

La pervivencia del mito de Orfeo en la iconografía románica del rey David: origen, significación simbólica y aproximación organológica.

Faustino PORRAS ROBLES

ORFEO – CRISTO – REY DAVID

Uno de los temas habituales dentro de la iconografía del románico jacobeo es el del rey David músico; su representación es relativamente abundante y suele aparecer con la corona, sentado en un trono y sosteniendo un arpa, lira o salterio, instrumentos con los que, según la tradición, interpretaba los salmos ¹. Puede estar acompañado por otros músicos, como en Jaca y San Isidoro de León, o solo, como en el parteluz de la catedral compostelana o el relieve de Platerías ².

La primera tipología, David acompañado por sus músicos, se basa en el salmo 150 en el que, implícitamente, se alude a la necesaria participación de varios instrumentistas:

¡Aleluia!

Alabad a Yavé en su santuario,

.....

Alabadlo con clangor de corneta,

Alabadlo con cítara y con arpa,

Alabadlo con danza y con tambor,

Alabadlo con cuerdas y con flautas,

Alabadlo con címbalos sonoros,

Alabadlo con címbalos triunfantes.

¡Todo cuanto respira alabe a Yavé!

¡Aleluia!

En cuanto a la segunda, tradicionalmente se ha dicho que se inspiraba en determinados textos bíblicos en los que, efectivamente, se muestra relacionado con los instrumentos musicales:

"(David)...*tocaba muy bien la cítara y (...) Saúl se calmaba*" (I Sam. 16, 18 y ss.)

¹ Desde el Libro I de Samuel (I Sam. 16, 16 y ss.) en la Biblia se utiliza el término 'cítara', denominación anfibológica que será usada para denominar cualquier cordófono.

² Un listado más completo se da en el siguiente apartado.

"...David y toda la casa de Israel iban danzando (...), cantando al son de cítaras, arpas, tambores, sistros y címbalos" (II Sam. 6, 5 y ss.)

Sin embargo, el estudio y comparación de fuentes plásticas de diferente cronología, permite afirmar que la iconografía del rey David músico también puede ser entendida como la asimilación de un tema greco-latino (Orfeo músico) cristianizado y transformado posteriormente, proceso, por otro lado, muy frecuente en el arte religioso de Occidente.

El arte cristiano medieval contó con diversas fuentes de inspiración: en primer lugar, los textos sagrados en los que se recogía el mensaje divino de forma velada (Antiguo Testamento) o revelada (Nuevo Testamento); en ellos, todos los *antitypos* veterotestamentarios prefiguraban los *typos* evangélicos estableciéndose una perfecta concordancia entre ambos textos. Así, José en el pozo (Gen. 37, 20) o Jonás en el vientre de la ballena (Jon. 2, 1) anticipan la muerte de Cristo y su estancia por tres días en el sepulcro, mientras que cuando Jonás es vomitado por el gran pez en la playa (Jon. 2, 11) el Antiguo Testamento está aludiendo a la Resurrección de Cristo; y es que, en época medieval, no podían ser olvidadas las palabras del evangelista Lucas:

"...y se cumplirá en el Hijo del hombre todo lo dicho por los profetas" (Lc. 18, 31).

Junto a los textos sagrados, el románico también se nutrió de las fuentes clásicas antiguas: los artistas responsables de los programas iconográficos de los grandes templos no sólo se preocupaban por leer y conocer a los autores antiguos sino que, además, buscaban los vestigios del pasado, especialmente los restos romanos (capiteles, columnas y sarcófagos) que, con frecuencia, eran incorporados o reutilizados en la construcción de las iglesias ³. Roma y Jerusalén, ciudades de honda trascendencia cristiana, atraieron desde siempre a gentes de toda condición; los que hasta allí acudían, generalmente como peregrinos, se encargaban de volver a su país de origen con algún objeto venerable que atestiguase su viaje, aunque no faltó quien llevó al extremo esta admiración, como el obispo de Winchester, que llegó a cargar un navío entero con restos de ruinas antiguas ⁴. Éstos serán, a lo largo del siglo XI, los que renueven los temas iconográficos románicos con el aporte de escenas mitológicas como centauros, grifos, amorcillos,

³ Fumagalli (1989), pp. 16 y ss.

⁴ Sebastián (1994), p. 235.

sirenas y sátiros aunque, lógicamente, con una significación substancialmente distinta. Así sucederá también con las fuentes literarias, ya que las obras de los poetas griegos y latinos, especialmente las *Metamorfosis* de Ovidio, serán utilizadas como motivo de inspiración por los maestros altomedievales: "*De acuerdo con los postulados de la época se trató de relacionar la fe cristiana con las creencias mitológicas de la Antigüedad tratando de buscar un paralelismo que conciliara los problemas religiosos de dos culturas tan dispares como la pagana y la cristiana*"⁵.

Y es aquí donde puede ser rastreado un nuevo origen para la iconografía del rey David músico, tema que irá sufriendo diversas transformaciones como podremos comprobar tras el análisis de las siguientes fuentes:

- En un primer momento, los artistas paleocristianos representaron a Cristo, entre otras formas, como el Buen Pastor, imagen que les permitía fundir la tradición helenística (moscóforo) con las Sagradas Escrituras:

"*Yo soy el buen pastor. El buen pastor arriesga su vida por sus ovejas...*" (Jn. 10, 11);

"*Luego, al encontrarla (la oveja perdida) la pone sobre sus hombros lleno de alegría...*" (Lc. 15, 5).

Los ejemplos que siguen esta tipología son muy numerosos pero a nosotros nos interesa especialmente el que se halla en un fresco de la catacumba de Domitila (Roma) del siglo III, conservado *in situ*, en el que Cristo aparece a la manera helenística, es decir, joven e imberbe, con una túnica corta, sentado sobre una roca y con los atributos característicos del pastor: una flauta de Pan en forma de ala y un cayado curvo sobre el que apoya su brazo. A la izquierda del espectador, dos ovejas y un macho cabrío, este último en posición frontal, escuchan con atención, una referencia directa al pasaje evangélico "...y escucharán mi voz y habrá un solo rebaño y un solo pastor" (Jn. 10, 16); en el fondo aparecen diversos arbustos, evidente abstracción de un bosque.

⁵ Sebastián (1994), p. 236.



Lám. 1: *El Buen Pastor*. Catacumba de Domitila. Roma. (Fotografía: Held)

Por su localización, tenemos la certeza de que la escena posee una significación cristiana, aunque guarda enormes semejanzas con la representación del mito de Orfeo, de quien se decía que con su música encantaba a los animales y hacía que los árboles y las rocas se movieran de sus lugares para seguir escuchándola ⁶; la única diferencia es que éste utilizaba una lira (o cítara), instrumento que, por razones obvias, ha sido substituido por otro más pastoril. Este paralelismo es observado por Grabar, aunque en otras escenas, llegando a preguntarse si el arte cristiano más antiguo no "...habría comenzado en ambientes paracristianos, judeocristianos o gnósticos antes de alcanzar los ambientes ortodoxos" ⁷.

- La simbiosis entre el mito clásico y las ideas cristianas se hace mucho más evidente en otra fuente plástica, esta vez un mosaico de un oratorio funerario de Jerusalén (s. V) conservado en la actualidad en el Museo Arqueológico de Estambul; se trata de una obra con técnica clasicista (*opus tesellatum*) en la que la escena principal está rodeada por una cenefa con motivos vegetales. Ocupando el centro aparece la figura de Orfeo sentado sobre una roca, tocado con un gorro frigio, cubierto con túnica y manto abrochado con un clipeo en el hombro.

