aulos, trompetas, etc.⁵⁷. Es de destacar que la presencia de la trompeta recta no es muy abundante, confundándose en algunos casos con la forma curva del olifante, que es la que se corresponde mejor con la palabra trompeta que utiliza el Apocalipsis tan frecuentemente, aunque en la Puerta del Sarmental de la catedral de Burgos, ya avanzados los siglos, la diferencia es bien clara. Pero de cualquier modo, hay ejemplos de trompeta recta, como indicamos en la fotografía comparativa.

La intencionalidad de la descripción de los instrumentos del Pórtico de la Gloria es múltiple. Por un lado dar testimonio de la grandeza de la obra del Maestro Mateo y sus talleres, en un lugar tan remoto, aunque de gran importancia para la cristiandad. Si su actuación se hubiera realizado en la zona de París, la consideración del valor de su obra sería igual de grande, pero no llamaría tanto la atención geográfica.

Aclarar que los instrumentos fueron una realidad plausible, negando la muestra de sus características la posibilidad de que fueran una imagen alegórica de la música del momento. Hay detalles tan precisos que no hay ocasión para dudar de su realidad instrumental. Son cuestiones tan específicas, como los agujeros por donde entran las cuerdas en el clavijero, la existencia de una cejía, la pieza final de sujeción del cordal, los propios dibujos de los cordales, la presencia del puente, la inserción del mástil en la caja armónica, etc., que después volvemos a ver en otros instrumentos de la misma familia, como podemos comprobar en las fotografías de comparaciones.

Una razón más, y primordial en nuestro trabajo, es la de demostrar que todos los instrumentos compostelanos están inmersos en la gran nómina medieval de la música profana, pero presentes en un lugar eclesiástico preciso, en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago, culmen de la peregrinación europea, dando lugar a la posibilidad de que fueran utilizados en el interior de la iglesia, como afirma una prohibición del Concilium Avernionense del año 1209 en Francia, en su canon 17, título XIII, como ya hemos señalado en las notas, que manifiesta: “... *queda establecido que en las vigilijs de los santos no se harán en la iglesia ni danzas de saltimbanquis, ni gestos obscenos, ni bailes, ni se recitarán poesías de amor o canciones amorosas...*”, Esta prohibición certifica que el ambiente popular se había introducido en el interior de las iglesias, casi con la misma fuerza que en el exterior, adecuando sus instrumento de música profana a un lugar sagrado, de modo que entre ellas no hubiera la diferencia de uso que hasta ahora se había propuesto.

De este modo podemos acercarnos mejor a la comprensión de todo lo escrito, que a modo de conclusión, expongo brevemente sobre la complejidad del fenómeno, que tanto tiempo y bibliografía ha llevado a prestigiosos historiadores, lutieres y musicólogos de todo el mundo, para enseñarnos que ese apartado es multidisciplinar, largo en la Historia, y complicado de abordar.

**Reproducciones de los instrumentos musicales del Pórtico de la Gloria.
Museo de la catedral de Santiago**



El capitel de los 11 músicos de la catedral de Jaca

Pero hay otros muchos instrumentos diferentes a los cordófonos (de cuerda), como los aerófonos (de viento), que forman parte igualmente del instrumental medieval, del mismo modo que los instrumentos de cuerdas, frotadas o percutidas. La teoría de que no figuran en los programas iconográficos de instrumentos eclesiásticos, porque la Iglesia no lo permitía por considerarlos frívolos, no parece demasiado ajustada, si consideramos su gran presencia real en puertas y portadas.

Hay un capitel en la catedral de Jaca de finales del siglo XI con 11 músicos, que da mucha información sobre instrumentos medievales⁵⁸. Tiene tres caras esculpidas llenas de músicos que portan distintos instrumentos, de cuerda y de viento⁵⁹. Antes este capitel estaba haciendo de soporte del porche de la puerta sur, pegado a la pared. Ahora se puede visitar en el museo de la catedral, donde se pueden estudiar sus tres caras, y sus músicos con más detalle que en la altura anterior. Es un capitel único en la historiografía de la escultura románica, por la acumulación de figuras con instrumentos muy detallados, que recuerda a otro de Frómista⁶⁰, donde la acumulación es de pájaros. Pero también resulta una excepcionalidad porque es de los primeros capiteles en los aparecen figuraciones musicales, más allá de 1080, situación que no se ve bien reflejada en la historia de la música.

Ha habido mucha especulación sobre la ubicación en la obra catedralicia de Jaca. Naturalmente, la de su situación en el porche no ha convencido a nadie. Se le ha buscado otros acomodos, más llenos de voluntad que de realidad. Pero nadie ha negado su pertenencia a los talleres escultóricos de la catedral. Nosotros pasamos a describir, como hicimos con los del Pórtico de la Gloria, sus instrumentos, centrande de este modo, nuestro estudio en dos señeras obras de arqueología medieval española. con la idea de reafirmarnos en el fenómeno de que se reproducía la música sacra y la profana con los mismos instrumentos, o por lo menos se incluían igualmente en los edificios religiosos en distintas ubicaciones, como seña de identidad popular. No haremos la comparación con otros instrumentos musicales del mismo tipo, para no alargar innecesariamente el artículo, de modo que nos ceñiremos a las figura del capitel, pero afirmando, y comprendiendo que los instrumentos musicales medievales proliferaban en cantidad, y en una diversidad que no nos es imposible abordar aquí, como indica cualquier manual que trate de explicar algo de ellos, o de musicología medieval⁶¹. Es suficiente explicar y extrapolar algunos de ellos, los que tienen presencia en Santiago y en Jaca,

para comprender lo difícil, y peligroso que resulta resumir en pocas líneas un fenómeno que duró siglos en todo el mundo medieval europeo.

David y 11 músicos. Catedral de Jaca



INSTRUMENTOS AERÓFANOS o DE VIENTO. CATEDRAL DE JACA



El *órgano* que se ve representado en el capitel (color rojo fuerte) recibe el nombre de *portativo*⁶², porque debido a su pequeño volumen se podía transportar de un lado al otro. Es el primer tipo de órgano aerófono que aparece en la iconografía medieval, de ahí que debería figurar en la historia de la música, al menos en la de los órganos, con la excepcionalidad cronológica que le corresponde. Funciona, como cualquier otro, con un fluido constante de aire, que en estos instrumentos antiguos era alimentado por un fuelle que procuraba la salida del aire por los tubos verticales, de distinto tamaño todos, produciendo diferentes sonidos. Dado su tamaño y su tecnología, se trataría de un instrumento extremadamente simple, con un reducido número de tubos, con láminas o tiradores en vez de teclado, que primero estarían dispuestos verticalmente, y en un único registro. Con una mano se accionaban las teclas, y la otra se ocupaba de hacer funcionar los fuelles que proporcionaban el aire, como se puede ver en la fotografía. Al principio toda la tarea la realizaba un solo músico, sólo pasado un tiempo en la evolución del instrumento, el artista pasó a tener un ayudante que manejaba el fuelle, como sucede en los representados en las puertas de la catedral de Burgos, y su copia de Sasamón.



La *siringa*, también conocida como *flauta de Pan* o *zampoña* (color magenta y azul en la ilustración)⁶³, es una flauta plana de varios tubos cerrados por su extremo inferior, cada uno de los cuales produce un sonido de diferente altura, gracias a su distinta longitud. Desde la Antigüedad, su nombre procede del idioma griego, donde registra una fábula entre el dios Pan y la ninfa Siringa. Ha sido asociada con actividades pastoriles. El modelo más abundante es el rectangular, con detalles ornamentales sumamente escasos, como corresponde a un instrumento popular. Sólo en Jaca aparecen una serie de pequeñas incisiones, que se cruzan imitan el atado de los tubos. Así aparece en las pinturas de san Marcos de León, en la escena de la Anunciación a los pastores. Resulta de fácil construcción: un trozo de madera en el que se realizan



diferentes orificios, o cañas de distinto tamaño atadas entre sí. Por su técnica elemental, sólo hay que soplar, sin tener que realizar ninguna digitación.

Cuerno u olifante (color amarillo fuerte, color limón, y color verde)⁶⁴. Es el cuerno de caza. Su antecedente es el olifante, verdadero cuerno curvo de marfil tallado, procedente de Asia, llegado a Europa gracias a intercambios comerciales, presentes cortesanos, etc. Servía para dar órdenes de localización y combate en las contiendas, o también emplazamientos, como el que hace Roldán a Carlomagno cuando comprende la



debilidad de su ejército en la batalla de Roncesvalles, y el emperador le estaba esperando en la cercana villa de Valcarlos, que de él toma su nombre. En los Beatos aparece continuamente, interpretando el sentido de la trompeta, incluso en aquellas páginas miniadas donde Dios entrega a los ángeles trompeteros los instrumentos, que por su mayor tamaño que el cuerno, hacen relación a olifantes. Gradualmente el marfil original será substituido por cuerno de toro o vaca, y el instrumento pasará a estar en manos de pastores, monteros y militares. En Jaca está representado hasta tres veces (color amarillo fuerte, verde, limón). Organológicamente podemos hablar de un cuerno natural con cuerpo curvo, sección cónica, sin boquilla ni orificios. En Artáiz es donde se aprecia claramente la existencia de una boquilla diferenciada. En la fachada de Platerías de la catedral de Santiago, los ángeles trompeteros, situados en las esquinas de las puertas, portan claros y enormes olifantes⁶⁵. Generalmente posee aros de refuerzo en la boca mayor del tubo y, en ocasiones correas de sujeción para llevar el instrumento colgado, como sucede en Silos, en una escena festiva acompañando al pandero.

