

ASPECTOS MUSICALES EN EL ARTE ROMANICO Y PROTOGOTICO

Dulce Ocón Alonso

Cuadernos de Sección. Música 8. (1996) p. 117-129
ISSN: 0213-0815
Donostia: Eusko Ikaskuntza

Los edificios románicos y el canto gregoriano son dos expresiones artísticas de un mismo fenómeno: la implantación de la reforma litúrgica lograda a fines del siglo XI. Los monumentos del siglo XII reflejan muchas veces los valores supremos concedidos en estos momentos a la música sacra. De este modo, el rey David, o los Ancianos del Apocalipsis encarnan el ideal medieval de música religiosa. Sin embargo, y pese a las diatribas de los eclesiásticos contra la música profana, también ésta parece haber tenido un lugar en las representaciones. La íntima asociación entre música y poder, así como la profunda imbricación entre lo sacro y lo profano son las claves que permiten acercarse con una mirada renovada a muchos conjuntos.

Eraikuntza erromanikoak eta kantu gregorianoa fenomeno beraren bi arte adierazpenak dira: XI. mendean amaieran ezarri zen liturgiaren eraberritzea. XII. mendeko monumentuek garai haietan musika sakratuaren gain ematen ziren balio gorenak islatzen zituzten askotan. Horrenbestez Dabid erregeak edo Apokalipsiko Agurreek Erdi Aroko musika erlijiosaren ideala dira. Nolanahi ere, antza denez, eliz gizonen musika profanoaren aurka jotzen zituzten erasoak gorabehera, musika horrek ere bazuen bere lekua ekitaldietan. Musikaren eta agintaren arteko lotura estua, bai era sakratuaren eta profanoaren arteko elkartzeko sakona, sail askotara begiratu berritatez hurbiltzeko bide ematen diguten giltzarriak dira.

Les édifices romans et le chant grégorien sont deux expressions artistiques d'un même phénomène: l'implantation de la réforme liturgique acquise à la fin du s. XI. Les monuments du s. XII reflètent souvent les valeurs suprêmes reconnues en ce moment à la musique sacrée. De cette façon le roi David, ou les Anciens de l'Apocalypse, représentent l'idéal médiéval de la musique religieuse. Pourtant, et malgré les diatribes des ecclésiastiques contre la musique profane, celle-ci semble également avoir joué un rôle dans les représentations. L'étroite association entre musique et pouvoir ainsi que l'osmose entre le sacré et le profane sont les clés qui permettent de s'approcher, avec un regard nouveau, à bien des ensembles.

A lo largo del siglo XI la mayor seguridad de los territorios europeos propicia la repoblación de los núcleos urbanos y la incipiente revitalización de las vías comerciales. Europa entera asiste a una recuperación económica pareja con el afianzamiento del poder regio. Las nuevas condiciones harán posible abordar la ansiada unificación espiritual propiciada desde los albores de la Alta Edad Media por Roma que veía con suspicacia y preocupación la marcha independiente de las diversas iglesias nacionales. Un primer esfuerzo había instalado con éxito en los territorios del Imperio Carolingio durante los siglos IX y X la reforma de la liturgia inspirada por Gregorio Magno (540-604) gracias a la colaboración política establecida entre la dinastía carolingia, y posteriormente otoniana, con el papado y de la mano de los monjes benedictinos. Sin embargo, las invasiones de normandos y magiares en el siglo X que asolaron los territorios del Imperio Carolingio, habían interrumpido este proceso. Los comienzos del siglo XI se mostraban propicios para acometer de nuevo dicha labor. A ella podían además incorporarse nuevos territorios fuera de las fronteras del Imperio: Hungría, donde definitivamente se había instalado a los ya bautizados magiares, Escandinavia o Normandía con sus gentes también convertidas al cristianismo, o el norte de la Península Ibérica que, tras la muerte de Almanzor, el que fuera llamado “el azote de la cristiandad”, y bajo la firme mano de Sancho Garcés I el Mayor de Navarra, comenzaba a invertir la relación de fuerzas entre los cristianos y el mundo musulmán, dividido éste en querellas internas.

La definitiva expansión de la Reforma gregoriana vendrá de la mano de los cluniacenses, benedictinos reformados cuyo centro de operaciones se halla en la que será desde mediados del siglo XI poderosa abadía borgoñona de Cluny. La obediencia a Roma y la decidida implantación de la reforma de la liturgia y los ritos caracteriza su labor. Consustancial con ella será, como es sabido, la difusión del canto gregoriano y la evolución desde prototipos carolingios u otonianos de renovados contextos monumentales adecuados a las fórmulas de la liturgia romana. Ello hace que el esplendor artístico y cultural que se produce en Europa desde mediados del siglo XI se halle inseparablemente unido a los cluniacenses y a otras órdenes, como los canónigos agustinianos que constituyen el clero regular de los centros catedralicios, principales agentes de la Reforma gregoriana.