⁶ Ovidio, *Metamorfosis*, cap. X, 150 y ss.

⁷ Grabar (1967), p 110.



Lám. 2: *Orfeo cristianizado*. Museo Arqueológico. Estambul. (Fotografía: Haluk Doganbey)

Sobre su costado izquierdo sujeta una cítara rectangular de doce cuerdas, con brazos rectos terminados en adornos esféricos y un travesaño con forma de corona. En este caso no está rodeado por ovejas sino por toda suerte de fieras salvajes (un hurón, una serpiente, un oso y otro mamífero indeterminado), así como por un águila, un conejo y diversos pájaros situados en diferentes arbustos; todo este conjunto de atributos conforma su iconografía característica⁸; para acabar de confirmar la inspiración clásica, la escena se completa con otros dos personajes colocados a los pies: un centauro barbado con lo que parece ser una flauta recta y un sátiro que sujeta una siringa. Probablemente la inclusión de representaciones paganas en espacios físicos cristianos no debió de resultar chocante a los artistas que ejecutaron la escena ni a quienes la observaron ya que el paralelismo entre Orfeo y Cristo era evidente: Orfeo atraía a las fieras con su música y Cristo atraía a los gentiles con su palabra (*"Al escuchar sus palabras, unos de la multitud decían: Éste es, verdaderamente, el Profeta. Y otros: Éste es el Cristo"*. Jn. 7, 40); Orfeo había descendido al Hades a rescatar a Eurídice, su esposa, y Cristo había bajado al limbo a rescatar a los justos (*"...por cuanto, habiendo partido, anunció la salvación incluso a los espíritus que*

⁸ Carmona (2000), p. 98

estaban en prisión". I Pe, 3, 19). Pero es que, además, esta reinterpretación de la mitología no era novedosa, ya que la escuela estoica fundada por Zenón de Cirene (334-262 a. de C.) ya propugnaba la conciliación de la filosofía y la religiosidad popular intentando buscar en los dioses ejemplo de valores espirituales y explicando sus proezas como reflejo de sus virtudes.

Sin embargo en el pensamiento cristiano no tardó en surgir una corriente contraria a la excesiva valoración que se estaba dando a la mitología pagana, algo que podía confundir a los creyentes y hacer que la situasen en el mismo plano moral que la religión predicada por Jesucristo⁹; posiblemente fuese esta una de las causas por la que, desde este momento (s. V), se abandonó el modelo iconográfico que relacionaba a Cristo con Orfeo, aunque no debemos olvidar otras como la caída del Imperio romano de occidente y el consiguiente alejamiento de la tradición artística clásica.

Posteriormente, tal y como ya hemos indicado, las escenas mitológicas de los sarcófagos y otros restos antiguos inyectarán nueva savia a la iconografía del románico, entre ellas la del tema de Orfeo aunque, para evitar heterodoxias, ya no se asociará con Cristo sino con David, personaje bíblico con el que se podían trazar cómodas analogías ya que utilizaba instrumentos de cuerda y su música amansaba el espíritu ("*Y así, cuando el espíritu de Dios asaltaba a Saúl, cogía David la cítara y tocaba con su mano; entonces Saúl se calmaba, mejoraba y el mal espíritu se alejaba de él*". I Sam. 16, 23). Así sucede en una miniatura del salterio de París (s. X) en la que David está sentado tocando un instrumento de cuerda; detrás de él, un personaje femenino que representa a la Melodía, escucha, mientras que la ninfa Eco, repite los sonidos de la lira¹⁰; poco a poco estos resquicios mitológicos irán desapareciendo hasta conformar el tema de David músico en solitario tal y como lo hemos descrito al comienzo de este apartado.

EL REY DAVID Y SUS MÚSICOS

Aunque podemos encontrar de manera esporádica alguna representación del rey David y su 'orquesta' en miniaturas de finales del siglo VI (Salterio de la *Biblia de Cotton*, hoy en el Museo Británico), será en la segunda mitad del siglo XI y en territorio hispánico donde se den las

⁹ Sebastián (1994), p. 241.

¹⁰ Réau (1996) p. 304.

primeras muestras escultóricas: el capitel izquierdo del pórtico meridional de Jaca y los relieves de San Isidoro de León son los más importantes aunque los estudiosos no se ponen de acuerdo sobre su cronología. Para Canellas y San Vicente, el capitel de Jaca sería el más antiguo: originalmente formaría parte de un coro alto sobre arcos situado en la nave central de la catedral que fue deshecho en 1514 ¹¹ y que habría sido esculpido en las primeras etapas constructivas del edificio, antes del 1063 ¹². De esta misma opinión son Gudiol y Gaya quienes afirman que si Ramiro I convocó un concilio en la catedral en el 1063 ello implicaría que las obras estarían lo suficientemente avanzadas como para poder albergarlo y aventuran como posible fecha de inicio el año 1054 ¹³. Pijoan, sin embargo, cree que los capiteles interiores serían posteriores, probablemente de tiempos de Sancho Ramírez y su esposa Felicia, y representarían temas folclóricos o de la época mosaica¹⁴.

La otra representación importante de David con sus músicos la encontramos en la colegiata de San Isidoro de León, concretamente sobre la puerta que, tradicionalmente, es conocida como "del Cordero" por ser éste el motivo principal de su tímpano. Aunque algún estudioso ha indicado que tales músicos pudiesen ser los restos reutilizados de una anterior representación de los 24 Ancianos apocalípticos ¹⁵, lo que la convertiría en la más antigua, incluso antes que las francesas de Moissac, Oloron y Aulnay, ello es muy improbable:

- En primer lugar, ninguno de los personajes posee copas o redomas, algo ya apuntado por López-Calo ¹⁶.

- En segundo lugar, estudiando a lo largo de todo el Camino de Santiago (y fuera de él) la representación de los Ancianos, éstos suelen aparecer barbados para indicar venerabilidad, lo que no sucede en León.

¹¹ Canellas y San Vicente (1991), p. 125.

¹² Canellas y San Vicente (1991), p. 121.

¹³ Gudiol y Gaya (1948), p. 123.

¹⁴ Pijoan (1980), p. 95.

¹⁵ López Calo (1982), p. 81

¹⁶ López Calo (1982), p. 80.

- En tercer lugar, es muy poco probable que el artista se tomase la libertad, en fechas tan tempranas, de sustituir alguna de las cítaras por instrumentos de viento; dicha sustitución será habitual cuando el tema se haya popularizado, lo que ocurrirá a finales del románico o ya en el gótico ¹⁷.

- Por último, basta observar para darse cuenta de que, entre todos ellos, sobresale por su mayor tamaño el quinto músico (de izquierda a derecha) del grupo de la enjuta izquierda, lo que nos permite suponer su más alta jerarquía, idea confirmada por todos los especialistas en iconografía medieval: "*La perspectiva es simbólica y no clásica: lo importante concierne a una jerarquía de orden espiritual; Cristo, la Virgen y los Santos aparecen más grandes independientemente del lugar donde se encuentren*" ¹⁸. Aunque López-Caló pone una objeción y es que ningún personaje aparece coronado, la observación directa muestra claramente que el de mayor tamaño tiene la frente ceñida con una corona en forma de diadema.

