



Máximo Manuel Saz Martín

**ICONOGRAFÍA MUSICAL
EN EL ARTE MUDÉJAR DE
LA CORONA DE ARAGÓN
LOS SONIDOS DEL ARTE**

**ICONOGRAFÍA MUSICAL
EN EL ARTE MUDÉJAR DE
LA CORONA DE ARAGÓN
LOS SONIDOS DEL ARTE**



¡Oh música,
suprema realidad!
Es el despliegue mismo
—Oíd— de un firmamento
—Lo veis— que nos recoge.

Jorge Guillén

ICONOGRAFÍA MUSICAL EN EL ARTE MUDÉJAR DE LA CORONA DE ARAGÓN LOS SONIDOS DEL ARTE

MÁXIMO MANUEL SAZ MARTÍN

Instituto de Estudios Turoleses
Centro de Estudios Mudéjares
Teruel, 2024

EDITAN

Instituto de Estudios Turoloenses
Centro de Estudios Mudéjares

TEXTO

Máximo Manuel Saz Martín

FOTOGRAFÍAS

Las fotografías de esta obra pertenecen al autor, a Miguel Ángel Pla Conca, al Instituto del Patrimonio Cultural de España, al Museo Provincial de Teruel, al Instituto de Estudios Turoloenses (Archivo Foster) y a Pedro Luis Hernando Sebastián

ACUARELAS

Manuel Saz López

DISEÑO

TerueliGRáfica

ISBN

978-84-17999-60-5

© del texto, el autor. Teruel, 2024

© de las fotografías, los autores. Teruel, 2024

© del diseño gráfico, TerueliGRáfica. Teruel, 2024

© de la edición, Instituto de Estudios Turoloenses y Centro de Estudios Mudéjares. Teruel, 2024

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 11

Aclaraciones previas 12

CAPÍTULO I

NATURALEZA Y DIMENSIONES DE LA INVESTIGACIÓN 21

Estudios: estado de la cuestión 21

Fuentes seleccionadas 25

CAPÍTULO II

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL ARTE MUDÉJAR 29

Qué entendemos por mudéjar 29

Raíces estilísticas: la Aljafería y el monasterio de Sigena 34

 Palacio de la Aljafería 34

 Real Monasterio de Sigena 36

Herencia islámica en el arte mudéjar 41

Un poco de música: ingredientes de la música islámica 47

CAPÍTULO III

LA CORONA DE ARAGÓN: MARCO HISTÓRICO Y CULTURAL 55

Consideraciones generales 55

La formación de una Corona 58

A la conquista del Mediterráneo 60

Unión con Castilla 63

La Corona de Aragón en la Edad Moderna 64

Sicilia, un caso especial 66

 Las Vísperas Sicilianas 72

El islam en la península ibérica 77

CAPÍTULO IV

ICONOGRAFÍA MUSICAL: LAS IMÁGENES SUENAN. LA MÚSICA EN LA EDAD MEDIA 83

Música en la Antigüedad. Raíces de la música medieval. Consideraciones éticas y estéticas 83

Periodo de transición. Clasificaciones altomedievales 88

Música medieval: deleite, pecado o alabanza 89

Música en la calle 93

Creadores e intérpretes musicales 94

Elementos musicales en los reinos hispanos medievales 98

 Música andalusí o arábigo andaluza 99

- Música hebrea 102
- Música en los reinos cristianos 104
 - Música religiosa 104
 - Música no litúrgica y profana 107
- Cuestiones organológicas 112
 - Organología: las fuentes para su estudio (iconográficas, literarias, tratadísticas o históricas) 113
 - Qué nos aporta la iconografía musical 115
 - El mudéjar y las representaciones musicales en la plástica cristiana 119
 - Iconografía islámica 121

CAPÍTULO V

FUENTES ICONOGRÁFICAS DEL SIGLO XII 127

- Pinturas profanas del monasterio de Sigena (hacia 1200) 127
- Techumbre o *soffitto* de la Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni de Palermo (1143) 131

CAPÍTULO VI

FUENTES ICONOGRÁFICAS DE FINALES DEL SIGLO XIII 151

- Techumbre mudéjar de la catedral de Teruel (finales del siglo XIII) 151
 - Cronología, autoría y significación de su programa iconográfico 152
 - Estado de conservación 159
 - Información de interés 163
 - Descripción estructural del monumento 165
 - Relación y análisis de sus instrumentos musicales 165
 - Consideraciones de índole sociológica 184
 - Consideraciones musicales 197
 - Consideraciones éticas 201
 - Las miniaturas del *Vidal Mayor*. Una breve comparación 205
- Techumbre de la iglesia de la Sangre de Llíria 207
 - Estructura de la techumbre 210
 - Restauraciones 211
 - Estudio de la decoración 212
 - Comentario organológico 231