Flauta recta (color violeta).⁶⁶ Es quizás el instrumento más simple, y más presente en todo el arte románico, por facilidad de construcción e interpretación. La sección es claramente cónica



en el ejemplo de la catedral de Jaca, donde todavía puede observarse algún orificio modificador del

sonido, cilíndrica en los demás. Tiene un corte en forma de bisel para producir el sonido, y un número variable de orificios para las variaciones de resonancias, siendo el prototipo de madera, lo que no lo hace excesivamente costoso. Tipos de flautas hay muchas, pero a nosotros nos interesa sólo la que se representa en el capitel, que es de las más sencillas de toda la familia. Esta morfología lo hará un instrumento de fácil construcción, y sumamente versátil, como ya hemos apuntado, aparte de ser uno de los que más se representaron en la antigüedad. Abriendo, o cerrando, los orificios del cuerpo (tubo) del instrumento se cambia la longitud del aire vibrante dentro del tubo, definiendo así la altura del sonido. Los orificios se tapan generalmente con la yema de los dedos, no siendo muchos los registros logrados, pero muy brillantes y sonoros. Prácticamente no evolucionará, salvo pequeñas modificaciones en la sección del tubo. Sus grandes posibilidades musicales, le permitirán pervivir hasta el Barroco, momento en el que comenzará su declive al ser substituida por la flauta travesera. Hay muchos textos medievales donde se cita el uso de la flauta, aunque en su totalidad es música profana. Aún así, las representaciones en las puertas de las iglesias es muy abundante, lo que evidencia su asociación con el mundo de la música sacra.

Flauta fragmentada (color rosa) también denominada *flauta rota*. Alguien la denominó así por no tener linealidad. Sus elementos están contruidos con ángulos de 90°. No hay duda de ser flauta, por la caracterización de la boca del flautista, que aplica sus labios al comienzo del instrumento. En el caso de la de Jaca parece estar rodeada de una tela o cuerda, que la cubre toda, quizás con el objetivo de no perder aire. Llama la atención la posición de la mano izquierda taponando la salida del aire para modificar el sonido, de modo que pudiera ser diferente a no hacerlo, y procurar toda la salida del aire, que debería afrontar el paso por los ángulos referidos, con lo que no llegaría el recorrido tan nítido al final de la flauta.



Hay después otros instrumentos en el capitel de David y los 11 músicos. Se trata de un claro salterio vertical, la fídula oval que porta la efigie de David, y una especie de caja-salterio, donde se pueden apreciar las cuerdas verticales. Todos elementos de cuerda percutida y frotada, frente a los aerófonos descritos. También aparece una fídula redonda, de difícil clasificación por su pequeño

tamaño, que por su redondez podría ser una especie de laúd. No abundamos en estos instrumentos de cuerda, por haber hecho un amplio relatorio cuando nos ocupábamos de los del Pórtico de la Gloria.

Hemos llegado hasta aquí tratando de explicar algunos instrumentos musicales de la época del arte románico⁶⁷, focalizando su representación en dos obras importantes de la escultura del momento: el Pórtico de la Gloria para los instrumentos cordófonos, de cuerda frotada o percutida, y el capitel de Jaca, donde David está acompañado de 11 músicos, casi todo ellos con instrumentos aerófonos. Es una visión corta y reducida, con respecto a otros instrumentos medievales, pero la representación de los expuestos muestra la variedad, y sobre todo la fidelidad de las reproducciones como de la realidad del momento en que se esculpieron, que los artistas podían contemplar en las exhibiciones de los mismos, en las fiestas populares, o en cualquier otro sitio donde sonasen. Y esa es la virtud de esos instrumentos, que sonaban, que no eran fruto de la imaginación de los artistas, y por tanto nos hace presente, como si de un museo se tratase, la realidad de los mismos en una visión certera y enriquecedora del momento musical en que fueron construidos. Redundo en la escasez de instrumentos que aquí se muestran. Hay que comprender la personal disposición del trabajo al hacer sólo un relato simple de diferenciación entre la música profana y sacra, completándolo con la exhibición de algunas piezas singulares del Pórtico de la Gloria, y de este capitel Jaca-

Francisco Javier Ocaña Eiroa

Vigo, otoño, 2018

NOTAS

1. Quienes han escrito sobre este particular están de acuerdo en que la nómina de los instrumentos medievales fue mucho más amplia que lo que indican las fuentes escultóricas, lo que demuestran algunos documentos. Como referencia podemos aportar un pasaje del Códice Calixtino recogido por JOSÉ LÓPEZ CALO en *La música en la catedral de Santiago. A. D. 1188*. En *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela 1998. LIBER SANCTI IACOBI “Codex Calixtinus”, tradc. A. Moralejo, C. Torres, J Feo, de Carro Otero, Pontevedra, 1992. p. 41. “ *Unos tocan cítaras, otros liras, otros tímpanos, otros flautas, caramillos, trompetas, arpas, violas, ruedas británicas o galas, otros cantando con cítaras, otros cantando acompañados de diversos instrumentos, pasan la noche en vela...*” (“*Alii citharis psallunt, alii liris, alii timpanis, alii tibiis, alii fistulis, alii tubis, alii sambucis, alii violis, alii rotis britannicis vel gallicis, alii psalteriis, alii diversis generibus musicorum cantando vigilant*”). Vuelve a insistir el autor, ahora en una cita de HISTORIA COMPOSTELANA, tradc. Manuel Suárez y José Campelo, Santiago, 1950. sobre la presencia en Santiago de instrumentos musicales. *Es el pasaje que describe el recibimiento que los santiagueses hicieron a su obispo Diego Gelmírez a la vuelta del cautiverio a que lo había sometido Arias Pérez: "Salió a encontrarle toda la multitud de los compostelanos, cantando y tañendo tímpanos, cítaras y otros instrumentos músicos" Estos hechos ocurrieron en la primavera del 1111.*
2. ESPERANZA ARAGONÉS ESTELLA. *Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro*. Príncipe de Viana, Pamplona. Año nº 54, Nº 199, 1993, págs. 247-28. CARLOS VILLANUEVA. *Los instrumentos musicales en El Camino de Santiago*, en *Arqueología, historia y viajes sobre el mundo medieval*, , nº. 53, 2015, pp.. 59-69. 2015. - *La voz de los instrumentos en manos de los juglares en Medievalia*, nº 15, págs. 159-178. 2012.
- 3 A.A.V.V. *Santiago .La Europa del peregrinaje*. Madrid 1993. - A.A.V.V. *Les chemins de Saint-Jacques-de Compostelle*. Strasbourg, 1989. A.A.V.V. *Vida y Peregrinación*. Ministerio de Cultura. 1993. ISIDRO G BANGO TORVISO. - *El Camino de Santiago*, Madrid, 1993. MARCEL DURLIAT: *The Pilgrimage Roads Revisited*, en *Bulletin Monumental*, 1971. G GAILLARD.: *L'influence du Pelerinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre*, en *Príncipe de Viana*, XXI, Pamplona, 1964.
4. RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN, *La aportación del Camino de Santiago y de la peregrinación a Europa* en *El Camino de Santiago y Europa*. pp. 21-26. Santiago, 1992. - *Las peregrinaciones. Peregrinación medieval a Compostela. Establecimiento de los itinerarios. El peregrino en Caminos a Santiago en Castilla y León*. pp. 7-22; 23-46; 47-85 y 217-231, respectivamente. León, 2004. - *Los Caminos a Compostela. El arte de la peregrinación*. Madrid, 2003.
4. M.ª JESÚS LACARRA. *Cuentos de la Edad Media*. Madrid, 1988. Es un magnífico recuento de teoría y de reproducciones de cuentos para comprender el mundo literario medieval - *Cuentos y leyendas en el camino de Santiago*, en *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*, pp. 285-312, Zaragoza 2005. Vale también la nota 2.
5. A.A.V.V. *El Camino de Santiago y la articulación del espacio hispánico*. XX Semana de Estudios Medievales. Estella 1993. - A.A. V.V. *El Camino a Santiago, tomo I (Vías ,Viajes y Viajeros de antaño), tomo II (Estaciones y Señales)*. Ministerio de Obras Públicas y Transporte. Madrid, 1991.
6. M.ª ESPERANZA ARAGONÉS ESTELLA. *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1996 - *El maestro de San Miguel de Estella y su escuela: relación estilística entre la obra esculpida de varias iglesias navarras*. en *Actas del IX Congreso de Historia del Arte*. León - *El claustro de San Pedro de la Rúa en Estella: Estudio del problemático capitel de San Pedro. Capiteles inéditos del conjunto*. Príncipe de Viana 209 (1996), JOSÉ MARÍA AZCÁRATE: *La portada de Platerías y el programa iconográfico de la Catedral de Santiago*, en *Archivo Español de Arqueología*, XXXVI, Madrid, 1963.. MARCEL DURLIAT. *La Sculpture Romane de la Route de Saint-Jacques*. Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne. 1990. G GAILLARD. *Les débuts de la sculpture romane espagnole: León, Jaca, Compostelle*. París, 1938.- *L'influence du Pelerinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre*, en *Príncipe de Viana*, XXI, Pamplona, 1964. SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ. *Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la Cathédrale romane*, en *Les Dossiers de L'archéologie*, nº 20, 1977.- *La sculpture romane de la cathédrale de Jaca*., *État des questions*, en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, X, 1979. *Artistas, patronos y público*