Aceptando, por lo tanto, que se trata de la representación del rey David con sus músicos, el otro tema objeto de polémica es su datación. Sabemos que, entre el 1054 y el 1067, Fernando I y su esposa Doña Sancha reedificaron un templo, sobre una antigua construcción dedicada a San Juan Bautista y San Pelayo, a la vez que lo ponían bajo la advocación de San Isidoro cuyos restos habían sido trasladados desde Sevilla hasta la capital leonesa en el 1063 ¹⁹; de esta edificación sólo queda lo que hoy se conoce como el Panteón de los Reyes. Sin embargo, la Colegiata actual se debe a Doña Urraca, hija de los monarcas antes citados, quien engrandeció el templo, tal y como se recoge en su epitafio "*...amplificavit ecclesiam ista*" ²⁰, entre los años 1072 (asesinato de su hermano Sancho II por Bellido Dolfos) y 1101 (fecha de su propia muerte). Probablemente, para esta reestructuración se utilizasen piezas de la iglesia antigua entre las que podrían encontrarse los relieves colocados en las enjutas de la Puerta del Cordero, realizados en mármol, material que no se corresponde con la piedra del lugar utilizada para los paños en los que están

¹⁷ Porras Robles (2007), p. 141.

¹⁸ Davy (1996), p. 183.

¹⁹ Viñayo (1987), p. 32.

²⁰ Gudiol y Gaya (1948), p. 115.

empotrados. Esto y el cierto desorden que reina en la composición hace que Pijoan sugiera que los mismos fuesen de la obra de Fernando I y Doña Sancha (1054-1067) ²¹; si fuese así, serían contemporáneos al capitel de Jaca y, si no, algo posteriores al mismo. Por último, en las rutas jacobeanas hallamos una tercera representación del rey David y sus músicos en la portada de Ripoll, una obra mucho más tardía que las anteriores ya que se corresponde con la segunda etapa constructiva de este monasterio (2ª mitad del s. XII).

Jaca

Hablar del románico jacobeano nos obliga a detenernos en la catedral de Jaca, un ejemplo de creación con diversas influencias anteriores: la planta de estilo basilical o el tratamiento escultórico de alguno de sus capiteles evidencian una relación con el clasicismo mientras que los arcos polilobulados del crucero nos remiten a un gusto por lo oriental. Por lo demás, es bastante probable que se trate de la catedral románica más antigua de España: aunque hay opiniones divergentes, los principales estudiosos señalan el año 1063 como el momento en que sus obras se encontrarían suficientemente avanzadas ²².

La nave central contaba con un coro alto sobre arcos que fue deshecho en 1514 aunque probablemente sus capiteles fueron reutilizados o colocados en otros lugares; éste habría sido el origen del que hoy se sitúa en el lado izquierdo del pórtico meridional y que representa a David y sus músicos ²³. Antes de pasar a la descripción organológica de los mismos, resulta interesante reseñar el hondo contenido simbólico de la escena, tanto en el plano numerológico como icónico. En primer lugar, aparecen representados doce personajes (once músicos más el rey David). Cristo es de la estirpe de David y el 12, (3 x 4), alude a su perfección, suma de la naturaleza divina (3) y humana (4); también en los libros bíblicos dicho número aparece con frecuencia: las 12 tribus de Israel, los 12 Apóstoles, los 144.000 elegidos (12 x 12 x 1000, siendo el mil el número más

²¹ Pijoan (1980), p. 115.

²² Canellas y San Vicente (1991), p. 121

²³ Canellas y San Vicente (1991), p. 125

elevado que, por aquel entonces, poseía denominación específica); es muy probable que aquí se trate de doce músicos en alusión a las tribus judías, a una de las cuales pertenecía David.



Lám. 3: *Cara izquierda; capitel pórtico. Jaca (catedral). (Archivo fotográfico del autor)*

En una de las caras podemos observar un pequeño órgano con siete tubos; no hay que pensar en cuestiones musicales, ya que en esta época (segunda mitad del siglo XI) la escala "tipo" estaba formada por seis sonidos (hexacordio), sino simbólicas: el número 7, que aparece en la Biblia desde el Génesis (el mundo se creó en 7 días), tiene su precedente simbólico más remoto en Mesopotamia donde los sacerdotes (astrólogos) babilonios habían comprobado que en el firmamento existían 7 planetas visibles; de aquí surgió la semana de 7 días, especialmente útil para sus cálculos y predicciones puesto que coincidía perfectamente con el calendario lunar (cada fase duraba una semana). Todo ello fue asimilado por los judíos en la época del exilio y reflejado

en los Evangelios (las ofensas no deben ser perdonadas 7 veces sino 70 veces 7) y el Apocalipsis: las 7 Iglesias, los 7 ángeles trompeteros, los 7 sellos, las 7 lámparas, los 7 truenos, etc. A la derecha del rey David (izquierda para el espectador), un músico sostiene un salterio cuadrangular de cuatro cuerdas; tal y como indica la carta de pseudo Jerónimo a Dardano (s. IX-X), el 4 podía simbolizar los cuatro evangelios, mientras que, en el lado opuesto, observamos un arpa "triangular" (3 lados) con nueve cuerdas (3 x 3), posible referencia trinitaria.

Pero el simbolismo de este capitel no solo es numérico sino también icónico ya que en los cordófonos (salterio, fídula y arpa), las cuerdas tensadas sobre la caja de resonancia representan el cuerpo de Cristo clavado al madero de la cruz; finalmente, el rey David está sentado en un trono con patas en forma de garras de león, una clara alusión a su estirpe:

"Cachorro de león es Judá..." (Gen. 49, 9).

"...Deja de llorar; he aquí que ha vencido el León de la tribu de Judá, el vástago de David, de suerte que él abrirá el libro y sus siete sellos" (Ap. 5, 5).

Los instrumentos que podemos apreciar en este capitel son los siguientes: laúd, órgano portátil, flauta de Pan y cuerno, en su cara occidental; salterio cuadrangular en la arista. Fídula tocada por el rey David; como es lógico, este personaje está representado con perspectiva simbólica y ocupa toda la cara frontal; arpa en la siguiente arista y, por último, en el lateral contiguo, cinco músicos con instrumentos algo más desgastados, todos ellos de viento; podemos apreciar dos cuernos, una siringa, una flauta vertical y un instrumento con tubo en zig-zag decorado con una especie de sogueado.

Laúd.

Su representación es un tanto ruda: posee caja casi circular, tapa sin orificios de resonancia, el clavijero ha desaparecido y las cuerdas, cuyo número es imposible precisar, son pulsadas con los dedos. En cuanto al origen y tipología de este instrumento, las opiniones son variadas, aunque los especialistas hablan de tres tipos de laúd medieval con diferentes características y procedencia ²⁴. En la iconografía románica va a ser poco frecuente ya que,

²⁴ Sachs (1947), pp. 239 y ss.

aunque era conocido desde la romanización ²⁵, sus escasas posibilidades musicales (afinación imprecisa y sonoridad reducida) habrían hecho que cayese en desuso.

Órgano portativo.

Situado justamente debajo se encuentra la que, probablemente, sea la más antigua representación escultórica del órgano en el románico español ²⁶. Su representación también es muy sintética: la mano derecha del intérprete está en disposición de accionar un teclado que no es apreciable por el desgaste de la piedra; sí se observa, aunque con dificultad, el fuelle, una pequeña consola que pudiese ser el 'secreto' o distribuidor de aire, y la tubería.