CAPÍTULO VII

FUENTES ICONOGRÁFICAS DEL SIGLO XIV 237

- Fragmento del carrer Lledó en Barcelona (hacia 1300) 237
- Tablas del santuario de Nuestra Señora de la Fuente de Peñarroya de Tastavins, en Teruel (primera mitad del siglo XIV) 240
- Techumbre mudéjar turolense de Villa Schifanoia en Florencia (siglo XIV) 244
- Ermita de la Virgen del Consuelo de Camañas, en Teruel (pleno siglo XIV) 255
- Decoración del sotocoro de la catedral de Tarragona (hacia 1350) 261
- Techumbre del palacio de Villahermosa en Huesca (siglo XIV) 272
- Techumbre o *soffitto* del Palazzo Steri de Palermo (siglo XIV, 1377-1380) 276
 - Aspectos histórico-artísticos 283
 - La decoración anicónica, los escudos de armas y los escritos 290
 - Iconografía musical 291

Fragmentos de cerámica de Teruel y Paterna del siglo XIV 308

CAPÍTULO VIII

FUENTES ICONOGRÁFICAS DEL SIGLO XV 317

Techumbre de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia (1418-1445) 317

Techumbre del Palacio del Arzobispo de Narbonne en Capestang, Francia (1436-1451) 323

CAPÍTULO IX

ESTUDIO ORGANOLÓGICO 331

Análisis organológico del material obtenido 339

CAPÍTULO X

CONCLUSIONES Y LÍNEAS FUTURAS DE INVESTIGACIÓN 353

Conclusiones sintetizadas 361

Líneas futuras de investigación 367

EPÍLOGO 371

BIBLIOGRAFÍA 373

TABLAS 389

AGRADECIMIENTOS 405

***Solo el viaje nos conduce
a nosotros mismos***



Manuel 2017

INTRODUCCIÓN

Esperamos que esta obra sirva, al menos, para generar en el lector una sana inquietud por conocer y disfrutar un patrimonio artístico del que todos somos dignos herederos y que une la belleza innegable de unas manifestaciones iconográficas, cuyo origen se sitúa en un pasado común, con la fascinación que siempre ha ejercido para el ser humano la música.

Durante años quien escribe estas líneas ha dedicado parte de sus esfuerzos a la investigación, casi siempre *in situ*, de la iconografía musical presente en techumbres de madera con decoración figurada existentes en el territorio de la antigua Corona de Aragón, ligadas, en muchos casos, estilística o técnicamente, al arte mudéjar. Todo este trabajo ha acabado dando como fruto una tesis doctoral de cuyo contenido se extrae ahora el material que el lector tiene entre sus manos.

Esta obra representa la culminación de un proceso académico, artístico y, en definitiva, también vital. ¿Quién iba a imaginar que cuando fundamos en 1997, junto con otros compañeros procedentes del Conservatorio y de la Facultad de Humanidades de Teruel, el grupo de música medieval y sefardí ArteSonado, todas esas experiencias iban a desembocar, a lo largo de los años, en la realización de este trabajo?

Los estudios musicales e históricos en Salamanca y Granada de quien escribe y sus estancias y actuaciones en Italia no hicieron sino cimentar una base de amor al arte en general, y a la música en particular, que, a la larga, ha permitido afrontar con la entereza suficiente este trabajo.

Con esta obra se cierra uno de los ciclos que componen la espiral de la vida, pues, después de muchas andanzas, el autor de esta obra tuvo que regresar a esa facultad donde comenzó su relación con la música medieval para iniciar, gracias a los ánimos para hacerlo de su familia y a la oportunidad que le brindó su tutor, el que ahora es este estudio que el lector tiene entre sus manos. Una

obra cuya cimentación ha discurrido además por un amplio itinerario de tierras occitanas, sicilianas, florentinas, catalanas, valencianas y aragonesas.

Un ciclo creativo se cierra, pero lo hace con la esperanza y la seguridad de que todo ello va a servir de impulso para el comienzo de otros periplos que permitan que todo el esfuerzo y el corazón aquí depositados animen a quien escribe estas líneas, y a todo aquel que se quiera acercar a ellas, a seguir disfrutando de la alegría que solo un profundo amor al arte y a la belleza, visual o sonora, pueden proporcionar.

ACLARACIONES PREVIAS

Esta obra, centrada en el ámbito de la Corona de Aragón, tiene por objeto profundizar en una de las múltiples facetas reflejadas en los programas iconográficos de diversas obras propias del arte mudéjar o, cuanto menos, vinculadas, de algún modo, a su técnica o a su estética. Esta faceta no es otra que la iconografía musical presente en ellas.

El principal soporte material donde asistimos al desarrollo de esta temática lo constituyen las techumbres policromadas, tan representativas de este singular fenómeno artístico, social y cultural que es el mudéjar. No obstante, pese a esta primacía absoluta de la madera como soporte de representaciones figuradas de temática musical, no podemos aquí olvidarnos de otros soportes, también relevantes, como son la pintura mural o la cerámica.