En España la situación histórica de los siglos XI y XII posee connotaciones específicas debido al aislamiento del contexto europeo producido a raíz de la conquista de la mayor parte de la Península por el Islam. Excepto Cataluña, ganada para el Imperio Carolingio y que por tanto se había incorporado tempranamente a la Reforma, en el resto del territorio, tanto bajo manos cristianas, como bajo dominación musulmana, se seguía el rito visigodo, o mozárabe. La introducción de la nueva liturgia, o rito romano, se realizó con dificultades desiguales en los diferentes reinos y siempre de la mano de los monarcas, que apostaron sin excepción por la “europeización” que ello suponía. Mientras en Aragón la introducción de la reforma gregoriana resultó relativamente fácil, en Castilla y León la oposición del clero más tradi-

cionalista supuso un escollo de cierta importancia. La decidida política a favor de la “modernización” y apertura llevada a cabo por los monarcas posee uno de sus ejemplos más expresivos en el apoyo brindado desde tiempos de Sancho el Mayor a la vía que comunicaba los reinos con Europa. A este monarca se atribuye el definitivo trazado del que será conocido como “Camino francés” por el que discurrirán los peregrinos del sepulcro del Apóstol Santiago, cuya milagrosa “inventio” y “traslatio” se había producido en el siglo IX. El Camino francés o Camino de Santiago será desde el siglo XI el eje articulador de la vida hispana en su conjunto. Por él discurrirá la vida económica y política de los reinos. En sus orillas crecerán los principales centros urbanos y las capitales de los reinos (Jaca, Pamplona, Burgos, León) y en él se instalarán los principales monasterios cluniacenses (Nájera o Sahagún) al amparo de los monarcas de Castilla, Navarra y León. De ahí que la enorme actividad constructiva de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII, cuyos inicios pueden situarse en los reinados de Sancho Ramírez y Alfonso VI, se concentre en él, hasta el punto que resulta difícil, en lo que a la España medieval se refiere, separar el auge de la vía de peregrinación del esplendor románico.

Con la nueva liturgia llegarán también nuevas formas que transforman los antiguos edificios hispanos inadecuados para las exigencias culturales de la liturgia galo-romana. Los nuevos ritos requerían por una parte espacios de mayor amplitud y altares múltiples ubicados en la cabecera o en los brazos del crucero para que los sacerdotes pudieran cumplir con el precepto de decir misa diaria sin repetir la consagración en el mismo altar. Del mismo modo, en los grandes santuarios era deseable la existencia de amplios coros en los que los monjes o canónigos que entonaban el canto gregoriano tuvieran cabida. En palabras de Georges Duby las nuevas iglesias con sus abovedamientos en piedra constituían la “caja de resonancia” perfecta para el canto gregoriano, canto varonil y guerrero con el que los aristocráticos monjes cluniacenses consideraban cumplir la labor a ellos encomendada, es decir luchar contra el mal mediante la oración cantada.

Los cánticos de los monjes y los de los eclesiásticos sometidos a la reforma tenían, por otra parte, siguiendo las tesis agustinianas e isidorianas, la intención de propiciar en los creyentes ideas de comunión, así como la de fomentar las ideas de vida nueva a que se veía encaminada esta nueva cristiandad. De ahí que el cántico coral se constituyese en elemento clave en el renacer artístico cluniacense.

Junto a esta música sacra, los siglos XI y XII contemplan la expansión de una música profana que se halla relacionada tanto con las clases populares como con los poderosos. Ligada en cierta forma con la música sacra irá desarrollándose a lo largo del siglo XII hasta constituir elemento indispensable en todas las celebraciones o acontecimientos de tipo social. Las jerarquías eclesiásticas hacen una neta distinción entre ambas vertiendo en general conceptos negativos sobre la música popular, entendida como diversión y asociada con elementos sensuales como la danza o las exhibiciones corporales. La música sacra no es sólo apreciada por la Iglesia por su capacidad de conmovir dentro de la liturgia, sino que se valora especialmente como una actividad del saber. La Iglesia de la Reforma, comprometida con la herencia romana en la que el poder del Papado halla su sabia revitalizadora, encuadra la música como una de las disciplinas del “quadrivium”. Así se encuentra representada en los capiteles del santuario de Cluny, monumento ejemplar y pionero de la restitución de la escultura monumental de fines del siglo XI. Los siete tonos de la música acompañan el lugar santo por excelencia de la iglesia de los monjes de Cluny donde se celebra la eucaristía. En este sentido no ha de olvidarse que tanto Gunzo como Hezelon, planificadores y arquitectos de Cluny III eran hombres versados en música y matemáticas, con una profunda cultura clá-