en el arte del Camino de Santiago, en *Compostellanum*, volumen XXX, números 3-4, Santiago de Compostela, 1985. O. NAESGAARD: *Saint-Jacques de Compostelle et le débuts de la grande sculpture vers 1100*, Aarhus, 1962. JOAQUÍN YARZA LUACES. *La Edad Media*, en *Historia del Arte Hispánico*, vol. V, Madrid, 1980.-Arte y Arquitectura en España 500-1250. Madrid, 1979. RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN, *La aportación del Camino de Santiago y de la peregrinación a Europa*. en *El Camino de Santiago y Europa*. pp. 21-26. Santiago, 1992.- *Las peregrinaciones. Peregrinación medieval a Compostela. Establecimiento de los itinerarios. El peregrino*. en *Caminos a Santiago en Castilla y León*. pp. 7-22; 23-46; 47-85 y 217-231, León, 2004.

7. Coincido con la opinión de JOSÉ LÓPEZ CALO en que no todos los instrumentos que se citan llegaron a reproducirse y menos a identificarse “*Sorprende que ningún especialista haya afrontado el problema de la identificación de los instrumentos musicales que ahí nos menciona el Calixtino*”. *La música en la catedral de Santiago. A. D. 1188 en II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela 1998. LIBER SANCTI IACOBI “*Codex Calixtinus*”, tradc. A. Moralejo, C. Torres, J Feo, de Carro Otero, Pontevedra, 1992.

8. Está perfectamente clara opinión de JOSÉ LÓPEZ CALO a este respecto, que consideramos verdadera después de haberse reproducido los instrumentos del Pórtico de La gloria, y realizado conciertos con ellos “*El Maestro Mateo se limitó a copiar - con una perfección asombrosa, sí, pero a copiar - instrumentos reales que él tuvo delante. Y éste es el motivo de esta primera consideración: que parece imposible que en este rincón tan alejado del mundo se conociera, en 1188, tal número y variedad de instrumentos musicales*” *La música en la catedral de Santiago. A. D. 1188. en II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela 1998. LIBER SANCTI IACOBI “*Codex Calixtinus*”, tradc. A. Moralejo, C. Torres, J Feo, de Carro Otero, Pontevedra, 1992”.

9. INÉS RUIZ MONTEJO. “*La temática obscena del románico rural*” Goya nº 174, pp. 136.146 . “En los mismos círculos religiosos (medios y superiores) se percibe una intensa impregnación de cultura cómica popular que va más allá del simple consentimiento. Se deriva, sin duda, del contacto que la Iglesia hubo de establecer con la cultura profana occidental cuando intentó cristianizarla.”

10. SERAFIÍN MORALEJO. “*Marco histórico y contexto litúrgico*” en II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento. Santiago de Compostela 1998. p.30. “*En cuanto a la música profana, datos hay también sobre el patrocinio dispensado por Alfonso IX a destacados trovadores provenzales ...*”

11. INÉS RUIZ MONTEJO.. “*La temática obscena del románico rural*” Goya nº 174, pp. 136.146 . “... *Del mismo modo que se planteaba cómo la sensualidad era uno de los escasos alicientes —por no decir único— en la vida del hombre humilde. la Fiesta también satisfacía, aunque esporádicamente. los anhelos de expansión vital del hombre del pueblo.*”

12. MIGUEL ÁNGEL GARCÍA GUINEA. *El románico en Palencia*. Diputación de Palencia. 1990. pp. 161-169. La opinión de García Guinea sobre un ritual bíblico con relación al baile de Salomé, puede actualizarse perfectamente por una escena de juglaría, como en otros conjuntos de la escultura románica, como se desarrolla ampliamente en la nota siguiente.

13. RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN, *Escenas de juglaría en el románico de Galicia en Vida cotidiana en la España medieval*. pp. 127-154. Aguilar de Campóo-Madrid, 1998. - *Los palacios arzobispales de Santiago en la Historia y el Arte. Instrumentos de corda medievais. Investigación e reconstrucción*. pp. 19-89. Edición en español, gallego e inglés. Diputación de Lugo, 2000. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. “*La vida en Galicia en los tiempos del arte románico*”, Cuadernos de estudios Gallegos, XVII, 1962

14. PEDRO LUIS HUERTA HUERTA, “*Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español*” – Aguilar de Campóo, 1997. p. 119 “ ... *El hombre medieval vivía y sentía la fiesta con una gran intensidad, pues no en vano le permitía evadirse, aunque sólo fuera por unos instantes, de la dura cotidianidad que envolvía su vida ...*”

15. Vale la nota anterior. pp. 130-131“ ...*El mundo farandulesco de la juglaría fue rechazado por la Iglesia medieval en*

el ámbito de la marginalidad.... Por ese motivo la Iglesia no podía ver con buenos ojos a quien escapaba al rígido marco del orden establecido, y se mantenía en un continuo vagamundo ...”.

16. Vale la nota anterior. p. 121 “,,, *La festividad religiosa era también la puerta que daba paso a la fiesta profana,,,”*

17. MANUEL NÚÑEZ RODRÍGUEZ. *El refectorio del Palacio de Gelmírez*. Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1996. Es un magnífico ejemplo de un banquete medieval, donde aparecen los servidores con toda suerte de viandas y utensilios, junto a los músicos que amenizaban la fiesta, con los instrumentos de la época, que en muchos casos son copia de los del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago.

18. MANUEL NÚÑEZ RODRÍGUEZ. *El refectorio del Palacio de Gelmírez*. Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1996. *especialmente pp. 89 a 91. p. 80, y también nota 7.* JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, , *Hablan las imágenes: lectura iconográfica de la portada de San Miguel de Estella*, en “*Perfiles del Arte Románico*”. Aguilar de Campóo, 2002. M.^a ESPERANZA ARAGONÉS ESTELLA. “*Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro*”. Príncipe de Viana, Pamplona. Año nº 54, Nº 199, 1993, págs. 247-280. CLARA. FERNÁNDEZ LADREDA, *Portada de Santa María de Sangüesa*. Pamplona, 2010.

19. FRANCISCO JAVIER OCAÑA EIROA. “*La música en el Camino de Santiago*” Asociación Astur-Leonesa del Camino de Santiago. Nº 47. 2015