Podemos decir que el título de esta obra presenta ya ante el lector diversos campos temáticos vinculados de uno u otro modo: la iconografía musical, el arte mudéjar y la identidad histórica de la Corona de Aragón. Es primordial señalar –si se pretende favorecer una lectura adecuada y ágil de la misma– que muy diversos son, pues, los ejes temáticos aquí mostrados, y que cada uno de ellos recibirá una atención específica a lo largo de los diversos capítulos que ante el lector se irán presentando. Es evidente que, dentro de los mismos, la parcela musical va a resultar esencial, pero, dada la naturaleza plural de este estudio, también se expondrán en él numerosas referencias históricas, artísticas, iconográficas o estéticas que ayudarán a comprender mejor la esencia de las manifestaciones musicales aquí recogidas.

Por otro lado, el lector ha de ser consciente, asimismo, de que la investigación que ha dado lugar a este texto ha discurrido por diversas fuentes iconográficas

tanto italianas como francesas o españolas, algunas de una riqueza artística inigualable y, desde luego, todas y cada una de ellas con su historia y sus características particulares. Por ello queremos advertir de que, cuando se aborde el estudio particular de cada una de ellas, se ofrecerá un pequeño apartado, previo al análisis de los elementos musicales, donde el lector dispondrá de una exposición de los aspectos históricos y artísticos elementales de las mismas.

Creemos que en una aportación de esta índole –que, tal como estamos ahora precisando, no solo asume una dimensión musicológica sino también histórica y artística– se torna ineludible tratar previamente estas cuestiones generales con el fin de contextualizar convenientemente la información netamente musical. Esto sucederá de un modo especial en las fuentes iconográficas más complejas, en donde se ha encontrado mayor información musical, y que, en consecuencia, demandarán una contextualización más amplia; nos estamos refiriendo a la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel, al *soffitto* del Palazzo Steri de Palermo, a la Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni de la misma ciudad y a los frisos de la iglesia de la Sangre de Llíria.

Todo ello, sin embargo, no significa que el resto de fuentes aquí tratadas no se encuentren también convenientemente introducidas y que la información musical que ellas nos aportan no contribuya de un modo igualmente relevante al conjunto de esta investigación.

En cuanto a su cronología, la creación de estas fuentes iconográficas, algunas de una belleza deslumbrante, transita desde el siglo XII hasta el siglo XV. En la primera de estas centurias, el siglo XII, encontramos ubicadas dos de nuestras fuentes iconográficas estudiadas: unas pinturas profanas del monasterio de Santa María de Sigena y los *soffitti* de la Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni de Palermo. Siguiendo este itinerario cronológico, a finales de la siguiente centuria, el siglo XIII, encontramos otras dos fuentes iconográficas de especial relevancia: la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel y los frisos de la iglesia de la Sangre de Llíria. Será ya en el siglo XIV donde hallaremos el grueso de los referentes iconográficos que aquí ofrecemos, ordenados cronológicamente hasta donde sus dataciones lo permiten: fragmentos cerámicos de Teruel y Paterna; unas tablas procedentes de una casa del carrer Lledó de Barcelona y del santuario de Nuestra Señora de la Fuente, de Peñarroya de Tastavins, en Teruel; la viga central de la techumbre de la ermita de la Virgen del Consuelo de Camañas, también en Teruel; la decoración del sotocoro de la catedral de Tarragona; la techumbre mudéjar ubicada en el palacio de Villahermosa de Huesca; el *soffitto*



Ser fantástico sonando un cuerno. Techumbre del palacio de Villahermosa de Huesca.

del Palazzo Steri de Palermo o una techumbre turolense, probablemente procedente del palacio de los Sánchez Muñoz, ubicada en Villa Schifanoia, Florencia. Finalmente, al siglo XV pertenecen nuestras dos últimas obras: las imágenes del *plafond* del palacio arzobispal deapestang en Francia y la techumbre de la Cambra Daurada de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia.

Aprovechamos para aclarar también en este apartado que se ha optado, en líneas generales, por mantener las denominaciones originales que, en las diferentes lenguas de los territorios que abarca este estudio, se dan a las cubiertas de madera que en nosotros conocemos como "techumbres". Así, se ha utilizado el término italiano *soffitto* o el término francés *plafond*. De este modo se pretende habituar al lector a estas denominaciones con el fin de facilitar obras análogas a esta en otros idiomas.

Además, ya que es este un estudio de iconografía musical, la presentación de las imágenes a partir de las cuales se ha trabajado es una parte fundamental del mismo. Imágenes que son fruto de la contemplación directa de las fuentes iconográficas en multitud de viajes y que es posible contemplar desde varios puntos de vista: el más puro y seductor deleite estético, el sugestivo e ilustrativo estudio iconográfico o el interesante análisis musical y organológico.