sica, conocedores, por ejemplo, del tratado de Vitrubio sobre arquitectura, y que supieron dotar de una profunda simbología numérica y musical al edificio madre de los cluniacenses. La música profana, por el contrario, y en especial la popular, se considera por los eclesiásticos como un canto empírico ejecutado por gentes que desconocen las bases interlectuales de las que éste deriva y a las que se califica como “bestias” o ignorantes. Es ampliamente conocida, en este sentido, la diatriba de Guy de Arezzo contra los músicos populares o “cantores”: “Musicorum et cantorum magna est distantia Iste dicunt, illi sciunt quae componit musica. Nam qui facit quod non sapit deffinitur bestia”. Esta diferencia entre el que sabe modular la voz o tocar un instrumento y el que conoce las leyes del arte musical será también la que durante el siglo XII esgriman los trovadores contra los juglares para afirmar su superioridad. Guiraut Riquier suplica al rey de Castilla Alfonso X: “Tengo por afrenta que un hombre sin cultura, de vil conducta, si sabe un poco de cualquier instrumento, se vaya inmediatamente por las calles tocándolo, buscándolo y pidiendo que alguien le dé algo. Ahora corren tales tiempos que se ha movido cierta gente sin inteligencia y sin conocimientos, que no saben decir ni hacer cosas agradables y se han dedicado a cantar, trovar, tocar instrumentos sólo por pedir y por envidia de los buenos”. A lo que el rey de Castilla le replica señalando los diferentes nombres que reciben en España estos intérpretes populares: ioculadores, remedadores, segreles, bufones, trovadores, cazurros y juglares (véanse los comentarios de Menéndez Pidal especificando las diferencias entre ellos).

Con todo, los límites entre las distintas variedades de música sacra y de música profana resultaban muchas veces imprecisos y es que, pese a estas posturas teóricas, lo que realmente define el ambiente medieval es la profunda interconexión entre el mundo sacro y el mundo profano. Las numerosas condenas a la música y al baile en las iglesias que se repiten en los siglos medievales y que han sido estudiadas por Gougaud, son buena muestra de como ambos mundos se interrelacionaban en determinadas festividades. Aunque no existen testimonios seguros de ello es probable que la Pascua o la Navidad fueran ocasión propicia para el desarrollo de cantos o bailes de carácter popular, aún al margen del culto oficial, en el interior de los templos, ejemplo moderno de lo cuál es el famoso baile de los Seises de la Catedral de Sevilla que aún se conserva. Pese a las condenas es probable, por tanto, que la Iglesia cediera en muchos lugares a las tradiciones populares con el fin de atraerse la religiosidad del pueblo. En este sentido hay que recordar que todavía en el siglo XI gran parte de la Europa rural se hallaba muy escasamente cristianizada y que continuará durante largo tiempo aferrada a sus costumbres y ritos seculares que las autoridades eclesiásticas no harán sino aceptar absorbiendo elementos fuertemente enraizados en la cultura popular en un proceso de sincretismo muy característico del mundo cristiano. El deseo de acercar los asuntos religiosos a la mentalidad popular llevaba a algunos hombres de Iglesia como Berceo, que se llama a sí mismo juglar, a componer canciones de contenido religioso adaptadas a los gustos de las clases populares rompiendo de este modo la neta distinción entre ambos mundos.

Por otro lado, las rutas de peregrinación fueron un espacio privilegiado para el nacimiento y difusión de cantares populares de contenido no sólo épico, hecho señalado repetidamente desde Bédier, sino también religioso. Cantares a veces compuestos por religiosos eran repetidos por juglares laicos que discurrían junto a los peregrinos y que se convertían ocasionalmente en actores de un teatro popular. Algunas de estas composiciones que relataban hechos milagrosos atribuidos a los santos del Camino, episodios de la Pasión de Cristo o relatos del Antiguo Testamento, constituían parte esencial de la peregrinación y eran propiciadas por las propias autoridades religiosas. Se sabe, por ejemplo, de juglares enviados por Roma para cantar en los caminos y de los que habla Ramón Llull en su obra *Blanquerma* (ca. 1283). En palabras de José Filgueira Valverde: “Peregrinar es viajar en oración, que es tanto