20. MIGUEL ÁNGEL GARCÍA GUINEA. *El románico en Palencia*. Diputación de Palencia. 1990. INÉS RUIZ MONTEJO. “*La temática obscena del románico rural*”. *Goya* nº 174, pp. 136.146. La autora hace un resumen esquemático de la ambivalencia del mundo sacro y profano en tres conclusiones: “ 1. *La sensualidad como aliciente de una vida dura y tan paupérrima.* 2. *La compatibilidad existente entre sensualidad y creencia y práctica religiosas.* 3. *La participación del monje en el devenir de la vida cotidiana como cualquier otro villano en sus goces y sinsabores, sin descuidar por ello las obligaciones inherentes a su condición de eclesiástico.* Acudimos ahora a textos de la autora que reproducciones de comentario s de Serrano Fatigati para mejor comprensión del problema;”...*Cuando los escultores medievales criticaban en nuestro país los vicios y pecados de los hombres... lo hicieron en la forma naturalista. casi brutal. pero enérgica y sincera ...”* “*En suma, iconografía toda ella que le induce a concebir una sociedad medieval «a medias religiosa y a medias laica ...”*- FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN. “*El otro peregrinaje: presencia y uso de la obscenidad en el camino de Santiago*”. Rev. del Círculo Románico, Madrid. 2009. JAIME NUÑO GONZÁLEZ “*Hacia una visión de la iconografía sexual: escenas procaces y figuras obscena*” en *Poder y Seducción de la Imagen Románica*. Aguilar de Campóo, 2006.. Anotamos un texto del autor, por ser valioso testimonio en la opinión de la permisividad de las imágenes procaces. “*en época románica, produjo una iconografía de evidente carga sexual, donde diversas actitudes obscenas, hombre y mujeres exhibicionistas o parejas copulando, sirvieron como ornamento de muchos templos, sin que en ningún momento parece que hubiera pretensión de equívoco o de esconderlo en rincones poco accesibles.* ÁNGEL DEL OLMO GARCÍA “*Iconografía sexual en el románico*”, Págs. 88 y 89. Béjar 1999. “... *Así, se llega a situaciones tan paradójicas como la del papa Sixto IV, que impuso a todos los clérigos sin excepciones, el impuesto de fornicación anual, aun en el caso de que el clérigo en cuestión no tuviera concubina alguna, así ningún deudor se escaparía.*”- “... *Se llega a montajes como éste del famoso doctor en teología del siglo XIV, el francés Gerson, que justificó de la siguiente manera la vida de los clérigos: ¿Rompe un sacerdote el voto de castidad cuando incurre en acciones lujuriosas? - ¡No!, el voto de castidad se refiere exclusivamente a no incurrir en el matrimonio. Un sacerdote que perpetre los más graves delitos de lujuria no rompe el voto de castidad mientras permanezca soltero*” - El maestro Heinrich, hermano mendicante de Estrasburgo, nos ha dejado un documento de 1261 en el que señala: “...*Cuando una monja sucumbe a la tentación de la carne y a la debilidad humana y es arrastrada a romper la castidad tiene menos culpa, y por tanto merece mayor consideración, si lo hace con un clérigo a si lo hace con un laico ...* “

21. MIGUEL ÁNGEL GARCÍA GUINEA. *El románico en Cantabria*. Santander 1996. pp.278-293. Resulta chocante que, a pesar de ser la iglesia de Cervatos paradigma de las exhibiciones sexuales, en cuanto a número y variedad, el autor apenas hace referencia a ello en unas ligeras descripciones, Puede interpretarse como pudor personal de la época en que se escribió el libro.

22. Quien desee acercarse a esta fachada puede consultar la siguiente bibliografía. JOSÉ MARÍA AZCÁRATE. “*La portada de Platerías y el programa iconográfico de la Catedral de Santiago*, en *Archivo Español de Arqueología*, XXXVI, Madrid, 1963. M. A CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “*La catedral románica: tipología arquitectónica y*

narración visual”, en Santiago, la Catedral y la Memoria del Arte, Santiago, 2000. Introitus Pulcre Refulget. Algunas reflexiones sobre el programa iconográfico de las portadas del transepto de la catedral de Santiago, en “*La meta del Camino de Santiago. La transformación de la catedral a través de los tiempos*”. Santiago, 1955. CHAMOSO LAMAS VICTORIANO MANUEL, BERNARDO GONZÁLEZ y REGAL: *Galicia*, en la colección “La España Románica”, Madrid, 1979. - JOHN KENNETH CONANT. “*Arquitectura Románica da catedral de Santiago de Compostela*”, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago, 1983. MARCEL DURLIAT: “*The Pilgrimage Roads Revisited*”, en Bulletin Monumental, 1971. *La porte de France à la cathédrale de Compostelle*, en Bulletin Monumental, CXXX, 1972. “*La Sculpture Romane de la Route de Saint-Jacques*”. Comité d’études sur l’histoire et l’art de la Gascogne. 1990. G GAILLARD.: “*Les débuts de la sculpture romane espagnole: León, Jaca, Compostelle*”. París, 1938. MANUEL GÓMEZ MORENO: “*El arte románico español. Esquema de un libro*”, Madrid, 1934. LIBER SANCTI IACOBI - CODEX CALIXTINUS, Transcripción de KLAUS HERBERS y MANUEL SANTOS NOIA, Santiago, 1998. Liber Sancti Jacobi “Codex Calixtinus”, tradc. A. Moralejo, C. Torres, J Feo, ed. X. Carro Otero, Pontevedra, 1992. HISTORIA COMPOSTELANA, tradc. Manuel Suárez y José Campelo, Santiago, 1950. LÓPEZ ALSINA FERNANDO: “*Evolution urbaine de la Compostelle medievale (X-XII siècle)*”, en catálogo de la exposición en “Santiago de Compostela” 1.000 Ans de Pelerinage Européen, Gante, 1985. “*La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media, Santiago 1988. articulación del espacio hispánico*”, XX Semana de Estudios Medievales, Estella 1994. A.: LÓPEZ FERRIRO “*El Pórtico de Platerías*”, en Galicia Diplomática, nº IV, 1884. SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ. “*La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago*”, en Compostellanum XIV, Santiago, 1969. “*Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la Cathédrale romane*”, en Les Dossiers de L’archéologie, nº 20, 1977. *Notas para una revisión de la obra de Conant K. John*, en Conant, K. John: *Arquitectura románica da Catedral de Santiago*, Colegio Oficial de Arquitectos, Santiago, 1983. FRANCISCO JAVIER OCAÑA EIROA “*La controvertida personalidad del maestro Esteban en las catedrales románicas de Santiago y Pamplona*”. Institución Príncipe de Viana - nº 228. - Pamplona, 2003. O. NAESGAARD: “*Saint-Jacques de Compostelle et le débuts de la grande sculpture vers 1100*”, Aarhus, 1962. RAMÓN OTERO TÚÑEZ. “*Un estudio inédito sobre la fachada de Platerías*”, en Cuadernos de Estudios Gallegos, V, Santiago, 1950. A K PORTER. “*Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*”, vol. I, Boston, 1923. 2 volms., New York. *La escultura románica en España*, 2 vols., Florencia, 1928. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. “*El Salvador de Santiago de Vigo*”. Museo de Pontevedra, 1942. CARLOS SASTRE VÁZQUEZ,. “*La portada de las Platerías y la "mujer adúltera": una revisión*. *Archivo español de arte*, Tomo 79, Nº 314, Madrid, 2006, págs. 169-186. RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN,. “*Guía de la catedral de Santiago*”. Ramón Yzquierdo Perrín y Alejandro Barral Iglesias. Ediciones en español, francés, inglés, alemán e italiano. Dos ediciones. León, 1993 y 2004. *La construcción de la catedral románica de Santiago*. en “La meta del Camino de Santiago”. “*La transformación de la catedral a través de los tiempos*”. Pp. 59-82. Xunta de Galicia, 1995. Ediciones en español, francés y alemán. “*Santiago de Compostela, la ciudad construida*. “*Arquitectura medieval. Santiago de Compostela: Ciudad y Peregrino*” en. Actas del V Congreso Internacional de Estudios Jacobeos. Pp. 227-270. Xunta de Galicia, 2000. “*Santiago de Compostela en la Edad Media*”. Madrid, 2002. “*La Catedral de Santiago*”, en “Las catedrales, de Galicia”. Edileisa. León, 2005.

23. A.A.V.V Catálogo de la exposición “*Maestro Mateo en el Museo del Prado*.” Museo Nacional del Prado. Madrid 29/11/2016 - 24/04/2017. En la exposición se exhibieron esas dos esculturas del castigo de la lujuria, analizadas en los textos, procedentes del museo de la catedral.

24. CLARA. FERNÁNDEZ LADREDA, *Portada de Santa María de Sangüesa*. Pamplona, 2010. MILTON, C. *La portada de Santa María la Real de Sangüesa*. Príncipe de Viana., Pamplona, 1996.

25. FRANCISCO JAVIER OCAÑA EIROA. *la atracción de la fiesta y del mundo sexual*. Inédito.

26. RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, JOSÉ MANUEL, *Hablan las imágenes: lectura iconográfica de la portada de San Miguel de Estella*, en “*Perfiles del Arte Románico*”. Aguilar de Campóo, 2002

27. ANDRÉ VAUCHEZ “*La espiritualidad del occidente medieval*”. – Ediciones Cátedra, Historia Meno – Madrid, 1985. Reproducimos a continuación unos textos del autor que tienen claro signo de significación y separación. “...*De manera general, la Iglesia se esforzó por cristianizar la atmósfera de sacralidad difusa que rodeaba los principales actos de la vida en la religiosidad popular...*” - “...*Poco antes del año mil, el abad Abbon de Fleury (Saint-Benoit-sur Loire) escribía: «Entre los cristianos de ambos sexos, sabemos que existen tres órdenes o, mejor dicho, tres grados. El primero es el de los laicos, el segundo el de los clérigos y el tercero el de los monjes. Aunque ninguno de los tres esté libre de pecado, el primero es bueno, el segundo, mejor, y el tercero, excelente...».*”- “... *La literatura espiritual de la*

época afirma claramente la superioridad de la vida monástica (ciento por uno) sobre el estado clerical (setenta por uno) y el de los laicos (treinta por uno)”

28. SAN ISIDORO. *Etimologías*. BAC. Madrid, 2004.

29. ÁNGEL DEL OLMO. *“Iconografía sexual en el Románico”*, pp 216 a 219, 1999 Béjar. En el Concilium Avernionense del año 1209 en Francia, en su canon 17, título XIII, manifiesta: *“... queda establecido que en las vigili- as de los santos no se harán en la iglesia ni danzas de saltimbanquis, ni gestos obscenos, ni bailes, ni se recitarán poesías de amor o canciones amorosas...”*

30. PEDRO LUIS HUERTA HUERTA, *“Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español”* – Aguilar de Campóo, 1997. p. 124.