El lector ha de ser consciente de que esta obra procede de una tesis doctoral y que, por tanto, sobre todo en los primeros capítulos, presenta una mayor densidad y complejidad teórica requerida en cualquier trabajo de estas características. Aun así, ese material cumple una importante función para sentar las bases de una comprensión mayor del tema de que aquí se trata.

Tras estas aclaraciones previas, es necesario señalar que abordar, de un modo coherente, un estudio de estas características encierra ciertas implicaciones que no podemos obviar. Así pues, fijar nuestra atención en la iconografía musical presente en el arte mudéjar de la Corona de Aragón obliga a tener en cuenta los siguientes aspectos.

En primer lugar, resulta imprescindible determinar qué ingrediente especial nos lleva a establecer que una obra artística es genuinamente mudéjar y, consecuentemente, qué otro corpus de obras podrían remitirnos a la estética propia de este arte aunque les falte ese ingrediente esencial. Estamos refiriéndonos, claro está, al hecho de que para que una obra sea considerada innegablemente mudéjar, en su creación han tenido que intervenir el espíritu o las manos de aquellos musulmanes que permanecieron como integrantes, junto a cristianos y judíos, de una no poco compleja sociedad medieval en los territorios a los que se refiere este estudio.

Pero, por otro lado, como decimos, también hemos de ser conscientes de cómo la estética nacida de esta realidad –que en el tema que a nosotros nos ocupa no se refiere a su dimensión iconográfica– pudo ser transferida a otras fuentes en las que, muy posiblemente, no tuvo por qué intervenir mano musulmana alguna. Estilística y técnicamente la filiación de este segundo tipo de obras con respecto a las primeras es evidente, aunque su autoría directa no nos remita a los artífices primigenios de este tipo de arte.



Bucentauro flautista. Sotocoro de la catedral de Tarragona.

En segundo lugar habremos de situarnos ante el siguiente interrogante: ¿por qué se incluye el elemento musical en estas obras iconográficas? Las posibilidades ante esta cuestión son diversas. Así pues, podemos plantearnos si los elementos musicales representados en ellas son la plasmación metafórica de ciertas actitudes morales propias de la naturaleza humana imperantes en aquella época. Por otro lado, y atendiendo a la utilidad simbólica o alegórica del elemento sonoro, es también posible, en algún caso, detectar en los instrumentos representados en una escena una intención identificativa hacia algunos personajes conocidos por medio de sus, digámoslo así, atributos musicales, tal y como sucede con el rey David.

Siguiendo este itinerario funcional, incluso podemos inferir que las representaciones musicales responden a ciertos clichés iconográficos propios del repertorio difundido entre los artífices de nuestras obras, pues hemos de pensar que, para los artistas plásticos, las escenas musicales suponían un atractivo muestrario del que extraer patrones visuales.

No obstante, en última instancia, hemos de preguntarnos si las representaciones musicales estudiadas pueden obedecer a una representación más directa de la realidad musical del momento: instrumentos musicales plasmados con verosimilitud, aparición de diversas posibilidades en su combinación o de diferentes momentos o ámbitos en los que la música podía tener cabida dentro de la vida artística, cultural y social de aquella sociedad son informaciones valiosísimas si pretendemos extraer una visión representativa del mundo musical generado por esa sociedad. Aunque todo ello, claro está, a partir del enfoque estético y estilístico que del mismo tuvieron los artífices de las obras aquí compendiadas. En relación con lo anterior, será pues preciso esclarecer hasta qué punto la iconografía musical presente en el arte mudéjar de la Corona de Aragón consigue plasmar las realidades musicales musulmanas o cristianas coetáneas a su creación.

Una vez abordadas y aclaradas todas estas cuestiones acerca del elemento musical presente en nuestras fuentes artísticas, será al fin momento de comprobar si la información musicológica obtenida puede favorecer una visión más completa y reveladora en lo que al significado integral de estas fuentes iconográficas se refiere. De este modo, habremos de fijar nuestra atención en determinar si la información musical que encontremos en ellas constituye un elemento independiente del resto del material iconográfico o si, por el contrario, el estudio específico de los elementos musicales plasmados puede aportar alguna clave interpretativa sobre el significado general de los conjuntos de imágenes repre-

sentados. Así pues, no tendrá la misma significación encontrar en nuestras obras personajes aislados haciendo sonar un instrumento, que asistir a escenas más o menos cotidianas donde un instrumentista esté presente, o incluso a escenas más ricas musicalmente hablando, dentro de los diversos programas iconográficos, donde la música sea el componente protagonista.

En definitiva, este estudio ha de responder a estos dos interrogantes: ¿qué significado tiene el elemento musical presente en nuestras fuentes? Y, por tanto, ¿cómo puede ayudarnos a comprenderlas mejor? Por otro lado, ¿cómo pueden estas representaciones mostrarnos aspectos relevantes acerca de las prácticas musicales reales de aquella época?

