

*Francesc
Vicens
Vidal*



LA IDEA DE LA *PASSIO*
CHRISTI EN LA
ICONOGRAFÍA MUSICAL
ROMÁNICA: TEXTOS Y
CONTEXTOS PARA UNA
INTERPRETACIÓN
ALEGÓRICA*

RESUMEN

La recurrente imagen de la Pasión, flanqueada por los veinticuatro Ancianos músicos del Apocalipsis, trae a colación la imagen literaria de la cítara que los Santos Padres atribuyeron de manera alegórica a la escena de la crucifixión. Esta asociación deviene uno de los principales argumentos de tradición que des del siglo IV hasta los textos litúrgicos de los siglos IX y X arraigó en los Comentarios al libro de San Juan. A continuación, presentamos una serie de textos que justifican el sentido pasional resultante de la yuxtaposición iconográfica de las escenas del ciclo de la Pasión con los instrumentos musicales cordófonos en manos de los Ancianos.

SUMMARY

In the recurring image of the Passion of Christ with the twenty-four ancient musicians of the Apocalypse, we can observe the literary image of the zither, allegorically attributed to the crucifixion scene by the Holy Fathers. This association became one of the traditional, main lines of argument established in the Comments on the gospel according to John from the fourth century up until the liturgical texts of the ninth and tenth centuries. This paper studies a series of texts that demonstrate the passionate meaning resulting from the iconographic juxtaposition of scenes of the Passion with the stringed musical instruments of the Ancients.

PALABRAS CLAVE:
ancianos del Apocalipsis, cítara, pasión, patrística.

KEYWORDS:
Ancients of the Apocalypse, zither, Passion, patristics.

Desde el siglo IV, la tradición patristica ha atribuido al instrumento musical cordófono una significación de clara connotación pasional dentro del contexto apocalíptico. Los comentarios al capítulo XIV, 2 del libro del Apocalipsis de San Juan permanecieron con un sentido escatológico hasta bien entrado el siglo XII. En dicho capítulo se menciona la *cithara* como uno de los atributos de alabanza de los Ancianos del Apocalipsis. Este tema tuvo un inusitado eco en los grandes conjuntos monumentales del siglo XII, tanto en territorio hispánico como francés. Así lo demuestra su presencia en los pórticos gallegos y castellanos como los del Pórtico de la Gloria (1166-1188) o Santo Domingo de Soria (1168), y en los emblemáticos pórticos del primer gótico como el Portal Real de Chartres (1145) y Saint Denis (1135). La reiteración de la iconografía de los Ancianos, como ya apuntó Y. Christie, coincidió con el período de los grandes portales visionarios, donde se desprende la mística de las Teofanías tan influidas por el movimiento espiritual cluniacense¹. En dicho movimiento, el canto coral jugó un papel activo por la intención de propiciar en los creyentes ideas de vida nueva. En estas representaciones la iconografía musical es sabido que respondía a tres interpretaciones genéricas: como signo del final de los tiempos, como alabanza eterna y también como imagen de la gloria de la Jerusalén Celeste. Sin embargo, la interpretación pasional del cordófono adquiere un nivel de relevancia singular en una serie de emplazamientos donde el programa iconográfico gira en torno al tema de la *Passio Christi*.

La portada occidental de Oloron-Sainte-Marie supone un punto de partida iconográfico ya que es ahí donde por primera vez un conjunto de veinticuatro Ancianos con sus respectivos instrumentos cordófonos se representan en una arquivolta (Fig. 1). Ésta, corona un tímpano de contenido pascual con la escena del Descendimiento de la Cruz con José de Arimatea, Nicodemo, la Virgen, San Juan y María Jacobi². El patetismo y la expresividad de dicha escena ha llevado a establecer analogías con la mentalidad dramática de la época. Los temas ico-

* Este trabajo es fruto de las investigaciones que estoy desarrollando para mi tesis doctoral, *Los Ancianos del Apocalipsis en la iconografía monumental románica Hispánica*, bajo la dirección de Maricarmen Gómez y Manuel Castiñeiras. Con anterioridad he realizado una tesina sobre iconografía musical románica presentada en la Universitat Autònoma de Barcelona titulada *Iconografía Musical en el Camí de Santiago: cinc models escultòrics representatius del segle XII*, UAB, 2003. Agradezco a M. Castiñeiras todas sus sugerencias sobre el tema de la interpretación alegórica de los Ancianos.

¹ CHRISTIE, Y., *Les Grands Portails Romans. Études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Ginebra, 1969 / Idem., *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, 1996.

² GIANNERINI, P.-L., *La Cathédrale Sainte-Marie d'Oloron*, Zaragoza, 2002.



Fig. 1. Timpano de la iglesia de Oloron-Sainte-Marie.

nográficos relacionados con la pasión parecen haber tenido una estrecha vinculación con la liturgia pascual y la mentalidad de una espiritualidad humanista que vio nacer las manifestaciones del Drama Litúrgico. M. Castiñeiras en un artículo donde justificaba la idea de la compasión a partir de la imagen del Cristo enseñando las llagas con las *arma christi* del Pórtico de la Gloria, anunciaba la coherencia de esta temática con la nueva espiritualidad de finales del siglo XII, cuya total actualidad quedaba constatada por su uso en oraciones e himnos litúrgicos³. En esa misma línea de vinculación litúrgica, dicho autor veía en la escena de Oloron una alusión a la liturgia del Viernes Santo, al igual que en el Portal del Perdón de San Isidoro de León, en el que cada escena parece evocar una celebración del *Triduum Sacrum* (Viernes, Sábado y Domingo de Resurrección)⁴.