como decir viajar cantando. Las canciones son rezo y son descanso. Andar y andar es el quehacer del romero y ha de aliviario, como todo trabajo, según el consejo agustiniano, con divinos cánticos. Cantando se sale y se entra en ciudades y templos, cantando se camina y se pide. Incluso el juglar que solicita don se dice peregrino". Una cantinela en euskera evoca así el paso de los peregrinos. "Toca la trompeta, Txomin; Patxi ¿dónde tienes la "konqueta" (concha vieira) y la cantimplora? Si te da igual prefiero que la traigas llena. Abre la ventana y los verás llegar. Toca la trompeta, Txomin, mira los peregrinos que pasan".

Dentro de la dicotomía música sacra-música profana, que como vemos no es tan acusada como pudiera pensarse, David y los Veinticuatro Ancianos del Apocalipsis fueron erigidos por el mundo medieval en prototipos de la música sacra. Como intérprete y compositor el rey David, considerado unánimemente durante el medievo como autor indiscutible de los Salmos -en realidad composiciones colectivas de la Sinagoga muchas de ellas posteriores a su muerte- ocupa un lugar de excepción en las ilustraciones de los manuscritos altomedievales. Sentado en el trono, tocando el arpa o el rabel y rodeado de sus músicos aparece frecuentemente en las miniaturas iniciales del Libro de los Salmos. El arte monumental propiciado por la Reforma Gregoriana a fines del siglo XI le concede también enclaves privilegiados como las portadas o los claustros. En un contrafuerte de la portada de **Platerías de la Catedral de Santiago** encontramos una representación característica de David. Sentado en un trono cuyas patas rematan en cabezas de fieras, se halla a punto de tocar su instrumento mientras pisa una figura demoníaca. La cuidada representación del rabel que porta David, tratado con todo lujo de detalles, convierte a este David, en opinión de un experto como López-Calo, en una de las imágenes más notables de músicos de todos los tiempos. Según el relato bíblico la música de David era la que ahuyentaba al espíritu del mal que anidaba en Saúl. La exégesis medieval dio una especial importancia a este pasaje bíblico de meloterapia a la luz de una tradición que se remonta a Pitágoras, recogida por los neoplatónicos y más tarde por Boecio. La "música instrumentalis" se considera en ella como una expresión de la música de las esferas, potencia de carácter cósmico y de orden moral que no pueden resistir las fuerzas del caos. Mediante esta imagen los ecos de la imaginería clásica de Orfeo aparecen de nuevo en el arte románico. No es ocioso recordar como en la primitiva iconografía cristiana Orfeo había prestado muchas veces sus rasgos a un David-Cristo vencedor de las fuerzas del mal (**mosaico procedente de Jerusalén. M.º Arqueológico de Estambul**). Algunos exegetas medievales atribuían el carácter exorcisante de la música de David al hecho de que la cítara o salterio que tocaba estaba hecho de madera y cuerdas por lo que constituía una imagen de la cruz, colaborando así a la relación tipológica entre David y Cristo, relación que, por otra parte, posee otros muchos puntos de conexión (baste recordar su vinculación genealógica, su victoria sobre las fuerzas del mal, el pasaje de los improperios etc. que hicieron que para algunos comentaristas fueran figuras casi intercambiables). Un capitel situado actualmente en el **pórtico sur de la Catedral de Jaca**, que tal vez correspondió al coro, nos ofrece una imagen semejante de David. En él resulta extraordinario el acompañamiento por once músicos cuyo número desborda los cuatro habituales (Asaph, Eman, Etan e Idiatan).

Volviendo a la catedral compostelana podemos observar el que probablemente constituya el más magnífico conjunto de Ancianos-músicos del románico tardío. Enmarcando la puerta central del **Pórtico de la Gloria, los veinticuatro Ancianos** apocalípticos que cantan las glorias divinas en el último día de la Creación forman una verdadera orquesta simétricamente ordenada (en el centro 2 organistrum, a cada lado 6 fídulas, 2 salterios, un arpa, un laud) que con razón ha sido definida por Francisco Luengo como "el más valioso testimonio existente en el terreno de la organología medieval". En ella se hallan representadas la práctica totalidad de las familias de cuerda medievales: la cuerda pulsada, con o sin mástil, los instrumen-