***Escuchó los colores de la música:
un sonido con alma***



CAPÍTULO I

NATURALEZA Y DIMENSIONES DE LA INVESTIGACIÓN

ESTUDIOS: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Esta investigación enlaza, como ya se ha comentado, dos campos histórico-artísticos principales: por un lado, el referido a su vertiente plástica, en tanto que aborda el estudio de una de las facetas iconográficas del arte mudéjar y, por otro, el que conecta con su vertiente musicológica, pues se centra concretamente en la iconografía musical y, por tanto, en todos los aspectos relacionados con las escenas y elementos musicales representados.

No es necesario destacar aquí la entidad del trabajo de grandes estudiosos sobre el arte mudéjar desde que José Amador de los Ríos acuñase el término en 1859 para definir una realidad artística en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aun así, resulta obligado referirnos en la actualidad a la figura de Gonzalo Borrás Gualis, catedrático de arte en la Universidad de Zaragoza, quien, además de estudiar aspectos concretos y fuentes específicas, también nos ofreció conceptualizaciones generales, podemos decir que de referencia, acerca de la naturaleza más definitoria de este arte. Los estudios acerca de diferentes parcelas y aspectos de lo mudéjar abundan, muchos de ellos auspiciados por la labor de los Simposia de Mudejarismo que se vienen celebrando ya desde el año 1981 en la capital turolense. El interés por lo mudéjar permite acercarse a este fenómeno desde muy diversos ángulos de visión.

Dejando, por el momento, de lado lo artístico, podemos encontrar estudios acerca de aspectos de este grupo social de nuestra sociedad medieval como pueden ser aquellos relativos a su historia y a su proceso sociológico, a su derecho e instituciones, a su lengua y literatura, incluso a su medicina. Aun así, hemos de tener presente que no siempre ha existido consenso historiográfico entre la significación etimológica del término "mudéjar", referida a un grupo social, y la significación artística del mismo.

Ilustran este escenario de interés hacia diversos aspectos relativos a este concepto las aportaciones realizadas, entre otros, por José Hinojosa Montalvo¹, Esteban Sarasa Sánchez², María José Cervera Frás³, Ángeles Vicente Sánchez⁴ o Alberto Montaner Frutos⁵, todos ellos aglutinados en la publicación derivada de la exposición *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, celebrada en 2011 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza.

Si nos centramos en la dimensión artística de este fenómeno, los estudios existentes son especialmente abundantes. Desde trabajos de definición general de lo mudéjar, como el que el Dr. Gonzalo Borrás dedica a establecer una «Propuesta de definición cultural del arte mudéjar»⁶, hasta obras que estudian los más variados aspectos. Muchos de estos estudios centran su atención en cuestiones estructurales o arquitectónicas, como el que este mismo autor dedica a las «Tipologías y estructuras de origen andalusí en la arquitectura mudéjar religiosa»⁷.

Aquellos que se centran en cuestiones más decorativas suelen referirse de manera especial a aspectos geométricos o epigráficos, como sucede en los estudios dedicados por Bernabé Cabañero Subiza a «La recepción de sistemas decorativos andalusíes en el arte mudéjar argonés»⁸; por Isabel Álvaro Zamora⁹ a «La decoración, como elemento formal primordial en el arte mudéjar», o por parte de Rafael Valencia a «Las inscripciones árabes en el arte mudéjar»¹⁰.

Los trabajos dedicados a aspectos iconográficos de signo más figurativo dentro del mundo decorativo mudéjar son más escasos, teniendo en cuenta, claro está,

1 HINOJOSA MONTALVO, José, «Los mudéjares vistos por los historiadores», en BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.), *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, catálogo de la exposición celebrada en 2011 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2011, pp. 32-51.

2 SARASA SÁNCHEZ, Esteban, «Imágenes de los mudéjares», *ibidem*, pp. 52-63.

3 CERVERA FRÁS, María José, «El régimen jurídico de los mudéjares y de los moriscos», *ibidem*, pp. 108-125.

4 VICENTE SÁNCHEZ, Ángeles, «La "desarabización" de mudéjares y moriscos: un proceso irreversible de varios siglos», *ibidem*, pp. 144-157.

5 MONTANER FRUTOS, Alberto, «Versiones mudéjares y moriscas de la épica», *ibidem*, pp. 188-201.

6 BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., «Propuesta de definición cultural del arte mudéjar», *ibidem*, pp. 250-263.

7 BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., «Tipologías y estructuras de origen andalusí en la arquitectura mudéjar religiosa», *ibidem*, pp. 360-375.

8 CABAÑERO SUBIZA, Bernabé, «La recepción de sistemas decorativos andalusíes en el arte mudéjar argonés», *ibidem*, pp. 306-321.

9 ÁLVARO ZAMORA, Isabel, «La decoración, como elemento formal primordial en el arte mudéjar», *ibidem*, pp. 274-291.