De estos singulares emplazamientos se desprende una idea vinculada al culto del cuerpo de Cristo y a las reliquias. No olvidemos que el comitente de Oloron-Sainte-Marie, Gascón de Bearn, participó activamente en la cruzada que supuso la liberación de Jerusalén en 1099. Y que la relevancia social del Camino radicaba en la motivación del peregrino por visitar los despojos del Apóstol Santiago en un momento donde se anhelaba la conquista de la Jerusalén terrenal. Por otra parte, los cánticos al cuerpo sufriente de Cristo son una constante en la nueva mentalidad espiritual de la segunda mitad del siglo XII. De hecho, un testimonio miniado de finales del siglo XI localizado en la Catedral de Auxerre donde aparecen los veinticuatro Ancianos en el momento de ofrecer sus coronas y sus cítaras a Cristo con los cuatro Vivientes, ya anticipaba esta idea del Cristo sufriente. Dicho folio es el que E. Male relacionó con el programa monumental de Saint Pierre de Moissac, donde también aparecen los Ancianos con sus instrumentos alabando la Visión juánica⁵. Estos monumentos nos acercan a una sensibilidad que dejan entrever un proceso creciente, ya dicho, del culto al cuerpo de Cristo. Este tema ha sido tratado en relación al Himno del Cristo sufriente de San Bernardo que parece ilustrar de manera muy incidente el tímpano de la catedral de Santiago⁶.

Esta nueva sensibilidad emergente se ve de manera culminante en el Pórtico de la Gloria pero dicho proceso se materializó con éxito a lo largo de los territorios de Castilla y León durante la segunda mitad del siglo XII. Un ejemplo emblemático lo constituyen las pinturas del ábside presbiteral de la iglesia de San Justo y Pastor de Segovia. En el lado del Evangelio, se representa la escena de la Crucifixión donde la Virgen y San Juan flanquean a Longinos que perfora el costado de Cristo con su lanza y Stefanos que le acerca la esponja con vinagre a los labios. Todo esto se representa entorno a la cruz que centra la composición. En la parte superior del travesaño dos esferas simbolizan el sol y la luna que aparecen al lado de dos ángeles

³ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., “La persuasión como motivo central del discurso: la Boca del Infierno de Santiago de Barbadelo y el Cristo enseñando las llagas del Pórtico de la Gloria” en *El tímpano románico*, eds. R. Sánchez, J. L. Serna, Santiago de Compostela, 2003, pp. 231-258.

⁴ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., “Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans le grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques de Compostelle, Saint Isidore de León et Saint Étienne de Ribas de Sil” en *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIV (2003), pp. 13-36.

⁵ MÂLE, E., *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1931.

⁶ CASTIÑEIRAS, (2003) opus cit. pp. 246 y 248.

turiferarios. En el lado de la Epístola se representa la escena del Descendimiento según la fórmula típica de origen bizantino fijada en el siglo X⁷; mientras José de Arimatea abraza a Cristo, la Virgen sujeta el brazo desclavado de su Hijo y Nicodemo arranca los clavos de Cristo con unas aparatosas tenazas. El patetismo de ambas escenas con todo tipo de detalles se hace evidente, el artista pretende persuadir la compasión del espectador mostrando el dolor más físico de la Pasión con un lenguaje dramático. La composición se cierra por una cenefa central donde descansan dos efigies de Santos que debido al deterioro de las pinturas son de difícil identificación; pero incluso así, parece ser que son los mártires Justo y Pastor reforzando el sentido pasional del conjunto⁸. Tras la muerte, el triunfo final de Cristo se representa en la parte superior del ábside. Allí vemos como una convencional *Maiestas Domini* de semblante nimbado con los símbolos del tetramorfos aparece rodeada por los veinticuatro Ancianos músicos (Fig. 2). Estos presentan una composición verdaderamente singular por estar ubicados dentro del perímetro que configura la línea que constituye la mandorla, doce por banda. Esta singular composición tiene su referente en el antiguo frontal de plata de la catedral de Santiago. Algunas fuentes lo describen, como el *Códice Calixtino* o el *Viaje Santo* de la TX de la *Crónica General* de Morales, pero la mejor referencia es la descripción que nos ofrece López Ferreiro especificando aquello que podría ser dicho frontal y nos propone una reconstrucción ideal:

En el centro aparecía la imagen del Salvador, sentado en un trono, bendiciendo con la diestra y con un libro en la siniestra. Allí estaban, como de ordinario los cuatro Evangelistas. El trono del Señor se hallaba inscrito en una gloria o aureola circular elíptica, formada por los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis⁹.

La ubicación del conjunto en el espacio central donde transcurre la liturgia nos remite a la imagen ficticia de los escenarios donde se representaban los dramas litúrgicos. Igual que en Oloron, no cabe duda que las escenas de la Pasión aquí representadas hacen referencia directa a la liturgia del Viernes Santo. Para dicho momento se inspiraron relatos teatrales integrándose en los habituales espacios litúrgicos. Los más célebres fueron aquellos que narraban escenas de la Pasión y testimoniaban la Resurrección. De hecho, el triunfo de Cristo sobre su pasión y muerte viene sintetizado en Segovia en la escena central de la *Maiestas* que articulando toda la composición permite hacer una lectura redimensionando el sentido pasional de las escenas desde el humanismo idealizado. En esta línea cabe destacar otro monumento de la misma época: las escenas de la arquivolta superior de la portada de Santo Domingo de Soria donde viene narrada la pasión y muerte de Cristo. Allí la composición radial adquiere un sentido visionario prioritario ya que el espacio del tímpano queda reservado a la *Maiestas Domini* con el niño Jesús en una mandorla, ángeles portadores de los símbolos del tetramorfos con San Juan y la Virgen; mientras que el tema de la muerte y la pasión de Cristo aparecen en la parte

⁷ SUREDA, J., *La pintura románica en España*, Madrid, 1985, pp. 343-348.