En otro orden de cosas, aceptando que el escultor se inspiró en el Salmo 150 es evidente que estamos frente a una interpretación libre del mismo o una incorrecta traducción del latín:

*"Laudate eum in sono tubae
laudate eum in psalterio et cithara
laudate eum in tympano et choro
laudate eum in cordis et organo
laudate eum in cymbalis bene sonantibus..."*

Si los primeros órganos fueron construidos en el siglo III a. de C ²⁷, en el salmo no se podía aludir a dicho instrumento puesto que David, a quien se atribuye la autoría de este libro bíblico, vivió y reinó en Israel durante el siglo X a. de C.; por lo tanto, el término *organa* (instrumentos) fue traducido en la Edad Media por *órgano*. Así, el versículo *"...laudate eum in cordis et organa"* probablemente fuese tomado como *"...alabadle con cuerdas y órgano"*, aunque lo correcto hubiese sido *"alabadle con cuerdas e instrumentos..."*. Esta traducción se mantuvo

²⁵ Porras Robles (2007), p. 117.

²⁶ Porras Robles (2007), p. 156. Aceptando la cronología que los expertos dan para la catedral de Jaca, la representación de este órgano dataría de finales del siglo XI, a pesar de que algunos especialistas afirmen que el portativo nació a lo largo del siglo XII. Véase Andrés (1995), p. 307

²⁷ Tradicionalmente su construcción se ha atribuido a Ctesibio de Alejandría (s. III a. de C.)

durante bastante tiempo como podemos comprobar si leemos con detenimiento otras Biblias posteriores ²⁸:

"...alabaldo (sic) con estrumentos y órgano..." (Salmo CL, Biblia de Ferrara).

"...alabadlo con adufe y flauta, con cuerdas y órgano..." (Salmo CL, Biblia del Oso).

En cuanto a las características estructurales, los órganos de la Alta Edad Media, serían instrumentos extremadamente simples, con pocos tubos (de 8 a 20), láminas o tiradores en vez de teclado y un único registro ²⁹. Dado su reducido tamaño, con frecuencia era transportado colgado del cuello mediante una correa, por lo que comenzó a ser conocido como *portativo*.

Flauta de Pan.

En la parte superior derecha de la cara que estamos comentando encontramos un músico que tiene entre sus manos una flauta de Pan, también conocida como siringa o zampoña. La siringa (del griego *syrix*) no es más que una flauta *policálamo*, es decir, de varios tubos cerrados por su extremo inferior; cada uno de ellos posee distinta longitud lo que permite producir sonidos de diferente altura. Podía estar hecha con cañas de tamaño decreciente, en cuyo caso adopta la forma y la denominación de *ala*, con cañas iguales (obturadas por el nudo a diferente altura) o con una sola pieza rectangular de madera en la que se realizaban orificios de diferente profundidad; si era así, se denominaba siringa en forma de balsa ³⁰. La que aquí nos ocupa, y la que aparece en el otro lateral del capitel, posee forma de balsa sin que sean apreciables los orificios.

Cuerno.

El último instrumento de esta cara es un cuerno natural, es decir, curvo, de sección cónica, con la embocadura situada en el extremo del mismo y sin orificios modificadores del sonido.

²⁸ La *Biblia de Ferrara* (s. XVI) fue la primera biblia traducida por completo al ladino (sefardí), siguiendo la tradición de las anteriores biblias judeo-españolas medievales. Estaba destinada a los judíos que, en el XVI, abandonaron su condición de conversos y volvieron a la religión mosaica en los Países Bajos y algunas zonas de Italia, concretamente en Ferrara donde, gracias a la benevolencia del duque Ercole d'Este, se formó uno de los principales focos europeos de judaísmo. Por su parte, la *Biblia del Oso* fue la primera traducción completa que se realizó de esta obra al castellano (Basilea, 1569) llevada a cabo por Casiodoro de Reina, un monje jerónimo de Sevilla convertido a la Reforma; recibió dicho apelativo ya que ese era el tema del impresor que aparecía en la primera página: un oso de pie, buscando un panal en el hueco de un árbol. Véase Porrás Robles (2007), p. 157.

²⁹ Riemann (1930), p. 30.

³⁰ Sachs (1947), p. 169.

Utilizado para realizar llamadas, su antecedente más directo lo tenemos en los olifantes, cuernos tallados de marfil, originales de Asia, que llegaron a Europa por intercambios comerciales o como presentes enviados a los monarcas o emperadores ³¹; en la época altomedieval dicho material será substituido paulatinamente por cuerno de toro o vaca.

En este instrumento, y en otros dos de este mismo capitel, no se aprecia embocadura, aunque será muy frecuente que en el extremo puntiagudo se añada una pequeña boquilla del mismo material con forma de copa o embudo para favorecer el soplo y lograr que los labios vibren más fácilmente. A pesar de todo, sus posibilidades musicales serán muy reducidas (emisión de dos o tres sonidos diferentes) hasta que, a mediados del s. X comience a generalizarse la costumbre de realizar en el cuerpo del instrumento orificios para la digitación; en este caso podremos hablar del antecedente más directo de las cornetas góticas y renacentistas.

Salterio.

En la arista formada por la cara que acabamos de comentar y la frontal, encontramos bajo unas volutas un músico que tañe un salterio rectangular. Posee cuatro cuerdas (alusión simbólica a los cuatro evangelistas pero también a la naturaleza humana por los cuatro humores, los cuatro temperamentos o las cuatro edades) y no presenta ningún otro elemento musical significativo (clavijas, rosetón central, puentes, etc). Tanto por fuentes literarias como iconográficas, sabemos que el salterio se tocaba apoyado sobre las rodillas (a la manera árabe) o sobre el pecho (técnica occidental) y siempre pulsando las cuerdas con ambas manos, aunque aquí está siendo sostenido como si se tratase de una cítara o lira clásica. Sobre el origen del salterio, está comúnmente aceptado su origen persa, siendo utilizado posteriormente por los griegos y los árabes quienes lo denominarían *qânûm*. Respecto a su técnica también ofrecía diversas posibilidades ya que sus cuerdas podían ser pulsadas con los dedos, punteadas con el cañón de una pluma de ave o golpeadas con pequeñas baquetas o varillas aunque, en este caso, lo más correcto era hablar de dulcemele, dulcema o dulcimer, denominaciones que hacían referencia a la dulzura y melodiosidad de su sonido. Las cuerdas, cuyo número solía oscilar entre 10 y 36, sueltas o

³¹ Tranchefort (1985), p. 273. En nuestro país, el más antiguo se conserva en el museo de la Seo de Zaragoza y es conocido como el cuerno de Gastón de Bearne.

agrupadas en órdenes, se tendían paralelas a la caja de resonancia que, aunque siempre era plana, podía adoptar formas variadas: cuadrado o rectángulo, triángulo equilátero (*in modum deltae*), trapecio isósceles (proveniente del *qânûm* árabe y conocido en Europa como *canno*, *cano* o *caño*), trapecio rectangular (en realidad, no es más que el que surge al dividir el anterior en dos mitades, denominado *medio cano*, *medio caño* o *micano*), con forma de ala (semejante a la siringa de igual denominación) o como "T" estilizada, aunque estos dos últimos tipos son más tardíos ³².



Lám. 4: *Cara frontal; capitel pórtico. Jaca (catedral).* (Archivo fotográfico del autor)

Debido a su carácter refinado (noble) y su sonido armonioso, que lo hacía especialmente indicado para todas las referencias beatíficas, este instrumento va a ser uno de los más apreciados en la

³² Porras Robles (2007), p. 160.

época medieval y, por lo tanto, aparecerá representado con mucha frecuencia en arquivoltas, capiteles y canecillos.