tos de arco y la cuerda frotada por rueda en su formulación definitiva. La escasa evolución desde el siglo XII hasta principios del XV permite ver en los Ancianos del Pórtico el ideal sonoro de la plenitud medieval de la que se hallan excluidos el viento y la percusión, tal vez porque flautas y chirimías asociadas a las prácticas dionisiacas ocupan en el concepto medieval el lugar más bajo del escalafón musical o acaso por fidelidad al texto Apocalíptico que sólo habla de cítaras. El naturalismo de las actitudes no ha dejado de ser señalado. Los Ancianos no interpretan todavía ninguna melodía, el momento elegido por el escultor es el momento previo a la interpretación en el que los venerables músicos parecen estar afinando sus instrumentos con gestos que parecen reales. Los propios instrumentos se han trabajado con detalle en la talla sin confiar a la pintura los toques finales. Su detallismo es tal que ha permitido reconstruirlos en la actualidad (véanse los estudios de Francisco Luengo y de Sverre Jensen que realizó un estudio comparado).

Veamos algunos de ellos en detalle según el estudio de Francisco Luengo, comenzando por el más llamativo, el **Organistrum** que sostienen los dos ancianos centrales. Es un instrumento de cuerda frotada por una rueda que posee tres cuerdas y once llaves o teclas para la afinación, más una pequeña en el extremo más alejado de la caja cuya función no está muy clara y una manivela para activar la rueda. Produciría doce sonidos posibles, una octava cromática que permitiría realizar todas las combinaciones del hexacordo. Sólo permitiría melodías lentas por la dificultad de manipulación de las teclas.

Fídula en ocho (situadas a ambos lados del organistrum) con su caja acústica formada por dos círculos unidos. Los agujeros sonoros varían. En éste sólo dos en forma de B. El mástil es corto y grueso, en el mismo plano de la caja, lo que implica un puente muy bajo. No llevan arco, posiblemente el escultor lo ha suprimido ante la imposibilidad de representar un arco exento, incompatible con el rigor del trabajo de Mateo (¡además están afinando!).

Fídulas ovals: detalle de una de 5 cuerdas y de otra de 3, caja formada por dos tapas ligeramente curvada hacia su centro.

Laudes (anciano 9): de cuerda pulsada, tocan con pequeños plectros imposibles de ver desde el suelo. A diferencia de las fídulas los laudes tienen sólo una parte plana, sobre la que van las cuerdas, la posterior en forma abombada como de pera.

Arpas: anciano 8 (16/17 agujeros y 12 cuerdas más 10 clavijas, contradicciones quizá para evitar confusiones en la talla de las cuerdas paralelas).

Salterios (anciano 5): de cuerda pulsada se sostienen en vertical como un arpa, a diferencia de ella no se puede acceder a las cuerdas por los dos lados. Tienen el clavijero en la parte superior.

Cítaras (anciano 10): parecidas a los salterios por la caja con cuatro lados. Se tocan con plectros (otro con una pluma), cuerdas de metal, oro y plata según algunos, o latón plateado. No se ven clavijas, quizá en el lado del cuerpo. Sobre las piernas y con las dos manos.

Las extraordinarias calidades musicales de las representaciones del Pórtico se enmarcan en el ambiente musical de Santiago a fines del siglo XII. En los momentos en que se construía el Pórtico y se tallaban sus esculturas existía en Santiago una escuela polifónica totalmente puesta al día y conocedora de lo mejor que se producía en este terreno en París según han demostrado los estudios de José López Calo (transformación de dos de los "conductus" "Iacobe Sancte" y "In hac die laudes" de melodías monódicas a polifónicas con la adición de segunda voz cuando ya se usaba el Códice en el culto solemne de la Catedral de Santiago). El ambiente musical de la corte de Alfonso IX no le iba a la zaga. El propio rey, si

atendemos a uno de los escasos datos personales que consigna el Tudense, poseía un “depurado gusto musical” y, como sugiere Serafín Moralejo, es probable que fuera capaz de apreciar los detalles realistas de los instrumentos tallados en el monumental acceso con el que se remataba la catedral compostelana, convertida en estos momentos en panteón regio.