31. Vale la nota anterior, p. 124

32. M.^a ESPERANZA ARAGONÉS ESTELLA. *“ Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro. Príncipe de Viana, Pamplona. Año nº 54, Nº 199, 1993, p. 254. Recogido de Edmond de Faral (1852-1958) “... Era una guerra antigua y obstinada de la iglesia contra los juglares, representantes del espíritu de la frivolidad y la corrupción mundana ...” - “ ... Esta hostilidad no es casual, es la actitud ordinaria de la iglesia durante la Edad Media a la mirada de los agentes de la disipación. Protectora de las costumbres, no le gustaba el trastorno creado por los cantos, danzas y juegos ...”.*

33. Vale la nota anterior, p. 254, recogido de Honorio de Autun, siglo XII *“... El alumno pregunta: ¿Tienen los juglares alguna esperanza de salvación? Y el maestro responde: “Ninguna, porque ellos son, desde el fondo de su alma los ministros de Satán. De ellos se dice que no han conocido a Dios, y Dios se reirá de los que ríen ...”* La autora realiza muchas más citas sobre el particular, que no reproducimos por extensas.

34. PEDRO LUIS HUERTA HUERTA, *“Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español”* – Aguilar de Campóo, 1997. p. 131.

35. FRANCISCO JAVIER OCAÑA EIROA. *“Glosas Silenses”* Monasterio de Santo Domingo de Silos. 2008. *“... A partir de ese momento, del que surge la nueva construcción y la promesa de estabilidad, comienza su peregrinatio (peregrinación) en la búsqueda de la perfección, de la ascesis que le ha de llevar hasta los aposentos de la Jerusalén Celeste, en compañía de la comunidad ...”*

36. PEDRO LUIS HUERTA HUERTA, *“Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español”* – Aguilar de Campóo, 1997. *“...Se trata casi siempre de cánticos sacros que pueden entonar los monjes sin problemas. Ahora bien, la propia naturaleza de la vida monástica no permite otro tipo de diversión que no sea la comunicación con Dios mediante el cumplimiento de sus mandatos. Esta forma de vida está totalmente al margen de las chanzas, burla, la risa o cualquier otro componente del histrionismo...”*

37. ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA. *“ La alegría en el monasterio. Los Carmina Goliardescos y la vida monástica, en Vida y muerte en el Monasterio Románico, pág. 206 – Aguilar de Campóo 2004. “... Los Carmina cuya formulación literaria y musical parece chocar frontalmente con el mundo sacralizado y la estricta moral de la Iglesia, deben ser interpretados muchas veces a la luz de la violenta sátira de la que son la verdadera sustancia, y en la ironía de sus parodias contra las prácticas de algunos eclesiásticos y responsables religiosos... “*

38. REGLA DE SAN BENITO. Ediciones Monte Casino. Zamora. 1994. Caps. IX *“Cuántos salmos han de decirse por la noche”*. XVIII *“Con qué orden han de decirse los salmos”*. XIX *“ La actitud en la salmodia ”*.

39. Vale la nota anterior. Cap. XLVII. *“...Recitarán (los monjes), los salmos y las antífonas después del abad y por orden aquellos a los se les haya encomendado. Pero no se atreva a cantar y leer sino aquel que pueda cumplir este oficio de manera que se edifiquen los oyentes...”*

40. Vale la nota anterior. Cap. LV *“ El vestido y el calzado de los hermanos”*. *“... Nosotros creemos, con todo, que en los lugares templados son suficientes para los monjes una cogulla y una túnica para cada uno, la cogulla afelpada en*

invierno, lisa o usada en verano, y un escapulario para el trabajo escarpines y sandalias para calzarse ... “. Sigue después hablando del color y la tosquedad de las prendas.

41. Un texto del monasterio de Benevivere a principios del siglos XIII resume la importancia del claustro. FRANCESCA ESPAÑOL BELTRÁN. en “*Claustros románicos hispanos*”. p. 11. León. 2003. “...*Ad claustum semper recurrat, ut legendo, meditando, orando, et turbulentos animi sui motus ex rerum exteriorum cura vel sollicitudine surgentes sedare ...*” (al claustro siempre recurra para leer, meditar, orar y aplacar las perturbaciones del espíritu que surgen de la inquietud o preocupación por las cosas exteriores),

42. SAGRADA BIBLIA, BAC, Madrid, 1966.

43. Obras Completas de Beato de Liébana, B.A.C., Madrid, 1995. AA.VV. Los Beatos, Madrid, 1986. AA.VV. *Comentarios Apocalipsis. Beato de Liébana*. Barcelona, 1995. *Actas del Simposio para el estudio de los códices del “Comentario al Apocalipsis” del Beato de Liébana*, Madrid, 1978. John Williams,; *The Illustrated Beatus (a Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse)*. Harvey Miller, Publishers, Londres, 1994. Isidore, *Orosius and the Beatus Map, Imago Mundi*, vol. 49, Londres, 1997. *Comentarios Apocalipsis*. MIREILLE MENTRE, , *La miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media*, León, 1976. *La Peinture Mozarabe*, París, 1984. *El Estilo Mozárabe. La pintura cristiana en torno .al año 1000*, Madrid, 1994. JOAQUÍN YARZA LUACES, , *Las miniaturas del Antifonario de León*, Boletín de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, XLI, 1976. *El Descensus ad infernos, del Beato de Gerona, y la escatología musulmana*, Boletín de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, XLIII, 1977. *Arte y Arquitectura en España 500-1250*. Madrid, 1979. *La peregrinación a Santiago y la pintura y las miniaturas románicas*. Compostellanum XXX, 1985. *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Actas Simposio.O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo. Santiago de Compostela,1988.. *La miniatura románica en España. Estado de la cuestión*. Anuario del Departamento de Historia y teoría del arte II, 1990. *Comentarios Apocalipsis. Beato de Liébana*. Barcelona, 1995. Barcelona,. *La miniatura en Galicia, León y Castilla en tiempos del Maestro Mateo*. Actas Simposio. Santiago de Compostela,1998

44. YARZA LUACES JOAQUÍN, GUARDIA MILAGROS, VICENS TERESA: *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval I (Alta Edad Media y Bizancio). Arte Medieval II (Románico y Gótico)*. Barcelona, 1982. p. 83. “...*En el nombre de Cristo., Pedro, obispo de la iglesia de Pamplona, junto con el convento de canónigos y monjes súbditos míos, eterna salud a ti, Esteban, artesano y a tu mujer, hijos e hijas. Por nada obligado, ni tampoco impedido, ni inducido, siendo favorable nuestro señor el rey (...), mandé hacer y extender para ti una carta de donación sobre unas casas que te había mostrado en Pamplona, y también sobre unas viñas. Igualmente te doy un horno que has de hacer en ellas. Todas estas cosas te doy para que las tengas y poseas durante tu vida, y después de tu muerte las dejes a quien tú y tu mujer queráis. También te doy sesenta medidas de trigo, vino y cebada para que los agricultores que trabajen durante tu vida aquellas tierras lo entreguen a tu casa cada año, por el buen servicio que hiciste para mí y para la iglesia de Santa María, y que aún has de hacer...*”