10 VALENCIA, Rafael, «Las inscripciones árabes en el arte mudéjar», *ibidem*, pp. 292-306.



Detalle de la techumbre turolense ubicada en Villa Schifanoia de Florencia.

que el porcentaje de este tipo de decoración es mucho menor. Estos trabajos suelen corresponder con el estudio de fuentes concretas, como es el caso de los realizados sobre el programa iconográfico de la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel, entre los que encontramos el del catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, Joaquín Yarza Luaces, acerca de «Los problemas iconográficos de la techumbre de la catedral de Teruel»¹¹.

La revisión de esta situación nos lleva a plantear la necesidad de incrementar el nivel de estudio dirigido hacia diversos de los núcleos temáticos dentro de la decoración figurada de las manifestaciones artísticas mudéjares. Así pues, el presente trabajo se ha centrado en el mundo musical plasmado en ellas, aunque existan otros muchos semblantes reflejados en estas obras que también puedan ser objeto de trabajos de síntesis.

Dejando por el momento el apasionante mundo artístico vinculado a lo mudéjar y aproximándonos ahora al no menos interesante campo de la iconografía musical medieval, centrémonos ahora en destacar que, relativos a este campo, existen trabajos excelentes, cuya valía y utilidad no podemos dejar aquí de reconocer, como los llevados a cabo por la musicóloga Rosario Álvarez acerca de los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media¹², así como sobre los instrumentos musicales en los códices alfonsíes de las *Cantigas de Santa María*¹³ o los referidos a los instrumentos de la techumbre de la catedral de Teruel¹⁴.

Teniendo en cuenta este rico panorama, la originalidad de este estudio radica pues en unir las coordenadas del arte mudéjar y de la iconografía musical para poder contemplar la relevancia de este último aspecto en dicha manifestación artística. En consecuencia, la presente investigación pretende sumar otro punto de vista en el acercamiento que podemos hacer a un fenómeno tan peculiar como lo fue el mudéjar.

11 YARZA LUACES, Joaquín, «Los problemas iconográficos de la techumbre de la catedral de Teruel», en *El artesanado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, Ibercaja, 1981, pp. 29-43.

12 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos*, tesis doctoral, 3 tomos, Universidad Complutense de Madrid, 1982.

13 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos», *Revista de Musicología*, 10/1, enero-abril, 1987, pp. 67-104.

14 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la catedral de Teruel. Documento iconográfico coetáneo a los códices de las cantigas», *Revista de Musicología*, XI, 1988, pp. 31-72.

Podemos concluir este apartado diciendo que la música, en tanto que elemento cultural, es una manifestación artística condicionada por la naturaleza del entorno en el que es creada. Por tanto, para entender y apreciar mejor las diferentes manifestaciones de este arte, es necesario conocer algunas de las coordenadas del entramado sociocultural en el que ha nacido.

Del mismo modo, e invirtiendo los términos, si pretendemos tener una visión completa de una sociedad, dentro de un contexto cronológico determinado, es necesario contemplar la música como una más de sus manifestaciones culturales. Una manifestación que ha cumplido y sigue cumpliendo a lo largo de la historia varias funciones, tanto externas a ella –realce del poder eclesiástico o político, por ejemplo– como inherentes a su propia naturaleza contemplada como fuente de deleite físico, anímico o intelectual.

FUENTES SELECCIONADAS

En el nuestro, y en cualquier otro trabajo, resulta esencial establecer de una manera clara por qué se han seleccionado las fuentes artísticas que conforman el repertorio aquí analizado: ¿Qué relación, directa o indirecta, existe entre ellas? ¿Qué elementos permiten incluirlas dentro de un repertorio artístico congruente y conectado? Y, en última instancia, ¿qué aspectos las distinguen de otras expresiones artísticas análogas? En relación con estos interrogantes, dos son los parámetros que ligan las obras que aquí se estudian: Corona de Aragón y arte mudéjar. Es decir, nuestras obras pertenecen, por un lado, a un ámbito geográfico, histórico y cultural determinado y, por otro, están originadas por unos artífices concretos, los mudéjares, o, al menos, responden a la estética o a la técnica propias de las creaciones artísticas de estos.

Además, como ya hemos comentado, son obras fundamentalmente ligadas a la madera y pertenecientes a un ámbito cronológico que abarca desde el siglo XII al XV. No es necesario aclarar que, en un conjunto tan amplio, la vinculación técnica o estética entre las distintas obras compendiadas no presenta el mismo grado de intensidad. No obstante, todas ellas aportan luz al propósito de entender la significación y el papel del elemento musical presente en las mismas. De este modo, un elemento común permitirá conectar repertorios que de otra manera podrían permanecer inconexos.