Ciertamente el mundo cortesano de la segunda mitad del siglo XII se caracteriza por el desarrollo de las inquietudes culturales. Los monarcas y las clases elevadas tienden cada vez más a ser gentes instruidas que cultivan la música y la poesía. La política matrimonial de los Plantagenet favorece la expansión de la poesía trovadoresca en todas las cortes europeas. Los hijos de Enrique II parecen haber heredado de su madre, Leonor de Aquitania -llamada con razón “la abuela de Europa” y descendiente de los duques de Aquitania entre los que se encuentra uno de los pioneros de la poesía provenzal, Guillermo VII- las aficiones musicales y poéticas que les llevan a brindar su protección a los principales trovadores del momento e incluso, como en el caso de Ricardo, el llamado Corazón de León, a cultivar ellos mismos trovas y cantares. Los reinos hispánicos no escapan a estas influencias difundidas desde la corte inglesa. La hija mayor de Leonor de Aquitania, del mismo nombre, casa en 1170 con Alfonso VIII de Castilla y como ya apuntara Menéndez Pidal juega un papel esencial en la revitalización de la poesía provenzal en el reino castellano -introducida desde tiempos de Alfonso VII- atrayendo a los mejores autores e intérpretes, algunos de los cuales se desplazan ya con el cortejo matrimonial. Alfonso II de Aragón, que se halla emparentado con Leonor, es famoso por sus habilidades poéticas en las cuales rivaliza con otros trovadores a los que acoge en la corte aragonesa con tanta o más generosidad que los monarcas castellanos. De Alfonso IX ya se ha comentado el recuerdo que las crónicas guardan en cuanto a sus aficiones musicales. En consonancia con este ambiente no es de extrañar que el **David de los accesos al Pórtico de la Gloria**, realizado como los Ancianos en este momento histórico, lleve un salterio a diferencia del más francés de Platerías con rabel. Del interés por este tipo de instrumentos de cuerda en las modas del momento nos habla el hecho de que se conozcan todavía tres obras sobre la técnica del arpa escritas para la corte de Enrique II de Inglaterra.

Todo ello conforma un escenario en el cual música y poder se hallan estrechamente relacionados en la segunda mitad del siglo XII en los reinos hispánicos. Por otra parte, música y canciones son parte esencial de la noción de corte en el mundo medieval y poseen una función simbólica. De acuerdo con los poetas medievales la ecuación música-alegría es un verdadero axioma. Así la música, los instrumentos, el baile y los actores representan la alegría y el honor. Para reflejar el duelo se emplea la imagen contraria, no hay música, no hay diversión. No se concibe ningún acontecimiento importante sin la concurrencia de sones y actuaciones. Con ocasión de las bodas de Alfonso VIII y Leonor, Menéndez Pidal ha revelado, por ejemplo, las justas ingeniosas con las que los trovadores hispanos y europeos amenizaron el largo viaje desde Aquitania, escarneciéndose unos a otros. Cuantos más músicos y más poetas acompañaran a cualquier acontecimiento, más importante era éste y más honor se le concedía. Cualquier señor relevante tenía, por tanto, necesidad de ellos para demostrar su “status” y la alegría o el honor de su corte. Lo mismo que la caza, la cría de halcones o llevar finos vestidos, la corte de músicos y artistas era un signo de relevancia social.

No resulta fácil determinar en qué medida el ejemplo de David, prototipo en plano de igualdad con su hijo Salomón del gobernante medieval, haya ejercido su influjo en la configuración de este modelo regio o cortesano. Si resulta evidente, en cambio, que para los tiempos medievales las imágenes del rey David rodeado de sus músicos eran asimilables con las de los poderosos contemporáneos. En una ilustración de la **Biblia de Stephen Harding de Di-**

Jon se muestra a David sentado en un trono rodeado de músicos y situado en el centro de lo que parece el patio de armas de un recinto fortificado de cuyas almenas surgen amenazantes guerreros medievales.

En este contexto resulta la mayoría de las veces una cuestión delicada desentrañar la orientación buscada para las imágenes de juglares y bailarinas que se hallan representadas con cierta profusión en la escultura románica y en especial en monumentos tardíos de este estilo entre los cuales destaca el conjunto desplegado en las portadas de algunas iglesias de la zona de Cinco Villas, zona fronteriza entre Aragón y Navarra que fue objeto de una tardía repoblación a lo largo del siglo XII por parte de los reyes aragoneses, o en los antiguos territorios de Huesca. La historiografía artística se muestra en general precavida a la hora de interpretar su mensaje. ¿Hemos de ver estas escenas como meras muestras de un realismo marginal indicativo de la secularización progresiva de la cultura en el transcurso del siglo XII? ¿Se trata por el contrario de una crítica moralizante a las costumbres pretendidamente licenciosas de los intérpretes populares? Efectivamente es habitual que los historiadores del arte mencionen comentando estas imágenes las diatribas de los eclesiásticos respecto a estos personajes, juglares, saltimbanquis, cazurros, gente de dudosa moralidad, en especial a partir de la segunda mitad del siglo XII cuando el progresivo asentamiento de una población otrora itinerante hace sospechosos a todos los grupos nómadas. Con cierta frecuencia se insiste en las actitudes de procacidad o desenfado de las bailarinas con los brazos en jarras o en el atrevimiento de las posturas de los contorsionistas. Sin embargo las claves de interpretación de estas escenas distan de hallarse aclaradas. Prueba de ello es que, salvo en el caso de que el contexto plantee una lectura inequívoca, todos los estudiosos evitan pronunciarse al respecto.