45. WLADYSLAW TATARKIEWICZ, *Historia de la estética II. La estética medieval*, Madrid, 1990.

46. La mayor fuente bibliográfica sobre el Pórtico de la Gloria, la recogió el profesor RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN en su libro “*El Pórtico de la Gloria*. León, 2010”, y es como sigue: AZCÁRATE RISTORI, J. M^a de (1974). *El protogótico hispánico*. Madrid. BERIAUX, E. (1906). *La sculpture chretiënne en Espagne des origines a u XIX e siècle*. París. BOUZA BREY, F. (1993). *De las obras escultóricas do Mestre Mateo*. En Carro Otero, X. *Artigos xacobeos e composteláns*. Santiago. BOUZA BREY, F. (1959). *El Maestro Mateo en la tradición popular de Galicia*. Compostellanum, IV. Santiago de Compostela. CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M^a (1962). *Contribución al estudio del gótico en Galicia. (Diócesis de Santiago)*. Valladolid. CARRO GARCÍA, J. (1950). *La imagen sedente del apóstol Santiago en la catedral de Santiago*. Cuadernos de Estudios Gallegos, V. Santiago de Compostela. CARRO GARCÍA, X. (1931) *A imaxen pétrea do Apóstol Sant-Iago*. Nos, XIII. Ourense. CASTILLO, A. del (1949). *El Pórtico de la Gloria*. Santiago de Compostela. CEÁN BERMÚDEZ, J.A.(1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, III. Madrid. [Edición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965. Madrid]. CONANT, K.J. (1983). *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela. CHAMOSO LAMAS, M. (1959). *Esculturas del desaparecido pórtico occidental de la catedral de Santiago*. Cuadernos de Estudios Gallegos, XIV. Santiago de Compostela. CHAMOSO LAMAS, M. et al. (1985). *Galicia románica*. Madrid. FERNÁNDEZ SANCHEZ, J.M. y FREIRE BARREIRO, F. (1885). *Guía de Santiago y sus alrededores*. Santiago de Compostela. FILGUEIRA VALVERDE, J.F. (1970). *Datos y conjeturas para la biografía del Maestro Mateo*. En *Historias de Compostela*. Santiago de Compostela. FOCILLON, H. (1988). *Arte de occidente. La Edad Media románica*

y gótica. Madrid. GAILLARD, G. (1972). *Le Porche de la Gloire de Saint-Jacques-de-Compostelle et ses origines espagnoles*. En *Etudes d'art roman*. París. HERBERS, K. y SANTOS NOTA, M. [ed.] (1998). *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. A Coruña. LAMBERT, E. (1977). *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*. Madrid. LÓPEZ CALO, J. (1993). *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. 2 vol. A Coruña. LÓPEZ CAMPOS, A. (1989). *El Pórtico de la Gloria del Maestro Mateo*. Santiago de Compostela. LÓPEZ FERREIRO, A. (1975). *El Pórtico de la Gloria. Estudio sobre este célebre monumento de la basílica compostelana*. Santiago de Compostela. MORALEJO, A., TORRES, C. y FEO, J. [ed.] (1951). *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela. - (2004). *Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII*. En Franco Mata, Á. [ed.]. *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios, I*. Santiago de Compostela. - (2004). *Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle: Problèmes de sources et d'interprétation*. En Franco Mata, Á. [ed.]. *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios, I*. Santiago de Compostela. - (2004). *La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago de Compostela*. En Franco Mata, Á. [ed.]. *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios, I*. Santiago de Compostela. - (2004). *El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria*. En Franco Mata, Á. [ed.]. *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios, II*. Santiago de Compostela. - (2004). *O Pórtico da Gloria contado a mozos e nenos*. En Franco Mata, A. [ed.]. *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios, II*. Santiago de Compostela. - (2004). *¿Raimundo de Borgoña (t 1107) o Fernando Alfonso (t 1214)? Un episodio olvidado en la historia del Panteón Real compostelano*. En Franco Mata, Á. [ed.]. *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios, II*. Santiago de Compostela. - (2004). *El Pórtico de la Gloria*. En Franco Mata, Á. [ed.]. *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios, II*. Santiago de Compostela. MORALES, A. de (1765). *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II a los Rey-bos de León, y Galicia, y Principado de Asturias*. Madrid. NEIRA DE MOSQUERA, A. (1950). *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos*. Santiago de Compostela. OTERO TÚÑEZ, R. (1965). *Problemas de la catedral románica de Santiago*. Compostellanum, X. Santiago de Compostela. - (1994). *Los apóstoles de la arcada derecha del Pórtico de la Gloria. Homenaje al Profesor Dr. Don José María de Azcárate y Ristori*. Madrid. - (1999). *Sugerencias sobre la fachada exterior del Pórtico de la Gloria*. Abrente, 31. A Coruña. OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R. (1990). *El coro del Maestro Mateo*. A Coruña. PITA ANDRADE, J.M. (1948). *Las redomas que sostienen los Ancianos del Pórtico de la Gloria*. Cuadernos de Estudios Gallegos, III. Santiago de Compostela. - (1950). *En torno al arte del Maestro Mateo: El Cristo de la Transfiguración en la portada de Platerías*. Archivo Español de Arte, XXIII. Madrid. - (1952). *Un capítulo para la formación artística del Maestre Mateo. La huella de Saint Denis*. Cuadernos de Estudios Gallegos, VII. Santiago de Compostela. - (1955). *Varias notas para la filiación artística de Maestre Mateo*. Cuadernos de Estudios Gallegos, X. Santiago de Compostela. - (1982). *Notas sobre la primitiva estructura del Pórtico de la Gloria*. Miscelánea de Arte. Madrid. PORTER, A. K. (1930). *La escultura románica en España*, II. Barcelona. - (1985). *Romanesque sculpture of the pilgrimage raids* 2 vol. New York. SILVA, R. y BARREIRO FERNÁNDEZ, J.R. (1965). *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*. Santiago de Compostela. SILVA, R. (1978). *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*. Santiago de Compostela. STREET, G. E. (s.f.). *La arquitectura gótica en España*. Madrid. VIDAL, RODRÍGUEZ, M. (1926). *El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago*. 2 vol. Santiago de Compostela. VILLAMIL Y CASTRO, J. (1866). *Descripción histórico-artístico-arqueológica de la catedral de Santiago*. Lugo. - (1909). *La catedral de Santiago. Breve descripción histórica*. Madrid. WARD, (1978). *Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela*. New York. YZQUIERDO PERRÍN, R. (1988). *La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones*. Abrente, 19-20. A Coruña. - (1992). *El Maestro Mateo. Cuadernos de Arte Español*, 23. Madrid. - (1993). *El protogótico y El gótico. La catedral de Santiago de Compostela*. Laracha. - (1996). *El arte protogótico*. En AA.VV. Galicia. *Arte medieval*, II. A Coruña. - (1999). *Reconstrucción del coro pétreo del maestro Mateo*. A Coruña. - (2001). *El coro del maestro Mateo. Historia de su reconstrucción. Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña. -ZEPEDANO Y CARNERO, J. M^o (1870). *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana* Lugo - VV. AA. (1988). *Actas. Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo"*. Santiago de Compostela. VV. AA. (1988). *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago de Compostela. VV. AA. (1988). *O Pórtico da Gloria e o sen tempo. Catálogo da exposición comemorativa do VIII centenario da colocación dos dinteis do Pórtico da Gloria da catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela. VV. AA. (1988). *Los Reyes y Santiago. Exposición de documentos reales de la catedral de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela*

47. En el año 1963 el Cabildo de la catedral de Santiago levantó un andamio para que el P. Calo (José López Calo, O.S.J.) pudiera hacer unos dibujos de los instrumentos. Más tarde en año 1988, se volvió a levantar otro con motivo de permitir a un grupo de investigadores, dirigidos por el P. Calo, para que estudiaran en detalle los instrumentos para la publicación de un libro, y a la vez posibilitar la reconstrucción de los instrumentos. En el año 2008 se vuelve a alzar otro andamio para el estudio de las pinturas y su posible restauración. Fue de este modo en el que se pudieron observar y fotografiar todos los detalles de los instrumentos, y a partir de esas fechas, disipar las dudas sobre la autenticidad de los mismos.

48. Ya referido en la nota 8, en la misma publicación que los anteriores.

49. En este apartado seguimos las indicaciones de FRANCISCO LUENGO “*Los instrumentos del Pórtico*” en *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. pp. 75-118. Santiago de Compostela 1998. Y las de SVERRE JENSEN “*Reconstrucción de los elementos e un estudio comparado*”, pp. 119-172 en la misma publicación. Nos hemos servido de sus dibujos, por ser los más didácticos y exactos conocidos.