⁸ DE PAULA RODRÍGUEZ, F., "Pintura románica en la iglesia segoviana de San Justo" a *Goya* LXXVII (1967), pp. 298-303 / SUREDA (1985), *opus cit.* pág. 344.

⁹ LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la S.M.A. Iglesia de Santiago*, Santiago de Compostela, 1900, pág. 234, 2 vol. / Dicha cita también aparece en MORALEJO ÁLVAREZ, S., "Ars sacra et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle" en *Cahiers de Saint Michel de Cuxa* XI (1980), pp. 189-238.

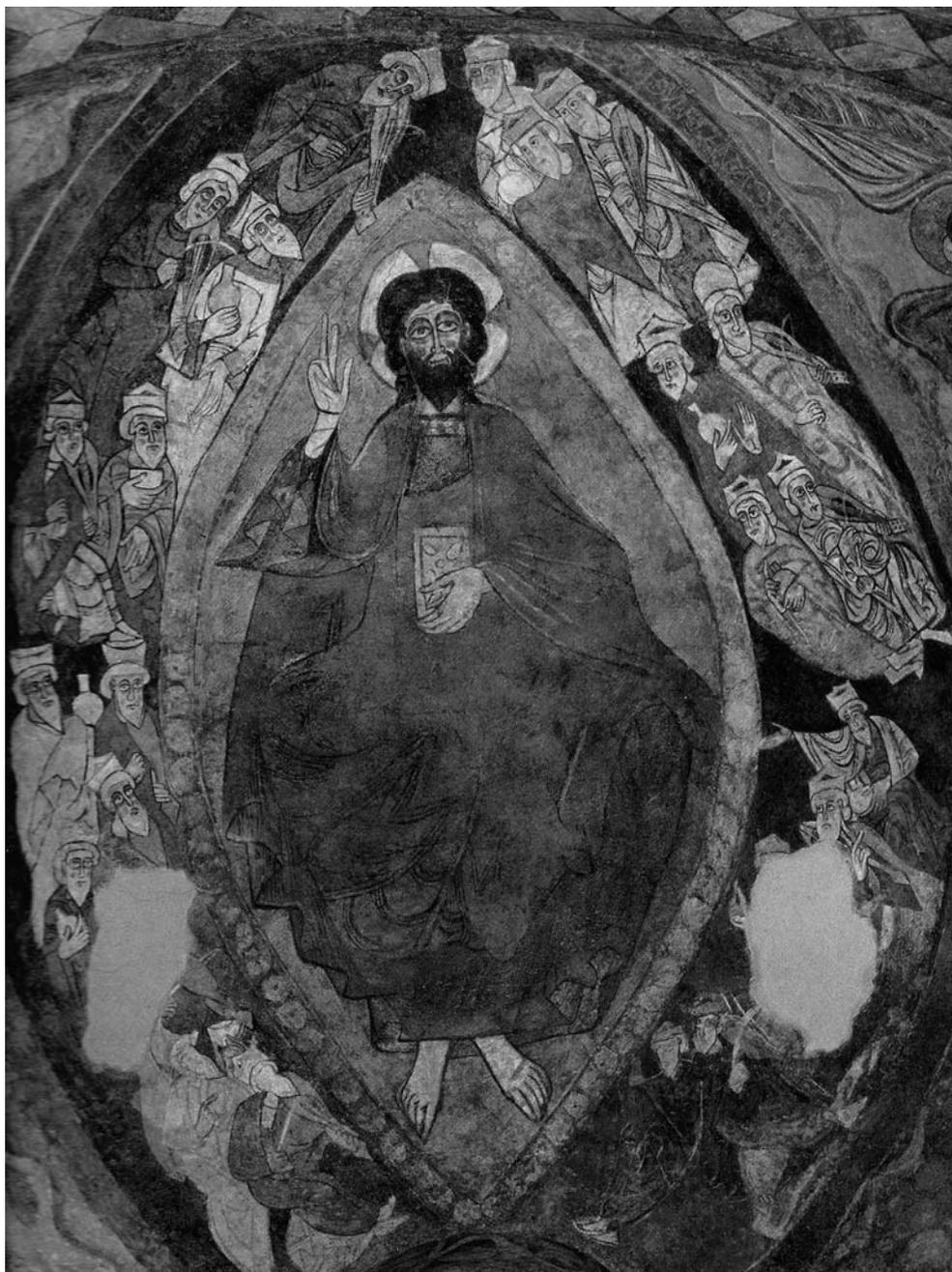


Fig. 2. Ábside de la iglesia de San Justo de Segovia.

superior de la composición. De esta manera en la tercera y cuarta dovella se representan escenas de la flagelación y la crucifixión, y en las tres siguientes el Descendimiento de la cruz, el Sepulcro vacío y las tres Marías camino del sepulcro (Fig. 3).



Fig. 3. Arquivolta superior de la portada de la iglesia de Sto. Domingo de Soria.

El tratamiento anecdótico de estos dos programas nos acerca a la estética del humanismo idealizado que vemos en el planteamiento iconográfico de los grandes emplazamientos. En este punto, la humanización de los personajes atiende a la voluntad persuasiva del espectador que desde un nuevo prisma espiritual se compadece de la imagen del Cristo mortificado. En la portada de la iglesia parroquial de Moradillo de Sedano se reproduce un programa iconográfico muy similar al de Soria, lo cual nos da una idea de la popularidad de dichos temas en el reino de Castilla relacionados con los momentos litúrgicos más importantes del año.