Fídula.

La cara frontal del capitel está ocupada, casi en su totalidad, por el rey David: con los atributos de la realeza (coronado y sentado en un trono con garras y cabezas de león); sostiene con su mano izquierda un instrumento de cuerda frotada que apoya ligeramente sobre su pierna mientras que, con la otra mano, sujeta un arco con mango bastante desarrollado: se trata de una fídula, instrumento muy extendido y utilizado en esta época. Posee un mástil corto y un clavijero romboidal plano con dos o tres cuerdas; la situación del arco nos impide apreciar la existencia de puente y oídos de resonancia en la tapa, mientras que el deterioro de la parte inferior no permite hablar de cordal. La caja pudiera ser oval aunque también podría tener un ligero estrangulamiento a la altura del arco, en cuyo caso deberíamos hablar de fídula "en ocho".

Tal y como sucede con casi todos los instrumentos medievales, dependiendo de los estudiosos, encontramos diferentes denominaciones: *viela*, *fidel* o *fiedel*, *fídula*, *viola de arco* o *vihuela de arco* mientras que, en otros manuales, se establecen similitudes entre este instrumento, los *rabeles* y las *gigas*. ¿Cuál es el término más adecuado?. En opinión de la mayor parte de estudiosos, la *viela* sería una denominación genérica que englobaría a toda una familia de instrumentos de cuerda muy extendida por Europa, Asia y el norte de África; en un primer momento no contarían con arco sino que éste habría sido adoptado alrededor del siglo IX para poder prolongar los sonidos musicales ³³. Las que aparecen representadas en los edificios románicos, según su origen y cualidades (tamaño, forma, etc), reciben denominaciones específicas como el *rabel* (o *rubeba*), la *fídula* o la *giga*, variante de la anterior de tamaño más reducido, caja almendrada con fondo cóncavo, clavijero plano y dos o tres cuerdas; debido a este carácter más popular, con frecuencia aparecerá en las escenas juglarescas.

La fídula tenía caja plana o ligeramente abombada y su contorno podía presentar multitud de variantes aunque las más abundantes eran las periformes o almendradas, las ovaladas y las

³³ Sachs (1947), pp. 206 y 241.

de forma "en ocho" ³⁴; sobre la tapa armónica se solía practicar dos oídos en forma de "C" o "D", aunque también podemos encontrar ejemplos con un único oído central, con cuatro o con pequeños orificios de resonancia. El mástil era corto y finalizaba en un clavijero en el que se insertaban frontalmente las clavijas; entre éstas y el cordal, frontal e independiente, se tensaban de tres a cinco cuerdas. Igual que sucedía con el salterio, también podía tocarse a la manera oriental, sobre la rodilla, u occidental, apoyada contra el pecho. Las fídulas o vielas medievales darán origen a las renacentistas que, durante el Barroco, serán substituidas por la actual familia del violín.

Arpa.

En la siguiente arista, el capitel jaqués reproduce un músico que, vuelto hacia el rey David, toca un arpa de nueve cuerdas, clavijero y caja de resonancia rectas y columna muy ligeramente curva, lo que nos permite hablar de un primitivo modelo triangular.

Proveniente de Mesopotamia, encontramos sus primeras representaciones en relieves de Ur (h. 2500 a. de C.): se trata de un tipo de arpa abierta, es decir, sin columna, bien en forma angular o de arco. En el Imperio Antiguo de Egipto será utilizada para ritos religiosos y, desde el siglo V a. de C. la civilización griega usará tanto el modelo angular como el *trigonon* ya con columna de apoyo. Lo más probable es que a Europa llegase, proveniente de la zona nororiental asiática, a través de los países nórdicos, desde donde pasaría a Irlanda (*clarsech*, siglo IX) y al País de Gales (*telyn*, siglo XI); quiere esto decir que, en las fechas de las que estamos hablando (segunda mitad del siglo XI) debía ser un instrumento muy recientemente incorporado al instrumentario hispánico. Esta sería, probablemente, la causa de que los ejemplos iconográficos de arpas sean menos frecuentes a lo largo del románico ³⁵; lo más habitual es que tenga un tamaño reducido, la columna y el clavijero bastante arqueados y la caja de resonancia desarrollada; este carácter robusto ("corpudo") será lo más significativo del arpa "románica", a diferencia del modelo gótico, mucho más estilizado y esbelto ³⁶. Sin embargo, en nuestro

³⁴ Porras Robles (2007), pp. 521 y 522.

³⁵ Porras Robles (2007), pp. 521-522.

³⁶ Sachs (1947), p. 253.

territorio, también encontramos representados otros tipos dependiendo de la zona: las más simples y antiguas, como la de este capitel, son pequeñas y triangulares con todos sus lados rectos; las de Galicia y Asturias se aproximan a las 'románicas', mientras que en las otras zonas septentrionales las arpas son más grandes aunque pueden distinguirse dos modelos: uno triangular, habitual en Aragón, y otro casi rectangular, muy presente en Cantabria³⁷.

Por último, en la otra cara del capitel encontramos los siguientes instrumentos: dos cuernos y una flauta de Pan, semejantes a los descritos anteriormente, una flauta dulce y un aerófono indeterminado.

Flauta dulce.

Representada de forma muy sintética, sólo podemos advertir alguno de sus orificios inferiores y su cuerpo cónico; por su tamaño, tendría una tesitura aguda.

Instrumento de viento indeterminado.

Con tubo en zig-zag y decorado con una especie de sogueado, no se encuentra ningún otro ejemplo similar en fuentes plásticas ni literarias de esta época ni posteriores, por lo que cabe deducir que se trata de una invención fantasiosa del artista.

León

La puerta del Cordero es la principal de la Colegiata de San Isidoro y está situada en el muro sur; recibe esta denominación por el motivo central de su tímpano: el Cordero apocalíptico con la cruz. En las enjutas se sitúan dos grandes tallas que representan a San Isidoro y San Pelayo, sobre los que encontramos una banda con relieves musicales y otra con los signos del zodiaco, siendo la primera la que merece nuestra atención. Los instrumentos que podemos ver, de izquierda a derecha, son: uno de viento (una especie de silbato), una pequeña giga, dos cordófonos triangulares y otras dos gigas; dentro de un círculo, un músico sostiene otra giga, motivo que se repite en el lado derecho, y un pandero cuadrado.

Aerófono indeterminado.

³⁷ Porras Robles (2007), pp. 451-452.

Podemos intuir que se trata de un instrumento de viento por el contexto en el que se sitúa y por la posición de las manos a la altura de la boca. Nada más podemos decir de un instrumento que, por su reducido tamaño, pudiera ser un silbato.



Lám. 5: *Relieves enjuta izquierda. Puerta del Cordero. Colegiata de S. Isidoro. León.*
(Archivo fotográfico del autor)

Giga.

A la derecha del anterior, un músico, sentado, hace sonar una pequeña giga de caja romboidal; tiene mástil alargado, clavijero redondeado y oídos de resonancia en forma de “D”. No puede determinarse el número de cuerdas que son frotadas en este caso con un arco de pequeño tamaño. El instrumento es sujetado con la mano izquierda que, además, está dispuesta de forma que imposibilitaría la ejecución (con el pulgar hacia el músico).

Arpa.