50. ROSARIO ÁLVAREZ ..”*La iconografía musical de los Beatos de los siglos X Y XI y su procedencia*”. Universidad de La Laguna Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (Resumen de tesis doctoral en la Universidad Autónoma). Vol. V. 1993. p 10 “ *...Tan sólo queremos añadir aquí que la alternancia de técnicas frotadas y pulsadas en un mismo instrumento era frecuente en la plena Edad Media ...*”

51. FRANCISCO LUENGO “*Los instrumentos del Pórtico*” en *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela 1998. p. 76. “*... El hecho de que los salterios, arpas fidulas y zanfoñas, laúdes y cítaras conserven sus variadas formas tan largo tiempo sólo puede significar una cosa, que se había llegado a un ideal sonoro. Este supuesto ideal resultaba perfectamente adecuado para las necesidades musicales de su tiempo ...*”

52. Vale la nota anterior.

53. En este apartado seguimos las indicaciones de FRANCISCO LUENGO “*Los instrumentos del Pórtico*” en *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. pp. 75-118. Santiago de Compostela 1998. Y las de SVERRE JENSEN “*Reconstrucción de los elementos e un estudio comparado*”, pp. 119-172 en la misma publicación. Nos hemos servido de sus dibujos, por ser los más didácticos y exactos conocidos

54. SVERRE JENSEN “*Los instrumentos del Pórtico*” en *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. p 149. Santiago de Compostela 1998. “*... Por lo demás no es infrecuente que los instrumentos con tapa de piel no tenga ningún agujero de sonido en la tapa ...*”

55. ROSARIO ÁLVAREZ ..”*La iconografía musical de los Beatos de los siglos X Y XI y su procedencia*”. Universidad de La Laguna Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (Resumen de tesis doctoral en la Universidad Autónoma). Vol. V. 1993. p. 4 “*... hemos podido detectar influencias organológicas norte-africanas, como son los Beatos de Magio, de Valladolid, de la Seo de Urgel, de Fernando I, es decir, el grupo de la rama 11 a del stemma de Neuss 13, excepto el de Silos que, por ser tan tardío, en este aspecto se comporta de otra manera, y el Beato de Gerona de la rama 11 .* pp. 13-14 “*... Como hemos visto a lo largo del análisis, las influencias que reciben los códices de los Beatos en el campo musical son múltiples, lo que nos habla a su vez de la variedad de modelos de que dispusieron los miniaturistas para sus obras, pues pensamos que la toma directa de la realidad se hizo en pocas ocasiones ...*”

56. Vale la nota anterior, p 3. “*... Dios manifiesta su poder a través del sonido de estos instrumentos, cuyo timbre bronco y áspero, horrible y aterrador ha sido puesto siempre de relieve por multitud de escritores latinos ... en lo que se refiere a la trompeta, hay que indicar que el sonido de la tuba estaba relacionado con la naturaleza de la divinidad según varios textos del Antiguo y Nuevo Testamento, i incluso el propio Apocalipsis (1 ,lo) equipara el timbre de la tuba a la voz de Dios. Además, los Padres de la Iglesia compararon la tuba con las voces de los ángeles, tradición que recoge Casiodoro en su exégesis del salmo XLVI 6, al decir que "la voz de la tuba representa las palabras de los ángeles cuyo enorme ruido llenaba el aire y lo estremecía".*

57. ROSARIO ÁLVAREZ ..”*La iconografía musical de los Beatos de los siglos X Y XI y su procedencia*”. Universidad de La Laguna Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (Resumen de tesis doctoral en la Universidad Autónoma). Vol. V. 1993.

58. ISIDRO G. BANGO TORVISO *El Arte Románico en España*, Madrid, 1992.- GAILLARD G.: *Les débuts de la sculpture romane espagnole: León, Jaca, Compostelle. París, 1938 - L'influence du Pelerinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre*, en Príncipe de Viana, XXI, Pamplona, 1964. LOJENDIO LUIS. MARÍA DE: *Navarra*, en la colección “*La España Románica*”, Madrid, 1978. MORALEJO ÁLVAREZ SERAFÍN- *La sculpture romane de la cathédrale de Jaca.*, *État des questions*, en Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá, X, 1979.

59. FRANCISCO DE ASÍS GARCÍA GARCÍA .”*David músico. King David as a musical performer*”. DULCE OCÓN ALONSO, “*El rey David y otros músicos del arte románico*”, *Románico*, nº 2, pp. 12-19 (2006). FAUSTINO PORRAS ROBLES,. “*La pervivencia del mito de Orfeo en la iconografía románica del rey David: origen, significación simbólica y aproximación organológica*”, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. XVI, nº 32, pp. 301-331. (2007 SONIA C SIMON,. “*David et ses musiciens: iconographie d’un chapiteau de Jaca*”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 11, pp. 239-249. (1980).- SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ, “*Iconografía gallega de David y Salomón*”. Santiago de Compostela. (2004).

60 SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ "Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca "Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973. Vol. 1, pp. 427-434.

61 RAMÓN ANDRÉS: *Diccionario de instrumentos musicales desde la Antigüedad a J. S. Bach*, ediciones Península (Barcelona, 2001).

62. Vale la nota anterior.

63. EDGARDO CIVALLERO. “*Las flautas de pan medievales y renacentistas a través de las evidencias históricas*. “Estudios del Patrimonio Cultural. nº12. 2014.

64. FAUSTINO PORRAS ROBLES. “*Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica*”. *Lemir*. 12 (2008): 113-136. “*Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico – simbólico*”. Tesis doctoral UNED, - 2007.

65. RAMÓN YZQUIERDO PEYRÓ. “*Las colecciones de arte de la catedral de Santiago: estudio museológico,*” Tesis Doctoral. Universidad de Santiago, 2015, En el trabajo describe y analizada un magnífico olifante de marfil que se guarda en el Museo de la catedral.

66. RAIMUNDO GONZÁLEZ HERRANZ. *Representaciones musicales en la iconografía medieval*”. *Anales de Historia del Arte*. nº 8:67-96, 1998,

67. FAUSTINO PORRAS ROBLES. “*Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico – simbólico*”. Tesis doctoral UNED, - 2007.

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V. *Santiago de Compostela. 1000 Ans de Pelerinage Européen*. Catálogo de exposición Europalia 85 España. Gante 1985.

A.A.V.V. *El Camino a Santiago*, 2 tomos. Madrid, 1991.

A.A.V.V. *Vida y peregrinación*. Madrid, 1993.

A.A.V.V. *Santiago. La Europa del Peregrinaje*. Barcelona, 1993.

A.A.V.V. *Roma, Santiago, Jerusalén. El mundo de las peregrinaciones*. Madrid, 1999.

A.A.V.V. *El mensaje simbólico del imaginario románico*. Aguilar de Campóo, 2007.

A.A.V.V. *Actas del Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo"*, La Coruña, 1991.

AA.VV. *Los Beatos*, Madrid, 1986.

AA.VV. *Comentarios al Apocalipsis. Beato de Liébana*. Barcelona, 1995.

AA.VV. *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" del Beato de Liébana*, Madrid, 1978.

AA.VV. *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela 1998.

AA. VV. *Claustros románicos hispanos*". León. 2003.

AA. VV. *Glosas Silenses*. Monasterio de Santo Domingo de Silos. 2008.

A.A.V.V. *Catálogo de la exposición "Maestro Mateo en el Museo del Prado."* Museo Nacional del Prado. Madrid 29/11/2016 - 24/04/2017.

A.A.V.V. *El Camino de Santiago y la articulación del espacio hispánico*. XX Semana de Estudios Medievales. Estella 1993.

ESPERANZA ARAGONÉS ESTELLA, *Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro*. Príncipe de Viana, Pamplona. Año nº 54, Nº 199, 1993,

- *La voz de los instrumentos en manos de los juglares* en *Medievalia*, nº 15. 2012.
- *La imagen del mal en el románico navarro*. Pamplona, 1996.-
- *El maestro de San Miguel de Estella y su escuela: relación estilística entre la obra esculpida de varias iglesias navarras*. en *Actas del IX Congreso de Historia del Arte*. León.

ROSARIO ÁLVAREZ .."La iconografía musical de los Beatos de los siglos X Y XI y su procedencia". Universidad de La Laguna Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (Resumen de tesis doctoral en la Universidad Autónoma). Vol. V. 1993.

RAMÓN ANDRÉS: *Diccionario de instrumentos musicales desde la Antigüedad a J. S. Bach*, ediciones Península (Barcelona, 2001).