Estas escenas fueron el argumento de Dramas litúrgicos tan conocidos durante la época medieval como el *Quem quaeritis* (o Drama de las Tres Marías) y el *Visitatio Sepulcri*, todos ellos relacionados con el ciclo de la pasión y resurrección de Cristo.

Estas escenificaciones según las fuentes se interpretaban en forma de diálogo o se especificaba que se debía cantar en el sepulcro (*ad sepulchrum*) o en la visitación del sepulcro (*ad visitandum sepulchrum*)¹⁰. En todo caso el papel de la música jugaba una doble función: por una parte era la manera tradicional de realizar la liturgia, tanto de las Horas como de la Misa, y por otra parte adquiría connotaciones simbólicas que se desprenden tanto de los comentarios de los Santos Padres como de los contextos programáticos de cada escenificación. En este sentido vemos como la temática musical aparece reveladora de un concepto alegórico de crucifixión en forma de instrumentos musicales en las manos de los Ancianos del Apocalipsis. Como señaló Rosario Álvarez, “la música está representada en las obras de arte medievales por un instrumento. Éste se convierte así en un objeto casi indispensable para visualizar la idea de la música y, obviamente, su poder simbólico trasciende la realidad musical de la época”¹¹. En el con-

¹⁰ HOPPIN, R., *La Música Medieval*, Madrid, 1991 (1978), pág. 193.

¹¹ ÁLVAREZ, R., “La iconografía musical del medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos” en *Revista de Musicología* XV (1992) núm. 2-3, pág. 579.

texto iconográfico de la pasión el término *cithara*, que es interpretado desde diversas variantes organológicas, deviene un genérico que hace referencia a instrumentos de cuerda. En Oloron, aparecen dos variantes de fídula (de silueta piriforme y octoforme) mientras que en Soria la variedad organológica supone un fenómeno sin precedentes que debemos relacionar con el gusto por la *variatio* tanto en tipologías como en gestos: arpas, salterios, violas tañidas con arcos, laúdes punteados y organistrum (Fig. 4 y 5). En cambio, en San Justo de Segovia, siguiendo la tradición miniada y las primeras manifestaciones iconográficas de instrumentos musicales en formato monumental, aparece una única tipología de viola de arco de silueta periforme.



Fig. 4: Tipologías organológicas de la arquivolta de Oloron-Sainte-Marie.



Fig. 5: Tipologías organológicas de Sto. Domingo de Soria.

El texto apocalíptico hace un uso simbólico del término *cithara* y en ningún caso nos proporciona pistas para su concreción organográfica.

La proliferación de instrumentos musicales que ha dado lugar el término bíblico ha sido estudiado desde el campo de la musicología¹². Las miniaturas de los códices apocalípticos de los siglos x y xi ya constataban esta flexibilidad formal a la hora de interpretar el término *cithara*. Por ejemplo, los Beatos mozárabes dependientes del manuscrito de Magius (Morgan Library, ms. 644), Valcavado (Biblioteca de Sta Cruz de Valladolid) y el de la Seo de Urgel (Museo Diocesano, núm. 26) de inicios del siglo xi, han sido identificados como laúdes largos norteafricanos¹³. Pero de la misma época encontramos gigas, arpas y fídulas ovales en los Beatos de la Biblioteca de El Escorial, Gerona (Museo Diocesano núm. 100), Burgo de Osma (Archivo de la Catedral, ms. I) respectivamente¹⁴. De manera que son muchas las monografías que se han ocupado del aspecto estrictamente organológico de la iconografía medieval y es por ello que nos centraremos en su interpretación alegórica. No son pocos los ejemplos que han llevado tanto a historiadores del arte como a musicólogos a especular sobre las propiedades simbólicas derivadas de la forma estructural de los instrumentos musicales asociando formas y números a conceptos teológicos trinitarios o testamentarios¹⁵. Para ello debemos centrar nuestra atención en las fuentes escritas de la época. Los *Comentarios* al capítulo XIV del libro de Juan que nos ofrecen los Padres y la transmisión de sus interpretaciones han trascendido hasta el siglo xii para ofrecernos una clave iconológica explícita. Tanto en Oloron-Sainte-Marie como en Segovia o Soria acontece la idea del sufrimiento de Cristo como argumento principal de un discurso flanqueado, en disposición circular o radial, por Ancianos músicos. Esta yuxtaposición temática-compositiva debe entenderse desde la disposición litúrgica dramática. No olvidemos que algunas de las indicaciones prácticas conservadas para la interpretación de los ya citados dramas litúrgicos son muy sugerentes en este sentido. En una consuetud del archivo episcopal de Vic de 1234 aparece un testimonio que da indicaciones de cómo se debía interpretar el tropo del Ms. 106, fol.48v. Las indicaciones del coro son las siguientes:

En el coro debe haber seis clérigos vestidos con capas de seda; dos estarán de pie junto al altar y otros dos frente a él, que digan: Ubi est Christus, meus dominus ... Los que están

¹² CALVET, A., *De la pierre au son. Archéologie musicale du tympan de Moissac*, París, 1999./

El Arpa Románica en el Camino de Santiago y su entorno socio-cultural, Madrid, 1999 (textos de E. Borrajo, M. R. Calvo-Manzano, A. Linage, M. Ruiz Maldonado y C. Villanueva) / LÓPEZ CALO, J. (ed.), *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, A Coruña, 1994, 2 vol. / *Reconstrucción dos Instrumentos do Pórtico do Paraíso da Catedral de Ourense*, Obradoiro de Instrumentos, Diputación de Ourense (textos de Miguel Ángel González, Celia Fernández Castaño, Manuel Brañas Méndez y Javier Garbayo) / VILLANUEVA, C. (ed.), *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*, Santiago de Compostela, 1988.

¹³ ÁLVAREZ, R., "Los instrumentos musicales del Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya: entre el símbolo y la realidad" en *Nassarre* V-2 (1989), pág. 66.