A continuación otro personaje, que dirige su mirada hacia el rey David, hace sonar un instrumento que ofrece serias dudas respecto a su catalogación ya que, al tratarse de un relieve, no podemos comprobar con certeza si se trata de un arpa o un salterio. Probablemente se trata de un arpa triangular cuya talla resalta ligeramente los dos brazos que forman el ángulo; en ambos hay pequeñas muescas a modo de clavijas y botones de sujeción, aunque también poseen valor ornamental. El número de cuerdas es reducido (8 ó 9), aunque no puede afirmarse con rotundidad ya que la mano del músico oculta alguna de ellas. Este instrumento muestra evidentes similitudes con el arpa de la catedral de Jaca, algo lógico por su cronología próxima, y diferencias con los demás ejemplos más tardíos.

Salterio.

Al lado del rey David una figura con un forzado escorzo hace sonar un salterio triangular que sujeta contra su pecho a la manera occidental. Aquí sí podemos afirmar que se trata del salterio por su caja plana, su menor tamaño, sus tres lados bien resaltados y un número de cuerdas más elevado (13 ó 14). Dada la simplicidad de la talla, en el instrumento no han sido reproducidos otros detalles.

Gigas.

Los tres personajes que restan en la enjuta izquierda y el primero del lado opuesto sostienen en sus manos sendas gigas. En primer lugar debemos hablar del rey David que aparece tocado con una corona en forma de diadema con cabujones y pedrería, y vestido con túnica y manto. Sujeta una giga mucho más proporcionada que la primera que hemos descrito: caja almendrada con extremo inferior ligeramente puntiagudo, mástil largo y clavijero redondeado. Las cuerdas, cuyo número no puede ser precisado ya que han sido talladas agrupadas formando un bloque, tienen a ambos lados orificios de resonancia en forma de “D” y son frotadas gracias a un arco pequeño de mango desarrollado. Algo semejante sucede con el siguiente instrumentista que sostiene una giga de contorno mucho más anguloso y que venimos definiendo como romboidal ³⁸. El clavijero es pentagonal, la tapa no muestra tornavoces de resonancia y el arco es de pequeñas dimensiones y casi sin mango. El último personaje de la enjuta izquierda (para el espectador) toca una giga que, curiosamente, apoya contra su hombro derecho, de características semejantes a las anteriores. En el lado opuesto observamos otra giga de caja almendrada con oídos de resonancia, mástil pronunciado y clavijero pentagonal cuyas cuerdas son frotadas gracias a un arco de gran tamaño.

Adufe.

Por último, en esta “orquesta” medieval encontramos un instrumento de percusión que aparecerá frecuentemente en el románico de Galicia y de otros territorios septentrionales: nos referimos al pandero cuadrado o adufe. En realidad no es más que un tambor de marco o de bastidor introducido en territorio hispánico por los árabes de cuyo idioma proviene su etimología

³⁸ Porras Robles (2007), pp. 218-219.

(ár.: *duff*)³⁹; este tipo de membranófono fue conocido y utilizado en todas las civilizaciones antiguas, a juzgar por sus numerosas representaciones iconográficas, donde era utilizado básicamente por danzarinas. En nuestro territorio se ha mantenido en contextos folclóricos.

Ripoll

La historia del monasterio de Santa María es tan importante que rebasa por completo el ámbito de estudio de este artículo. Su fundación se debió al conde Wifredo el Velloso quien, a finales del siglo IX levantó allí una pequeña basílica; y fundó una reducida comunidad de monjes; en la siguiente centuria, sufrió una ampliación por el prestigio religioso y cultural que este centro iba adquiriendo, sobre todo gracias a su scriptorium. Sin embargo, Ripoll alcanzó su máximo esplendor gracias a la figura del abad Oliba quien, en 1032 consagró la iglesia a partir de la remodelación de otra anterior de cinco naves a la que añadió el transepto con siete cabeceras absidiales y, a los pies, dos torres.

Desde el punto de vista ornamental, sin embargo, nuestra atención se centra en la portada, ya de la 2ª mitad del s. XII⁴⁰, con una estructura que recuerda enormemente a los arcos de triunfo romanos. Se encuentra articulada en tres cuerpos separados por dos impostas, la superior corrida y la inferior prolongada en los capiteles del ingreso; sus siete arcos de medio punto contienen diversos motivos ornamentales: vegetales, clípeos con figuras y escenas bíblicas. Por otra parte, en el lado izquierdo del cuerpo inferior, está representado el rey David flanqueado a ambos lados por músicos; los cinco personajes están cobijados bajo arcos y portan en sus manos (de izquierda a derecha) una giga almendrada, una campana, un libro, un cuerno natural y una flauta de Pan de seis tubos. Los cuatro instrumentos, a pesar de que la portada hoy se halla protegida, están bastante deteriorados y, prácticamente, sólo podemos reconocer su contorno.

EL REY DAVID

En cuanto a las escenas en las que el rey músico aparece en solitario a lo largo del románico jacobeo, debemos citar como la más antigua (y mejor conservada), la que en la actualidad se halla en la portada de las Platerías de la catedral compostelana atribuida al maestro

³⁹ Andrés (1995), p. 1.

⁴⁰ Cobreros (2005), p.412.

Esteban (fin s. XI); muy poco posterior, y también del mismo artista, es el relieve de Sos del Rey Católico (Zaragoza), siendo todas las demás de la siguiente centuria (ermita del Cristo de Catalaín, Navarra; catedral de Santo Domingo de la Calzada; parteluz del Pórtico de la Gloria y escalinata de la fachada del Obradoiro, ambas en Compostela; iglesia de los santos Vicente, Sabina y Cristeta, Ávila) o, incluso, de los inicios del s. XIII (catedral de Lérida).

Santiago de Compostela

Durante los siglos XI al XIII ⁴¹, los obispos Diego Peláez y Diego Gelmírez, hicieron de Santiago de Compostela el centro urbano más próspero de la península ibérica. Su catedral románica contó originalmente con tres portadas: la septentrional, conocida como del Paraíso o de la Azabachería, la meridional o de las Platerías y la occidental o Pórtico de la Gloria ⁴². La norte fue substituida, a mediados del siglo XVIII, por la actual neoclásica ⁴³; la sur fue remodelada en el 1117, tras el incendio causado por las revueltas de los burgueses opuestos al poder feudal de Gelmírez ⁴⁴, y recibió parte de los relieves retirados de la antigua portada del Paraíso ⁴⁵. En cuanto a la occidental, entre el 1168 y el 1188 se levantó el Pórtico de la Gloria y la fachada occidental (románica); finalmente, ésta se derribaría para erigir la barroca de Casas Novoa. Gracias a diversos estudios, hoy podemos determinar la procedencia de los diferentes motivos escultóricos situados fuera de su emplazamiento original: el rey David de las Platerías fue realizado por el Maestro Esteban para la portada del Paraíso (norte) ⁴⁶, el rey David arpista, actualmente situado en la escalinata de la fachada del Obradoiro, habría sido realizado por el Maestro Mateo y habría sido esculpido para la decoración de la antigua fachada románica occidental ⁴⁷ y los demás motivos musicales se hallan en su localización primitiva. Con todo ello, los instrumentos que

⁴¹ Valdés, Seijas y Álvarez (1996), p. 24.

⁴² Picaud, *Codex Calixtinus*, cap. IX.

⁴³ Chamoso, González y Regal, (1989), p. 119

⁴⁴ *Historia Compostelana*, Libro I, CXIV.

⁴⁵ Valdés, Seijas y Álvarez (1996), p. 37.

⁴⁶ Valdés, Seijas y Álvarez (1996), p. 51. Véase también Chamoso, González y Regal (1989), p 149.