- JOSÉ MARÍA AZCÁRATE. *La portada de Platerías y el programa iconográfico de la Catedral de Santiago*. Archivo Español de Arqueología, XXXVI, Madrid, 1963
- FRANCISCO JAVIER BLANCO MARTÍN, *Arquitectura monacal*, en “Los monasterios románicos”, Aguilar de Campóo 2001.
- EDGARDO CIVALLERO. “*Las flautas de pan medievales y renacentistas a través de las evidencias históricas*”. “Estudios del Patrimonio Cultural. n°12. 2014.
- BANGO TORVISO, I.G. *El monasterio medieval, Madrid, 1990*.
- *El Arte Románico en España, Madrid, 1992*.
- *El Camino de Santiago y el estilo románico*.
- MARCEL DURLIAT: *The Pilgrimage Roads Revisited*, en Bulletin Monumental, 1971.
- *La porte de France à la cathédrale de Compostelle*, en Bulletin Monumental, CXXX, 1972.
- *La Sculpture Romane de la Route de Saint-Jacques*. Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne. 1990.
- FRANCESCA ESPAÑOL BELTRÁN. *Claustros románicos hispanos*. León. 2003.
- ÁNGEL DEL OLMO GARCÍA *Iconografía sexual en el románico*, Béjar 1999.
- ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA. *La alegría en el monasterio. Los Carmina Goliardescos y la vida monástica*, en Vida y muerte en el Monasterio Románico. Aguilar de Campóo 2004.
- CLARA. FERNÁNDEZ LADREDA, *Portada de Santa María de Sangüesa*. Pamplona, 2010.
- RAIMUNDO GONZÁLEZ HERRANZ. *Representaciones musicales en la iconografía medieval*”. Anales de Historia del Arte. n ° 8:67-96, 1998,
- SVERRE JENSEN “*Reconstrucción de los elementos e un estudio comparado*”, en *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela 1998
- G GAILLARD. *Les débuts de la sculpture romane espagnole: León, Jaca, Compostelle*. París, 1938.
- *L'influence du Pelerinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre*, en Príncipe de Viana, XXI, Pamplona, 1964.
- MIGUEL ÁNGEL GARCÍA GUINEA. *El románico en Palencia*. Diputación de Palencia. 1990.
- PEDRO LUIS HUERTA HUERTA, *Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español*. Aguilar de Campóo, 1997.
- HISTORIA COMPOSTELANA, tradc. Manuel Suárez y José Campelo, Santiago, 1950.
- LIBER SANCTI IACOBI - Codex Calixtinus, Transcripción de KLAUS HERBERS y MANUEL SANTOS NOIA, Santiago, 1998.
- LIBER SANCTI JACOBI “Codex Calixtinus”, tradc. A. Moralejo, C. Torres, J Feo, ed. X. Carro Otero, Pontevedra, 1992.
- A.LÓPEZ FERRIRO - *El Pórtico de la Gloria, Santiago, 1893* (reimp. Pico Sacro, Santiago, 1975).
- LUIS. MARÍA DE LOJENDIO: *Navarra*, en la colección “La España Románica”, Madrid, 1978.
- JOSÉ LÓPEZ CALO. *La música en la catedral de Santiago. A. D. 1188*. Santiago de Compostela 1998.

- *La reconstrucción de los instrumentos del Pórtico de la Gloria: historia de una idea.* La Coruña. 2000-2002.
- *La música medieval en Galicia.* La Coruña. 1982.
- *El Códice Calixtino y la música de su tiempo.* Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-23 de septiembre de 1999.
- *La música en Santiago de Compostela A.D. 1175. El alborear de la Edad Media.* Santiago de Compostela. 2017.

FRANCISCO LUENGO “*Los instrumentos del Pórtico*” en *II Cuadernos de Música en Compostela. El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento.* Santiago de Compostela 1998.

MIREILLE MENTRE: *El Estilo Mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año 1000.* Madrid, 1994.

SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ. *Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la Cathédrale romane*, en *Les Dossiers de L'archéologie*, nº 20, 1977.

- *La sculpture romane de la cathédrale de Jaca.*,. *État des questions*, en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, X, 1979.
- *Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago*, en *Compostellanum*, volumen XXX, números 3-4, Santiago de Compostela, 1985.
- *Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria*, en *El Pórtico de la Gloria. En Música, Arte y Pensamiento*, Santiago de Compostela, 1988.
- *Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca* "Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973. Vol. 1

O. NAESGAARD: *Saint-Jacques de Compostelle et le débuts de la grande sculpture vers 1100*, Aarhus, 1962.

MANUEL NÚÑEZ RODRÍGUEZ. *El refectorio del Palacio de Gelmírez.* Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1996.

JAIME NUÑO GONZÁLEZ *Hacia una visión de la iconografía sexual: escenas procaces y figuras obscena.* En *Poder y Seducción de la Imagen Románica.* Aguilar de Campóo, 2006.

FRANCISCO JAVIER OCAÑA EIROA. *Glosas Silenses.* Monasterio de Santo Domingo de Silos. 2008.

- *La atracción de la fiesta y del mundo sexual.* Inédito.

DULCE OCÓN ALONSO, *El rey David y otros músicos del arte románico, Románico*, nº 2, 2006.

RAMÓN OTERO TÚÑEZ: *Problemas de la Catedral románica de Santiago*, en *Compostellanum X*, Santiago, 1965.

- *El Pórtico de la Gloria y su trascendencia en la Galicia medieval*, Santiago 1988.

FAUSTINO PORRAS ROBLES, *La pervivencia del mito de Orfeo en la iconografía románica del rey David: origen, significación simbólica y aproximación organológica*, Cuadernos de arte e iconografía, t. XVI, nº 32.

- *Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica*”. *Lemir*. 12 (2008): 113-136.
- *Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico – simbólico.* Tesis doctoral UNED, - 2007.

SAN ISIDORO. *Etimologías.* BAC. Madrid, 2004.

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, , *Hablan las imágenes: lectura iconográfica de la portada de San Miguel de Estella*, en “*Perfiles del Arte Románico*”. Aguilar de Campóo, 2002.

INÉS RUIZ MONTEJO. “*La temática obscena del románico rural*” *Goya* nº 174.

SAGRADA BIBLIA, BAC, Madrid, 1966.

CARLOS SASTRE VÁZQUEZ,. *La portada de las Platerías y la "mujer adúltera: una revisión. Archivo español de arte*, Tomo 79, Nº 314, Madrid, 2006.

SONIA C SIMON, *David et ses musiciennes: iconographie d'un chapiteau de Jaca, Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, nº 11*, 1980.

WLADYSLAW TATARKIEWICZ, *Historia de la estética II. La estética medieval*, Madrid, 1990.

J. M PITA ANDRADE: *Un estudio inédito sobre la fachada de Platerías*, en Cuadernos de Estudios Gallegos, V, Santiago, 1950.

- *En torno al arte del Maestro Mateo: el Cristo de la Transfiguración en la fachada de Platerías*, en Archivo Español de Arqueología, nº 89, Madrid, 1950.
- *Notas sobre el románico popular de Galicia*, en Cuadernos de Estudios Gallegos, XXIV, nº 72-74, Santiago, 1969.
- *La escultura en el Camino de Santiago*, en El Románico en el Camino de Santiago, Diputación Provincial, Palencia, 1983.

REGLA DE SAN BENITO. Ediciones Monte Casino. Zamora. 1994.

ANDRÉ VAUCHEZ. *La espiritualidad del occidente medieval*. – Ediciones Cátedra, Historia Meno - Madrid, 1985.

FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN. *El otro peregrinaje: presencia y uso de la obscenidad en el camino de Santiago*. Rev. del Círculo Románico, Madrid. 2009.

CARLOS VILLANUEVA. *Los instrumentos musicales en El Camino de Santiago*, en Arqueología, historia y viajes sobre el mundo medieval, , nº. 53, 2015,.

- *La voz de los instrumentos en manos de los juglares* en Medievalia, nº 15, 2012.

MICHEL WARD. *El Pórtico de la Gloria y la conclusión de la catedral de Santiago*, en Actas del Simposio Internacional sobre “O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo”, La Coruña, 1991.

JOAQUÍN YARZA LUACES: *La Edad Media*, en Historia del Arte Hispánico, vol. V, Madrid, 1980.

- *Arte y Arquitectura en España 500-1250. Madrid, 1979.*
- *Comentarios al Apocalipsis. Beato de Liébana*. Barcelona, 1995.
- *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*. Barcelona, 1998.

JOAQUÍN YARZA LUACES, MILAGROS GUARDIA, T ERESAVICENS. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval I (Alta Edad Media y Bizancio). Arte Medieval II (Románico y Gótico)*. Barcelona, 1982.

RAMÓN. YZQUIERDO PERRÍN, *Reconstruction de trois stalles de chœur*. Ramón Yzquierdo Perrín y Ramón Otero Túñez. *Catálogo de la exposición de Europalia 85*. Santiago de Compostela. 1000 Ans de Pelerinage Européen.. Gante, 1985.

- *La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones*. Revista: Abrente.
- *El coro del Maestro Mateo*. Ramón Yzquierdo Perrín y Ramón Otero Túñez. La Coruña, 1990.
- *El Maestro Mateo*. Revista: Cuadernos de Arte español, Nº 23. Madrid, 1992.
- *La aportación del Camino de Santiago y de la peregrinación a Europa*. En El Camino de Santiago y Europa. Santiago, 1992. .
- *Escenas de juglaría en el románico de Galicia*. En Vida cotidiana en la España medieval. Aguilar de Campóo-Madrid, 1998;

- *Los palacios arzobispales de Santiago en la Historia y el Arte*. En Instrumentos de corda medievais. Investigación e reconstrucción.. Diputación de Lugo, 2000.
- *Las peregrinaciones. Peregrinación medieval a Compostela. Establecimiento de los itinerarios*. En Caminos a Santiago en Castilla y León, 2004.
- *El Maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago*. En Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura. Institución Fernando el Católico. Zaragoza. 2005.

RAMÓN YZQUIERDO PEYRÓ. “*Las colecciones de arte de la catedral de Santiago: estudio museológico,*” Tesis Doctoral. Universidad de Santiago, 2015,