¹⁴ Idem.

¹⁵ De esta manera las cítaras cuadradas nos muestra que los cuatro lados representaban los Evangelios y las diez cuerdas los diez mandamientos, siguiendo las interpretaciones de los Padres a los Salmos y como vemos, por ejemplo, en el manuscrito de Treveris de principios del siglo ix. La continuidad de estas ideas se hará manifiesta en un dibujo de la carta a Dardano, atribuida a S. Jerónimo, de un manuscrito del siglo ix y que posteriormente será reproducido por los tratados organológicos renacentistas de ámbito germánico.

*junto al altar respondan: Quem quaeritis in sepulcro... Y los otros digan: Jhesum Nazarenum ... Los que estan junto al altar alcen entonces el mantel diciendo: Non est hic, surrexit... Los otros deben regresar al coro cantando: Alleluia. Ad sepulcrum ...*¹⁶

Este texto nos da una idea de cómo el escenario de determinados dramas pascales se representaba en el altar principal enmarcado por la decoración mural del ábside y los muros laterales de éste. Así, el espacio decorativo creemos que podría dar una idea del imaginario Concierto apocalíptico de los Ancianos extrapolado a una interpretación artística sintética. Ciertamente los textos conservados en territorio hispánico no dan una idea de la importancia de la Pasión durante el ciclo pascual. Sin embargo, al final de las Maitines del Viernes Santo se cantaba un planto que consistía en recitar la lamentación de María sobre el Cristo Muerto sugiriendo el dramatismo de las escenas de las pinturas de San Justo o la arquivolta de Santo Domingo¹⁷. La misma intención patética del *planctus* mariano en la representación del Descendimiento del tímpano de Oloron ya ha sido observada por el “patetismo de la Virgen acercando sus mejillas o su mano a la mano inerte de su hijo interpretando un gesto patético propio del arte bizantino”¹⁸. Dentro de estos contextos pasionales creemos que el instrumento musical en manos de los Ancianos no es gratuito. El sentido dramático imbuido tanto por el bagaje cultural como por la formación intelectual de los clérigos permitió establecer intercambios y transferencias de conocimiento con la interpretación simbólica y la espiritualidad; de esta manera, el conocimiento técnico del monocordio adquirió un valor teológico añadido por los autores patrísticos, haciendo de la imagen de la cuerda tensada sobre un soporte de madera una alegoría de la carne mortificada de Cristo:

*Y la cítara, hecha de cuerdas tensas sobre una madera, significa la carne de Cristo unida al madero de la Pasión*¹⁹.

Esta cita de Victorino de Pettau (siglo IV) fue una interpretación muy difundida a través del desaparecido Comentario al Apocalipsis de Ticonio hasta el siglo XII. Esta alegoría hay que situarla en la transmisión de los comentarios a los capítulos V,8 y XIV,2-3 del Apocalipsis de Juan y que deviene uno de los argumentos de tradición más arraigados en la época medieval de la *cithara* apocalíptica. Ambos fragmentos nos describen la adoración y alabanza de los Ancianos, con sus atributos distintivos (phiala, cítara, corona), de la visión del trono entonando su Cántico Nuevo. A partir de este momento la configuración de un corpus literario entorno a la idea pasional del instrumento musical deviene una especie de topos alegórico que adquirirá una significación fundamental para las escenas de la Pasión que aparecen rodeadas de los veinticuatro Ancianos. Un primer ejemplo lo encontramos en el texto de Primasio donde acontece una primera idea donde la imagen de la cítara deviene símbolo explícito de la Pasión de Cristo:

¹⁶ Texto citado en GÓMEZ MUNTANÉ, M. C., *La música medieval en España*, Zaragoza, 2001, pág. 62.

¹⁷ MUIR, L.R., *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge, pág. 19.

¹⁸ CASTIÑEIRAS, M. A., “El concierto del Apocalipsis en el arte de los Caminos de Peregrinación” en *O sons da pedra* (2005) [en prensa].

¹⁹ VICTORINUS PETAVIONENSIS: “Scholia in Apocalypsim Joannis”, PL 5. 328 (B).

*Ideo habentes singuli aureas citharas et phialas aureas citharis, in quibus ligno immittentes chordae tenduntur, Christi passio figuratur*²⁰.

Para calibrar el éxito de esta imagen literaria bastará con contrastar este texto con comentarios cronológicamente posteriores del cap. XIV, 3 que aparecerá de manera reiterada en un gran número de comentarios. Ruperto, por ejemplo, nos ofrece la imagen alegórica de la cítara como carne mortificada de Cristo:

*Citharis namque ubi ligno chordae tenduntur, corpora propter Christum mortificata recte comparantur*²¹.

La lista de autores que perpetúan esta tradición alegórica continúa hasta el siglo XII. Autores fundamentales como Haymo serán los responsables de la transmisión de esta idea desde el siglo IX.

*Ipsi quoque sunt citharoedi, imitantes Domini sui passionem, nam (sicut supradictum est) in cithara est lignum, et sunt chordae diverso modo tensae. Lignum hoc, lignum est Dominicae passionis, vel crucis Porro chordae devota sunt corda sanctorum, qui imitantes et recolentes ejus passionem*²².