⁴⁷ Yzquierdo Perrín (1992), p. 20.

vamos a analizar son los siguientes: fídula (David de Platerías), arpa (David del árbol de Jesé), y arpa-salterio (David de la escalinata del Obradoiro).

Fídula.

El rey David de Platerías está cobijado por un pequeño arco de medio punto, tocado con una corona y sentado en un trono. Antes de centrarnos en el estudio del instrumento, conviene valorar el profundo contenido simbólico de la escena en la que podemos apreciar diferentes "planos": en primer lugar, David músico, algo habitual e inspirado en los libros sagrados como ya hemos visto. Las patas de su trono son garras de león, en alusión a su estirpe (*León de Judá*), algo también observado en Jaca; sin embargo, esta escena es más completa simbólicamente ya que en la misma se alude a David como pastor y vencedor del mal puesto que el trono aplasta a un felino y la cabeza de dos osos ⁴⁸. Con todo ello, podemos hablar de una clara prefiguración de Cristo como el pastor que aplasta el mal y defiende a su rebaño: "... *si observaba que un león o un oso...se llevaba una oveja del rebaño...le perseguía y le golpeaba y se la arrancaba de su boca*" (Is. 11, 34 y ss), tema que permite fundir los textos sagrados con la tradición clásica.

Respecto a la fídula, lo primero que llama la atención es su elevado realismo y los numerosos detalles no sólo en cuanto a su construcción sino, también, en cuanto a su técnica, lo que induce a pensar que Esteban realizó el relieve conociendo perfectamente las características del instrumento o teniéndolo a la vista. Posee cuerpo periforme y mástil claramente diferenciado y rehundido respecto a la tapa; finaliza en un clavijero pentagonal en el que se insertan frontalmente tres clavijas de cabeza rectangular. Bajo las cuerdas el escultor ha dejado constancia de un tornavoz circular y, próximo a éste, un puente y un cordal independiente. El instrumento se sostiene a la manera occidental, apoyado sobre el hombro izquierdo, y se hace sonar con un arco de grandes dimensiones, probablemente con reducido mango.

⁴⁸

I *Sam.* 17, 34 y ss.



Lám. 6: *David de Platerías* (izqda.); *David del parteluz* (centro); *David del Obradoiro* (dcha.).
Santiago de Compostela (catedral). (Archivo fotográfico del autor)

Arpa.

El parteluz del Pórtico de la Gloria es una columna de mármol donde fue tallado el “árbol de Jesé”. Este tema alusivo a la genealogía davídica de Cristo y basado en el libro del profeta Isaías ⁴⁹, tuvo un momento de gran difusión a finales del XII y comienzos del XIII como réplica a los movimientos heréticos cátaros y albigenses que negaban la naturaleza humana de Cristo. Más adelante, cuando en el siglo XVI la reforma protestante niegue la virginidad de María, el tema reaparecerá con fuerza aunque, entonces, reafirmando dicho dogma católico.

Puesto que Jesé era el padre de David ⁵⁰, no es extraño que en la escena éste sea representado habitualmente con sus atributos más significativos: la corona real y un instrumento de cuerda. En este caso se trata de una pequeña arpa que se sujeta entre las piernas y se apoya en el hombro derecho; posee un escaso número de cuerdas (el desgaste de la piedra impide precisar con exactitud si son seis o siete) que están siendo afinadas con la característica llave en

⁴⁹ *Isaías*, 11, 1 y ss.

⁵⁰ *Biblia de Jerusalén*, nota 1 a *Isaías* 11. Aunque en el libro primero de Samuel (I Sam. 16, 12), se dice que David era hijo de Isaí.

forma de “T”, mientras las pulsa la mano izquierda. Tipológicamente podemos definirla como arpa triangular pequeña, mucho más próxima, estilísticamente, a la de Jaca que a las que aparecen esculpidas en la arquivolta del Pórtico de la Gloria.

Arpa-salterio (o rota).

El rey David que hoy se halla en uno de los pretilos del lado izquierdo de la escalinata del Obradoiro debió de ser realizado para la antigua fachada occidental de la catedral. Se trata de una escultura de bulto redondo que nos permite observar todos sus planos. Así, podemos ver un David coronado y cubierto por un manto sobre el que caen los largos bucles de su cabellera; está sentado en una pequeña silla, no sobre un trono como cabría esperar por su categoría real, y procede con actitud atenta al afinado de las cuerdas de una rota, instrumento habitual en otras zonas del Camino de Santiago. Básicamente se trata de un salterio grande y triangular de lados desiguales que se toca verticalmente y que posee cuerdas dispuestas paralelamente a ambos lados de la caja de resonancia, aunque en este caso sólo se hayan perfilado las de la frontal: diez; esta característica es la que, precisamente, nos permite diferenciarlo con claridad del arpa. Por lo demás, el instrumento es similar al que portan alguno de los ancianos del Pórtico de la Gloria ⁵¹, lo que debe hacernos pensar en la labor del propio Mateo o su taller; carece por completo de adornos si exceptuamos dos pequeñas volutas en los extremos del lado mayor. Tras la época medieval, este instrumento cayó en desuso hasta casi desaparecer; sólo la arpaneta (salterio vertical de grandes dimensiones aparecido en el barroco) puede ser considerado su sucesor.

Sos del Rey Católico

Muy cerca de dos importantes poblaciones jacobeanas, Jaca (Huesca) y Sangüesa (Navarra), se halla la villa de Sos del Rey Católico nacida a finales del s. X como plaza fuerte fundada por Sancho Garcés II. En el siguiente siglo se inicia la construcción de la iglesia de Santa María (en realidad, lo que hoy se conoce como cripta de la iglesia de San Esteban) en un momento en el que el obispo de Santiago, Diego Peláez, desterrado de su diócesis por Alfonso VI, había sido acogido en esta localidad por el monarca aragonés Sancho Ramírez; según todas las

⁵¹ Porras Robles (2007), p. 250.

crónicas, al prelado le acompañaba, en su séquito, el maestro Esteban, uno de los constructores de la catedral compostelana, lo que hace suponer a algunos estudiosos la existencia de toda una serie de influencias jacobeanas en determinadas construcciones de la zona.

La iglesia de San Esteban, construida en la segunda mitad del siglo XII ⁵², tiene una portada, a la que se accede por una escalinata; está situada en el extremo occidental del muro septentrional y cobijada bajo un pórtico renacentista. Lo más característico de la misma es la presencia de estatuas-columna, elemento poco frecuente en el románico español. Una de las situadas en el lado occidental representa al rey David, tal y como lo indica la inscripción realizada a la altura del pecho (*Rex David*), tañendo una fídula, motivo que se repite en la parte inferior del intercolumnio del lado opuesto, concretamente entre las estatuas que representan a San Juan Evangelista (*Ies Evangel*) y a un obispo con mitra y báculo, encontrándose, los ejemplos indicados, en un estado pésimo de conservación.

Fídula.

De todas ellas, la menos desgastada es la del rey David, personaje representado con corona y con las piernas cruzadas (igual que el David de las Platerías o el de Santo Domingo de la Calzada). El instrumento presenta las características típicas: caja almendrada, mástil corto, clavijero redondo, tres o cuatro cuerdas, orificios de resonancia en forma de "D" y cordal independiente; del arco, sujeto con la mano derecha, apenas quedan rastros. Es muy posible que si las figuras de este pórtico no estuviesen tan erosionadas pudiésemos contemplar un instrumento de gran valor organológico.