La interpretación de estas escenas en las que aparecen histriones e intérpretes populares se complica por el hecho de la relación tipológica entre ellas y las que sin ningún género de dudas pueden interpretarse como correspondientes al rey David. Un **tímpano interior del Baptisterio de Parma**, obra del escultor Benedetto Antelami del primer cuarto del siglo XIII, nos presenta a David acompañado de una pequeña orquesta cortesana en la que se incluyen mujeres cuya coquetería en nada desdeciría en una escena de las consideradas profanas. El tratamiento anecdótico del tema resulta aún más sorprendente si tenemos en cuenta que se halla ocupando la totalidad del espacio semicircular de un tímpano, enclave arquitectónico usualmente destinado a una manifestación de la divinidad o Teofanía. En otras obras, como en una miniatura que ilustra la **inicial del Salmo I del Salterio Glazier** también del primer cuarto del siglo XIII, o en la **portada de Ripoll**, no es infrecuente que David se rodee de mujeres contorsionistas muy semejantes a las que se esculpen en las portadas mencionadas. Los instrumentos de viento o de percusión, a menudo denostados por los escritores eclesiásticos como de carácter popular e indignos de la música sacra, se muestran con un realismo que podríamos denominar costumbrista en algunas miniaturas como la que representa a David y sus músicos en la **Biblia de Worms**, obra de influjo mosano del tercer cuarto del siglo XII. Las palabras del propio David, cuya autoridad en asuntos musicales resultaba casi indiscutible en tiempos medievales, parecen venir a desautorizar el desprestigio vertido sobre estos instrumentos. Los versos de la Doxología final del Salterio rezan así: "¡Aleluya! Alabad a Dios en su santuario, alabadle en su majestuoso firmamento/ Alabadle por sus hazañas, alabadle conforme a la muchedumbre de su grandeza/ Alabadle al son de las trompetas, alabadle con el salterio y la cítara/ Alabadle con tímpanos y danzas, alabadle con las cuerdas y la flauta/ Alabadle con címbalos sonoros, alabadle con címbalos resonantes/ Todo cuanto respira alabe a Yahvé ¡Aleluya!.

De las dificultades existentes a la hora de distinguir algunas escenas juglarescas de aquellas en las que aparece David con sus músicos nos hablan algunas reinterpretaciones que se han venido produciendo en los últimos tiempos. Así la escena del tímpano de San Miguel do Monte, estudiado por Fernández Oxea como una escena juglaresca y para la cuál Serafín Moralejo propone la posibilidad de que se trate de David y sus danzarinas, o el caso de un capitel que puede haber correspondido al primitivo claustro de la Catedral de Jaca y que hoy se halla en la **colección Lacasa**, interpretado muchas veces en clave profana, que Sonia Simon ha identificado con la entrada triunfal de David en Jerusalén tras la victoria sobre el gigante Goliat.

Otras representaciones consideradas habitualmente por la historiografía como músicos o bailarinas profanas son susceptibles de suscitar una posible conexión significativa con las escenas davídicas. En la portada oeste de la iglesia de **Santiago de Agüero** (Huesca), por ejemplo, el tímpano con la Adoración de los Magos, escena teofánica por excelencia puesto que en ella se manifiesta la doble naturaleza de Cristo como Dios y hombre, se flanquea con dos capiteles en los que se hallan un músico y una bailarina contorsionista. La relación tipológica de la Adoración de los Magos con el Salmo 71 de prefiguración mesiánica atribuido al rey David: "...los reyes de Tarsis y de las islas le ofrecerán sus dones y los soberanos de Saba y Saba le pagarán tributo...", no debe ser pasado por alto a la hora de interpretar la presencia del músico y la bailarina en esta portada. Dentro de la conocida afición del arte románico a un cierto "costumbrismo", podrían haberse tallado allí como el acompañamiento adecuado tanto a la relación davídica de la escena como al hecho de resaltar el carácter de grandes señores de los Magos, o del propio Cristo como Señor de los cielos, hecho que no sería excepcional pues, tal y como señala Schapiro, en una ilustración del breviario de Montieramey (B.N. Lat. 796, fol. 235) también aparece un Cristo en Majestad acompañado como un monarca secular por un acróbata, un dandante y músicos.