Todos estos textos que en definitiva expresan la misma idea de la *Passio Christi*, si aceptamos que la música deviene un concepto manifestado a través del instrumento musical, éste adquiere un sentido metafórico ineludible en los programas iconográficos donde el elemento pasional es protagonista. Así en el Pórtico de la Gloria, lugar emblemático donde la compasión suscitada por Cristo enseñando las llagas y encabezado por el esplendor de los Ancianos músicos, el término *cithara* adquiere un sentido organológico no literal y parece establecer un diálogo entre la organología de la época y la significación simbólica. Este hecho, que podemos hacer extensible a los pórticos de Oloron y Soria, ya fue observado por luthiers y musicólogos²³. La flexibilidad e interés por la variación organológica se lleva a tal extremo que la presencia de instrumentos de viento aparece de manera esporádica en algún conjunto. En Ahedo de Butrón (provincia de Burgos), por ejemplo, aparecen dos figuras portadoras de aerófonos. Una toca una flauta recta, como la que aparece en la arquivolta de la iglesia parroquial de Uncastillo y la otra sujeta con las dos manos una flauta de pan.

No obstante, dentro de este discurso de comentarios a los capítulos apocalípticos donde aparecen los Ancianos la comparación metafórica del sonido de la *cithara* con la penitencia o el martirio nos sitúa ante una segunda interpretación vinculada a una concepción moral de la música. En el siguiente texto el sonido agradable de la *cithara* se equipara a la mortificación virtuosa:

²⁰ PRIMASIUS ADRUMETANENSIS : "Commentaria in Apocalypsin", PL 068, 832 (D) - 833 (A).

²¹ RUPERTUS TUITIENSIS : "Comentario in Apocalypsin" PL 169, 932 (A).

²² HAYMO HALBERSTATENSIS: "Expositio in Apocalypsin", PL, 117, 1106 (A).

²³ RAULT, Ch., *L'organistrum ou l'instrument des premières polyphonies écriets occidentales*, Paris, 1985 / VILLANUEVA, C., "La *Imago Musicae* del Pórtico de la Gloria" en *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria...*, ed. J.L. López Calo, A Coruña, 1994, pp.101-119.

*Cithara constat ex ligno et chorda; lignum ergo est crux Christi, chorda sanctorum caro, quae tenditur in ligno, dum diversis tormentis eundem sonum reddentes, crucem Christi imitantur*²⁴.

Este *sonum reddentes* aparece de manera muy similar en códices del siglo VIII como el Comentario al Apocalipsis de Saint Sever de Beato que nos da una idea del éxito de la transmisión textual de la alegoría pasional de la cítara incorporando un componente esencial, el “dulce sonido” de la audición mística:

*En una cítara hay una cuerda retorcida en un leño. En el leño, la cruz, en la cuerda la carne tensa por la penitencia; la cuerda que une a todos en la caridad produce un dulce sonido*²⁵.

Los textos de Beato son muy significativos en este sentido ya que nos advierten de la difusión de un conocimiento de la moral de la música dentro del contexto del pensamiento milenarista. Aquí el significado metafórico que se hace de la *cithara* deviene un elemento activo para la interpretación alegórica de los Ancianos en escenas persuasivas que ofrecen un vínculo semántico con la transmisión iconográfica del texto. Esta idea resulta de gran interés porque sugiere la justificación iconográfica de la idea de tañer, afinar o incluso sujetar el instrumento tal y como aparecen las representaciones artísticas de los Ancianos en varios soportes. Cada una de estas acciones (tañer, afinar, sujetar) está estrechamente relacionada con dos tradiciones que manifiestan ciertas influencias recíprocas: por una parte, la imagen manifiesta de la audición mística del Cántico Nuevo y por otra, el concepto teórico de *música mundana*. La primera tiene su razón de ser en el cap. XIV, 2-3 del Apocalipsis donde dice: ... *y oí del cielo una voz que era como el murmullo de las olas, como el estruendo de un gran trueno; era una voz semejante al canto de los que se acompañan con la cítara. Cantaban un Cántico Nuevo delante del trono y delante de los cuatro Vivientes y los Ancianos...* Esta cita adquirirá un sentido iconográfico comprensible a partir de la confrontación de escenas profanas que nos sitúan en los otros contextos de la imagen de la música en el período románico.

La segunda es aquella que Boecio atribuyó a la música inaudible del movimiento de los cuerpos celestes. La evidente influencia pitagórica de esta concepción escolástica de la música tuvo una especial aceptación en algunos autores y contribuyó a la creación de una auténtica moral de la música que dejaba resonar la inercia de la tradición dualista clásica apolínea-dionisiaca. En este sentido el valor de la audición mística que vemos en el estatismo de los Ancianos, en su mímica audible rehullendo del gesto espontáneo contrasta con el barullo y aparente desorden de las escenas juglarescas con malabaristas y saltimbanquis que aparecen en capiteles y modillones de las iglesias románicas. De esta manera, los Ancianos de el Pórtico de Santiago, Santo Domingo de Soria y San Justo de Segovia son tres propuestas que conciben la imagen del “concierto apocalíptico” de diferente forma desde el punto de vista de la icono-

²⁴ MARTINUS LEGIONENSIS. “Expositio libri Apocalypsis”, PL 209, 331(B-C).

²⁵ AADD., *El Beato de Saint ever ms. Lat. 8878 de la Bibliothèque de Paris*, edición facsímil, Madrid, Edilán, 1984, pàg. 201.



Fig. 6: Portada de Santo Domingo de Soria.

grafía. Mientras los instrumentistas de Santiago parece ser que afinan sus instrumentos, los de Santo Domingo parece que los tañen y los de Oloron-Sainte-Marie los sujetan²⁶; incluso aparecen propuestas como la de San Justo de Segovia donde los Ancianos indistintamente aparecen tañendo, afinando y/o sujetando sus cordófonos.