Santo Domingo de la Calzada

Según la tradición, hacia finales del s. XI Santo Domingo edificó una pequeña iglesia, en un solar donado por Alfonso VI; convertida posteriormente en Colegiata, probablemente ya estuviese concluida en 1232 cuando fue aprobado su definitivo rango catedralicio. Su estructura es la típica de las que han venido denominándose *iglesias de peregrinación*; el deambulatorio está dividido en siete tramos separados por arcos fajones que descansan sobre pilares. Precisamente,

⁵² Canellas y San Vicente (1991), p. 251.

éstos estuvieron ocultos desde 1540 por el retablo central plateresco de Damián Forment hasta que, en 1995, fue desmontado para proceder a su restauración; frente a la riqueza escultórica de los capiteles y basas de esta zona de la cabecera se optó por recolocar el retablo de escultor valenciano en el brazo del Evangelio de manera que tales elementos quedasen visibles de forma permanente. Ello ha permitido establecer un evidente paralelismo entre la catedral compostelana y la calceatense ya que en ambas aparece el rey David con una fídula, los 24 Ancianos y el Árbol de Jesé.



Lám. 7: *David*, Sos del Rey Católico (izqda.); *David*, Sto. Domingo de la Calzada (dcha.).
(Archivo fotográfico del autor)

Fídula.

En la base del cuarto pilar de la girola (de sur a norte) encontramos un rey David de rasgos orientales que toca una fídula perfectamente conservada; aparece representado con una corona

engarzada con cabujones, sentado y con una túnica que se abre permitiendo ver las piernas cruzadas y los escaupines puntiagudos. Con su mano izquierda sostiene un instrumento de cuerda tocado a la manera oriental, es decir, verticalmente y apoyado sobre la pierna izquierda. Se trata de una fídula excepcionalmente conservada ya que estuvo protegida durante siglos por el retablo renacentista del altar mayor; la caja es recta (rectangular), con los hombros y el extremo inferior redondeados, y el fondo plano. El mástil es desusadamente largo y finaliza en un clavijero circular en el que se insertan frontalmente cinco clavijas de cabeza rectangular; no dispone de puente y, a ambos lados de las cuerdas, cuenta con dos tornavoces en forma de "D". El cordal es trapezoidal muy alargado y se anuda a un botón inserto en el aro; el arco tiene un grueso mango y las cerdas muy separadas de la vara en forma de hoz.

Garinoain

La ermita del Cristo de Catalaín depende de Garinoain, población situada en el valle del Orba (Navarra). Se trata de una pequeña construcción donada a comienzos del siglo XII a Roncesvalles por Sancho el Fuerte⁵³, que cuenta con ábside semicircular, una sola nave, portada occidental y una espadaña sobre la misma; aunque la portada presenta una rica decoración, semejante a la de San Martín de Artaiz, no hallamos en la misma ningún elemento musical. Sin embargo, en el interior podemos ver un arco triunfal apoyado en dos columnas adosadas que cuentan con grandes capiteles de labra algo tosca; el de la izquierda presenta motivos vegetales pero el opuesto nos muestra la figura de un personaje coronado, muy probablemente el rey David, flanqueado a ambos lados por águilas, que sujeta con su mano izquierda un instrumento de cuerda.

Giga.

Se trata de un ejemplo ausente, casi por completo, de detalles: tan solo podemos apreciar la caja periforme, aunque de mayor tamaño que en otros casos, el mástil realizado en la misma pieza que la caja y el clavijero romboidal; el músico lo sujeta a la manera oriental, es decir, verticalmente y apoyado sobre la pierna, mientras pulsa las cuerdas con los dedos de la mano

⁵³ Lojendio (1989), pp. 426 y 427.

derecha. Aunque no vamos a encontrar demasiados ejemplos semejantes a éste, no podemos olvidar que, si bien el arco aparece en el siglo X, los cordófonos utilizaron indistintamente ambas técnicas ⁵⁴ hasta el siglo XIV, momento en que se produjo la división definitiva entre cuerda pulsada y frotada.

Para finalizar, existen otros dos relieves románicos con la representación del rey David músico: en la iglesia de S. Vicente (Ávila), concretamente en el sepulcro de los santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta y en uno de los capiteles del crucero de la catedral de Lérida; en ambos casos el instrumento portado por el monarca es un arpa triangular.

BIBLIOGRAFÍA.

- Andrés (1995)
ANDRÉS, R.: *Diccionario de Instrumentos Musicales, De Píndaro a Bach*. Barcelona, 1995.
- *Biblia de Jerusalén*. Madrid, 1983.
- Canellas y San Vicente (1991)
CANELLAS y SAN VICENTE: "Aragón" en La España románica vol. 4. Madrid, 1991.
- Carmona (2000)
CARMONA MUELA, J.: *Iconografía clásica*. Madrid, 2000.
- Cobreros (2005)
COBREROS, J.. *Guía del Románico en España*. Madrid, 2005.
- Chamoso, González y Regal (1989)
CHAMOSO, GONZÁLEZ y REGAL: "Galicia" en La España Románica, vol. 2. Madrid, 1989.
- Davy (1996)
DAVY, M. M.: *Iniciación a la simbología románica*. Madrid, 1996.
- Fumagalli (1989)
FUMAGALLI, V.: *Las piedras vivas. Ciudad y naturaleza en la Edad Media*. Madrid, 1989.
- Grabar (1967)
GRABAR: "El primer arte cristiano" en El Universo de las formas. Madrid, 1967.
- Gudiol y Gaya (1948)
GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO: "Arquitectura y Escultura románica" en Ars Hispaniae vol. V. Madrid, 1948.
- *Historia Compostelana*, Introducción, traducción, notas e índice de Emma Falque Rey. Madrid, 1994.

⁵⁴ Andrés (1995), p. 156.

- Lojendio (1989)
LOJENDIO, L.: "Navarra" en La España Románica vol. 7. Madrid, 1989.
- López Calo (1982)
LÓPEZ CALO, J.: *La Música Medieval en Galicia*. La Coruña, 1982.
- Ovidio
Metamorfosis. Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias (eds). Madrid, 1995.
- Picaud
Codex Calixtinus. Introducción, traducción y notas de Bravo Lozano. Sahagún, 1991.
- Pijoan (1980)
PIJOAN, J.: "El Arte románico" en Summa Artis vol. IX. 7^a Madrid, 1980.
- Porras Robles (2007)
PORRAS ROBLES, F.: *Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico*. Tesis doctoral. Alicante. F. Porras (ed.), 2007.
- Réau (1996)
RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona, 1996.
- Riemann (1930)
RIEMANN, H.: *Historia de la Música*. Barcelona, 1930.
- Sachs (1947)
SACHS, C.: *Historia Universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires, 1947.
- Sebastián (1994)
SEBASTIÁN, S.: *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía*. Madrid, 1994.
- Tranchefort (1985)
TRANCHEFORT, F. R.: *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid, 1985.
- Valdés, Seijas y Álvarez (1996)
VALDÉS BLANCO, SEIJAS SEOANE y ÁLVAREZ GONZÁLEZ: *Arte Románica. Arquitectura e escultura da catedral de Santiago*. Vigo, 1996.
- Viñayo (1987)
VIÑAYO, A.: "León y Asturias" en La España Románica vol. 5. Madrid, 1987.
- Yzquierdo Perrín (1992)
YZQUIERDO PERRÍN, R.: *El Maestro Mateo* en Cuadernos de Arte Español nº 23. Madrid, 1992.