Entre los aspectos a contemplar en la interpretación de estas escenas tampoco sería despreciable tomar en consideración en algunos casos la posibilidad de que dichas representaciones se hallen conectadas con los juglares que recitaban composiciones sacras a lo largo de las vías de peregrinación acompañando a los peregrinos y que eran aceptados por la Iglesia. Cabría, en este sentido, interpretar de modo positivo, al igual que hacia Mâle para un capitel de Souvigni (Boubonnais), a los músicos y bailarinas que aparecen enmarcando algunas de las portadas aragonesas atribuidas a un hipotético Maestro de San Juan de la Peña (**San Miguel de Biota, Santa María de Ejea o Santiago de Agüero**). Compondrían en este caso una estructura escenográfica que, aprovechando la enorme popularidad de los relatos épicos y hagiográficos entre las clases populares, incitara a evocar el momento en el que unos juglares relataban algún asunto religioso conectado con la escena que se hacía visible en el tímpano, como si se tratase de la puesta en escena de un drama litúrgico.

BIBLIOGRAFIA

- Alvar, C., *Textos trovadorescos sobre España y Portugal*, Madrid, 1978.
- Bedier, J., *Les légendes épiques*, Paris, 1926.
- Faral, E., *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, 1964.
- Filgueira Valverde, J., "La poesía en el camino de la peregrinación", en *El Camino de Santiago, Curso Coordinado por Serafín Moralejo*, Universidad Internacional del Atlántico, Santiago de Compostela, 1987.
- Gómez Gómez, A., "«Musicorum et Cantorum Magna est Distantia». Los juglares en el arte románico", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. IV, n.º7, Madrid, 1991, pp. 67-73.
- Gougoud, L., "La danse dans les églises", en *Revue d'Histoire ecclésiastique*, 1, 14, (1914), pp. 6-245.
- Jenssen, S., "Reconstrucción de los instrumentos sobre un estudio comparado", en *Cuadernos de Música en Compostela*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 119. 172.
- Jullian, Martine, *David et ses musiciens*, Toulouse, 1989.
- Lejeune, R., "Role littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, I, 3, 1958, p. 319. 337.
- López Calo, J., "La música en la Catedral de Santiago, A.D. 1188", en *Cuadernos de Música en Compostela*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 39-54.
- Luengo, F., "Los instrumentos del Pórtico", en *Cuadernos de Música en Compostela*, II, Santiago de Compostela, 1988, pp. 75-114.
- Menéndez Pidal, R., *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid (Espasa Calpe), 1942.
- Menéndez Pidal, R., "Juglares en tiempo de Alfonso VIII de Castilla. Bodas de Alfonso VIII con Leonor de Inglaterra", *Clavileño*, 34 (1955), pp. 1-5.
- Moralejo, Serafín, "Saint Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane", *Les Dossiers d'archéologie*, 20, 1977, pp. 87-103.
- Moralejo, S., "La rencontre de Salomon et de la Reine de Saba: de la Bible de Roda aux portails gothiques", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà*, XII, 1981, pp. 79-114.
- Moralejo, S., "El 1 de Abril de 1188, marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria", *Cuadernos de Música en Compostela*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 19-36.
- Moralejo, S., "Artistas, patronos y público en el arte del camino de Santiago", *Compostellanum*, 30 (1985), pp. 395-425, esp. p. 417, n. 52.
- Frontón Simón, I., "El juglar románico. Sus manifestaciones en la literatura y el arte", *Lecturas de Historia del Arte*, Vitoria, T. II, 1990, pp. 215-221.
- Riquer, M. de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, 1975.
- Schapiro, M., "Sobre la actitud estética del arte románico", en *Estudios sobre el románico*, Madrid (Alianza), 1984, pp. 13-36.
- Schapiro, M., "Del mozárabe al románico en Silos", en *Estudios...*, pp. 37-119.
- Schapiro, M., "El arquero y el pájaro en la Cruz de Ruthwell y en otras obras. La interpretación de temas profanos en el arte religioso medieval primitivo", en *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid (Alianza), 1987, pp. 163-171.
- Simon, S., "David et ses musiciens: iconographie d'un chapiteau de Jaca", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà*, 11 (1980), pp. 239-248.
- Steger, H., *David, Rex et Profeta*, Nürenberg, 1961.
- Wright, L., "The Role of Musicians at Court in Twelfth Century Britain", en *Art and Patronage in the English Romanesque*, London, 1986, p. 97-105.