Algunos comentarios al capítulo XIV del Apocalipsis proponen una interpretación para los Ancianos músicos que ahonda tanto en el hecho de afinar como de tañer. De hecho, la imagen de la cuerda tensada en una madera coincide con la división del monocordio que propone Boecio en el capítulo cuarto de su tratado *De Musica*²⁷. Aunque este artilugio fue una herramienta para adquirir una comprensión racional del universo se desprende un concepto metafórico de afinación vinculado a la armonía celeste pitagórica. Este concepto fue actualizado por el pensamiento cristiano medieval dotándolo de contenido moralizante. De esta manera, las interpretaciones a partir de la imagen de la cuerda tensada sobre un soporte de madera habitualmente giran alrededor de un componente espiritual que concibe el hecho de afinar o tañer con las buenas obras y el ejemplo virtuoso como podemos ver en el texto de de Ricardo de San Víctor:

²⁶ LÓPEZ CALO, J., *La Música medieval en Galicia*, A Coruña, 1982.

²⁷ Sobre un soporte longitudinal hay que situar dos puentes en sus respectivos extremos sobre los cuales se extiende una cuerda; un punto móvil entre ambos extremos permite la vibración únicamente de la cuerda a diferentes distancias de uno de ellos, y así varía la afinación.

*Citharae namque, quae pulsibus manuum suaviter sonant, apte opera bona figurant, quae suis effectibus quasi quibusdam sonis proximos ad coelestem patriam*²⁸.

La connotación moral de la música aparece en textos contemporáneos de los siglos XI y XII dejando entrever la tradición órfica donde el poder de la *cithara* es capaz de incidir sobre los impulsos del hombre. De la misma manera, en las *Enarrationes in Apocalypsin* de Bruno Astensi la buena modulación de las cuerdas aplaca la malicia de los pecados del hombre de la misma manera que la *cithara* de Orfeo amansaba a las fieras o calmaba los temperamentos agresivos:

*Habent autem sancti doctores citharas, quarum suavi modulatione corda hominum peccatis tumentia placant*²⁹

El intercambio recíproco entre realidad y simbolismo que aflora en las representaciones de instrumentos en contextos apocalípticos adquiere niveles de semanticidad sujetos a la técnica específica de la interpretación del cordófono. De esta manera, las buenas obras son comparadas con las manos que tañen pulsando las cuerdas de la *cithara* (*pulsibus manus*). Este aspecto que podría partir de una imagen realista, como es la técnica pulsada, para iluminar un concepto moralista, las buenas obras, transfiere una imagen de los instrumentos en manos de los Ancianos músicos solamente de manera parcial. El interés por la variación también nos presenta el arco para tañer las cuerdas de las violas en muchas imágenes, tal y como vemos en los programas de Soria y San Justo. Incluso el plectro artificial, como los que aparecen en las manos de los intérpretes de salterio de la arquivolta de Soria, adquiere una imagen metafórica de la lengua como instrumento de alabanza que vemos tanto en textos como en imágenes. Ruperto Tuitiensis en su *Comentario in Apocalypsin* utiliza la expresión:

*... et corpora cum plectro linguae Dei personantia laudem*³⁰.

... y los cuerpos con lengua de plectro alaban a Dios.

Esta imagen del plectro como instrumento que posibilita la alabanza y el canto a Dios mediante la lengua viene ilustrada en una escena del tímpano de Santa Fe de Conques (ca. 1120) en clave escatológica. En la zona donde está representado el Infierno, un condenado es atormentado por dos diablos. Mientras uno le sujeta por la espalda privándole de un arpa el otro le extirpa la lengua. De esta manera, el condenado no podrá alabar a Dios cantando³¹.

En los primeros programas iconográficos donde los Ancianos aparecen sujetando su instrumento, que son principalmente los miniados y los monumentales de la primera mitad del siglo XII, la *cithara* se ha interpretado como un atributo de alabanza como la phiala o redoma.

²⁸ RICHARDUS ST. VICTORIS "In Apocalypsim Joannis" PL 196, 758 (A).

²⁹ BRUNO ASTENSIS: "Enarrationes in Apocalypsin" PL 165, 631(C-D).

³⁰ RUPERTUS TUITIENSIS "Comentario in Apocalypsin" PL 169, 932 (A).

³¹ FRUGONI, Ch., "La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo" en *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Atti del II Convegno di Studi-Viterbo, 17-19 giugno 1977, Roma, 1978, pp. 113-134.

Cada una de estas acciones se relaciona directamente con las connotaciones moralizantes de la música que culminan con el Cántico Nuevo. Precisamente este Cántico es el que proporciona a dichos conjuntos el sentido visionario del triunfo de Cristo sobre la muerte, tal y como aparece en el cap. XIV,2 del Apocalipsis. Los textos que inciden en esta idea de alabanza los debemos situar sobretudo en la tradición ticoniana recogida por Beato y que veremos difundidos por todo el territorio peninsular a partir del siglo VIII. En este sentido cabe destacar las observaciones que Eugenio Romero Pose apuntaba hace unos años sobre la posible influencia de la peculiar articulación del Pórtico de la Gloria³². Dicho autor vio la abundante representación de instrumentos musicales de cuerda que en estos textos está en relación con la importancia que se da al cordófono como imagen de la Pasión y que contrasta con la escasa importancia que reciben las redomas. De esta manera, las miniaturas hispánicas adquieren un componente esencial para comprender la originalidad de los conjuntos monumentales que aquí tratamos.

Los textos más representativos son aquellos que constatan el valor de la *cithara* como instrumentos de “alabanza eterna”. Los comentarios de Stephanus, Rupertus o Balduino inciden sobre esta idea en sus comentarios:

*(...) instrumenta videlicet laudum incessabilium*³³.