***Los cuatro elementos se conjugan
para crear el mudéjar***



Manuel 1921

CAPÍTULO II

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL ARTE MUDÉJAR

QUÉ ENTENDEMOS POR MUDÉJAR

Se encuentre o no en territorios vinculados a la Corona de Aragón, la concepción que del arte mudéjar pueda existir entre los estudiosos del tema no cesa de evolucionar. De algún modo, hemos de entender esta continua revisión como un enriquecimiento en cuanto a los matices que esta manifestación artística puede aportarnos. Ya hemos comentado que la consideración de mudéjar puede remitirnos tanto al origen religioso y cultural de los artífices del mismo como a la estética propia de sus creaciones.



Detalle de la techumbre de Villa Schifanoia.

Antes de continuar, es conveniente concretar el significado esencial de la voz mudéjar en lo referente al arte para así poder entender con mayor claridad sus implicaciones artísticas. A este respecto, Gonzalo Borrás ofrece una reveladora e inteligente visión acerca de la concepción del término¹⁵, dentro del contexto artístico, entendido como pervivencia del legado islámico en la España medieval cristiana: "En este clima estético de apreciación del arte islámico en la España medieval cristiana era lógico que dicha tradición artística pudiese continuar y desarrollarse. Y es justamente a esta pervivencia y desarrollo de la tradición artística del islam en la España cristiana a lo que denominamos arte mudéjar"¹⁶.

Este autor continúa precisando que "el término mudéjar aplicado al arte no ha de confundirse con su significado etimológico, no puede interpretarse como el arte hecho por mudéjares, puesto que ni es totalmente exacto, ya que también los cristianos aprendieron y desarrollaron las técnicas del trabajo artístico mudéjar, ni es correcto definir una manifestación artística a partir de la condición social de quienes la realizan, sino que el arte debe caracterizarse por sus aspectos puramente formales"¹⁷.

Etimológicamente "mudéjar" procede del árabe *mudayyan*, que se traduce como aquel a quien se ha permitido quedarse, refiriéndose a los musulmanes que, tras la conquista cristiana, permanecieron en territorio hispánico conservando una serie de derechos: como su lengua, religión o leyes. En la España medieval, esta población recibía comúnmente el nombre de "moros". Paulatinamente irían perdiendo derechos hasta inicios del siglo XVI, cuando fueron obligados a convertirse mediante el bautismo, pasando entonces a ser concebidos como moriscos. Tras comprobar que esta conversión impuesta no tuvo los efectos deseados, la monarquía y las jerarquías eclesiásticas cristianas optaron por su expulsión entre 1609 y 1614 (por lo que respecta a Aragón, 1610).

Asistimos, pues, a una realidad social y cultural cotidiana en buena parte de la península ibérica desde la rendición de la ciudad de Toledo por Alfonso VI, en 1085, hasta las primeras décadas del siglo XVI.

15 Término este que, con significado artístico, fue utilizado por primera vez en 1859 por José Amador de los Ríos como tema de su discurso de ingreso en la academia de San Fernando de Madrid.

16 BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *El arte mudéjar en Teruel y su provincia*, Cartillas turolenses n.º extra 3, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987, p. 6.

17 *Idem*.

Siguiendo a José Hinojosa Montalvo¹⁸, catedrático de historia medieval en la Universidad de Alicante, el marco espacial dentro del cual se desarrolló el “mudéjarismo” abarcó el valle del medio y bajo Ebro con sus afluentes, algo del valle del Tajo y de Extremadura, y también en menor medida la Andalucía Bética, Murcia y Castilla, además del reino de Granada tras su conquista por los Reyes Católicos. Este autor añade que, pese a la amplitud de esta área de influencia, “fue, sobre todo, en los reinos de Aragón y Valencia donde los mudéjares se configuraron como un elemento consustancial en la sociedad y la economía de estos territorios, lo que explica que fuera aquí donde más se dejó sentir también el posterior drama de la expulsión de los moriscos”¹⁹.

Si dejamos de lado estas consideraciones acerca del significado general del término, este vocablo fue empleado, en cuanto a su acepción referida al arte, por primera vez en 1859 por Amador de los Ríos en su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y designaba una manifestación artística caracterizada por el intercambio mutuo de elementos cristianos y musulmanes.

La definición de este término entendido como manifestación artística no ha estado exenta de polémica a lo largo de los años. José Antonio Tolosa incluye en la introducción de su obra dos definiciones que, de momento, pueden instruirnos acerca de algunos de los matices que esta parcela de la Historia del Arte ofrece: “Menéndez Pelayo definió el mudéjar como ‘el único tipo de construcción peculiarmente español del que podemos envanecernos’. Mientras que para Gonzalo Borrás Gualis, el mayor especialista en el tema, ‘el arte mudéjar es la pervivencia del arte hispanomusulmán en la España cristiana’”²⁰.

Estas dos definiciones nos muestran hasta qué punto una conceptualización diversa de un mismo fenómeno real puede ofrecernos visiones distantes en cuanto a su significación. ¿Es el mudéjar una creación genuina aunque tome elementos propios de otras culturas, o simplemente supone la pervivencia de estos elementos en un contexto cultural y religioso distinto?