Dentro de estos discurso, no es de extrañar que esta interpretación del instrumento musical cordófono también apareciera en los comentarios a los Salmos de personajes tan relevantes como San Agustín refiriéndose a la arpa y a la cítara de David. El sentido de realeza de los portadores de *cithara* estableció un punto de unión irrevocable entre Ancianos y la figura de David. Desde el punto de vista iconográfico nos encontramos ante un patrón de representación unitario que dota de los mismos atributos de realeza indistintamente a Ancianos como a imágenes de David. Este hecho ha llevado a ciertas confusiones a la hora de identificar a estos personajes. La figura de David debido a las connotaciones de realeza y a sus atributos (corona, cordófono, túnica, barba, etc...) deberemos relacionarlo con la iconografía de los Ancianos. Las connotaciones morales que se desprenden de estas dos temáticas llevaron a la mentalidad eclesíástica a considerar estos dos temas como prototipos de música sagrada³⁴. Además, la influencia de las temáticas profanas incorporadas a las iglesias surgidas en los alrededores de los Caminos de peregrinación tuvo un papel decisivo. Entre estas temáticas se produjeron intercambios, préstamos y “contaminaciones” iconográficas que nos llevan a imágenes que para el historiador actual todavía son enigmáticas. El caso de los ciclos de Ribas de Miño o San Isidoro de León son especialmente ilustrativos ya que el grado de confluencia de

³² ROMERO POSE, E., “ El Pórtico del Cántico Nuevo” en *El Pórtico de la Glória. Música Arte y Pensamiento*, ed. Carlos Villanueva, Santiago de Compostela, 1989, pág. 65.

³³ STEPHANUS TORNACENSIS “Sermones” PL 211, 573 (B) / RUPERTUS TUITIENSIS “Comentario in Apocalypsin” PL 169, 932 (A) / BALDUINUS CANTUARIENSIS “Tractatus diversi” PL 204, 434 (A-D).

³⁴ OCÓN, D., “Aspectos musicales en el arte románico y protogótico” a *Cuadernos de Sección. Música VIII* (1996), pág. 124.

las dos temáticas hasta la actualidad está generando estudios de identificación temática –David o Ancianos–³⁵.

Desde el punto de vista de las fuentes escritas de los comentarios medievales al Apocalipsis también se establecen concomitancias entre la *cithara* de los Ancianos y sus propiedades que evocan las virtudes davídicas de los salmos. Una fuente ilustrativa son los *Sermones* de Stephanus Tornacensis que dan testimonio de esta relación. Comentando el capítulo XIV del Apocalipsis el autor se refiere directamente al salterio y a la cítara de David, así:

*exsultate et eructate de corde pleno verba bona Davidica in psalterio et cithara*³⁶,

alegraos y cantad y que salgan de vuestro corazón con plenitud buenas palabras de David en el salterio y la cítara...

Sin ninguna duda, la idea más asociada a la figura de David es la de alabanza y todos los comentarios apocalípticos que lo mencionan establecen paralelismos con el Cántico Nuevo de alabanza de los Ancianos. En este sentido cabe destacar una inscripción grabada en el oval central del tímpano de la iglesia de Moradillo de Sedano que dice:

“Vicit leo de tribu Juda, radix David aperire librum, et solvere septem signacula ejes”

Ha triunfado el león de la tribu de Judá, el rebrote de David abrirá el libro, y sus siete sellos.

En la escena del tímpano aparece una *Maiestas Domini* en una mandorla rodeada por cuatro ángeles portadores de los símbolos de los cuatro evangelistas y una banda con la palabra “aleluya”. De este texto del cap. V,5 del Apocalipsis se desprende la idea visionaria del evangelista Juan que otorga a David el privilegio de abrir los siete sellos.

* * * * *

En todos estos conjuntos prevalece la idea del sufrimiento que desde una perspectiva teológica se desprende de las escenas de la Pasión de Cristo y el martirio y muerte de los Santos. La yuxtaposición temática de los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis con sus instrumentos musicales cordófonos nos remite a una imagen alegórica que enlaza con dos ideas que establecemos a partir de la *cithara*: la Pasión de Cristo que se establece de la comparación de la crucifixión con la cuerda tensada sobre una madera, y una segunda idea que se desprende del concepto de “afinación” o “buen tañer” asociado a una idea de alabanza y a una moral de la música. Aunque en algunos emplazamientos se establezca un estrecho vínculo entre alego-

³⁵ FERNÁNDEZ PÉREZ, S. M., “Para una nueva lectura de Santo Estevo de Ribas de Miño: A propósito de la posible representación de David y sus músicos” en *Compostellanum* XLVI (2001), pp. 603-629 / SEEBASS, T., *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter*, Berna, 1973, pág. 50; este autor identifica las figuras de la fachada de San Isidoro de León como Ancianos.

³⁶ STEPHANUS TORNACENSIS “Sermones” PL 211, 573 (B)-

ría y realidad organológica, el hecho es que el instrumento de cuerda se interpreta iconográficamente desde el gusto por la variación tipológica del cordófono para representar una idea que va más allá de la realidad visual. Esta idea se desprende del argumento de tradición iniciada por la patrística que cobra actualidad en los programas visionarios o escatológicos del siglo XII. De esta manera la iconografía musical de la segunda mitad del siglo XII establece en las representaciones de los Ancianos músicos una especie de estipulación temática religiosa que juntamente con la iconografía davídica consolida una moral de raíces pitagóricas-boecianas. La influencia de la espiritualidad del movimiento cluniacense se verá en el planteamiento iconográfico persuasivo de cada escena donde el drama litúrgico deviene una expresión muy sugestiva de esta concepción espiritual del sufrimiento. Sin embargo, la lectura completa de dichos programas iconográficos nos sitúan ante dos tradiciones: la litúrgica pascual y la visionaria. Ambas articulan la narrativa del discurso iconográfico alrededor de la imagen de Cristo triunfante, vencedor de la pasión y la muerte.