A este respecto, Gonzalo Borrás, indiscutible autoridad en el tema, afirma que “para que se haya formado el arte mudéjar ha sido imprescindible la pervivencia

18 HINOJOSA MONTALVO, J., «Los mudéjares vistos por los historiadores», *op. cit.*

19 *Ibidem*, p. 42.

20 TOLOSA URIETA, J.A., *Guía del mudéjar en Aragón. Un recorrido por el arte más genuino de Aragón*, Zaragoza, Prames, 2013, p. 6.

del hispanomusulmán, ya que de lo contrario no hay arte mudéjar²¹. A esta afirmación añade que el germen del arte mudéjar se encuentra en la aceptación cristiana del arte del islam, condicionada por las dificultades inherentes al propio proceso de la reconquista y estimulada por la atracción ejercida por este tipo de arte, "en definitiva, el arte mudéjar es la consecuencia estética de una doble condición sociocultural; de un lado, la tolerancia religiosa hispánica durante la Edad media, que posibilita la convivencia social de las tres religiones del libro -cristiana, musulmana y judía-; de otro, el fenómeno de relajamiento moral que presupone el hecho de que la población musulmana se quede a convivir sometida bajo el dominio político cristiano"²². Así pues, los materiales y el sistema de trabajo de la arquitectura mudéjar se encuentran entre los elementos de herencia musulmana más destacados, pero Borrás advierte que "lo que importa es no convertir a la mano de obra mudéjar en un elemento caracterizador de la expresión artística, sino que son las técnicas mudéjares del trabajo arquitectónico, de tradición musulmana, las que, independientemente de los alarifes que las utilicen, se convierten en un vehículo de transmisión de las formas y estructuras hispanomusulmanas"²³. A pesar de todo lo anterior, el erudito en la materia también sentencia que "lo cristiano es otra *conditio sine qua non*, otro elemento imprescindible para que exista el arte mudéjar"²⁴.

Como sucede en cualquier investigación, la atención a los detalles concretos y específicos pueden arrojar luz sobre presupuestos tan generales. Para ir comprendiendo cada vez mejor cuál pudo ser la intención creativa original de las obras artísticas enmarcadas bajo el término de mudéjar, es necesario ir atendiendo poco a poco a las informaciones concretas que acerca de ellas podamos ir extrayendo. No obstante, resulta muy provechoso tener presentes, como punto de partida, estas consideraciones generales con el fin de dirigir las investigaciones sobre este tema hacia unos u otros itinerarios interpretativos sin perder de vista, claro está, que serán las evidencias constatables, musicales en este caso, aquellas que, en última instancia, hayan de conducirnos a buen puerto.

En clara conexión con lo anterior, resultan primordiales algunas cuestiones planteadas por el ya mencionado autor José Hinojosa Montalvo. Nos referi-

21 BORRÁS GUALIS, G.M., *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985, p. 34.

22 *Ibidem*, p. 35.

23 *Ibidem*, p. 38.

24 *Ibidem*, p. 39.



Vista parcial de una sección del *soffitto* del Palazzo Steri de Palermo.

mos a su artículo acerca de los mudéjares vistos por los historiadores para la publicación editada a partir de la exposición *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, que tuvo lugar en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza entre 2010 y 2011.

¿Hemos de referirnos a los mudéjares como un colectivo minoritario o marginado? Cada término tiene sus connotaciones. Hemos de ser cautos a la hora de designar como "minoría" a un colectivo que en territorios como Andalucía, Murcia o Valencia fue mayoritario durante intervalos temporales importantes. Su marginalidad, por otra parte, aludiría a la no integración de este colectivo por motivos esencialmente religiosos. Aun así, no debemos olvidar que recientemente, tal como reseña este autor, se está replanteando la consideración de marginalidad de este colectivo, pues es también posible contemplarlo como una parte del islam mediterráneo, tal como atestiguan los continuos contactos familiares, comerciales, culturales o políticos con Granada y el norte de África. Hinojosa nos advierte igualmente de la nomenclatura asociada a estos musulmanes que vivían en la España cristiana. Así pues, en la documentación medieval las denominaciones habituales fueron las de "moro", "arraceno" o "sarrahí", siendo más tardía y escasa, tal y como advierte el autor, la de "mudéjar", término adoptado mayoritariamente en el ámbito académico y totalmente asumido en lo que al arte de este colectivo se refiere.

RAÍCES ESTILÍSTICAS: LA ALJAFERÍA Y EL MONASTERIO DE SIGENA

Palacio de la Aljafería

Más allá de cuestiones terminológicas, y retornando al campo de las manifestaciones artísticas creadas por el colectivo referido, es necesario determinar, de la manera más precisa posible, cuál fue el foco primigenio o el epicentro de estas creaciones.

En Aragón, y a este respecto, dos son los focos señalados con más insistencia: el palacio-fortaleza zaragozano de la Aljafería y el Real Monasterio de Santa María de Sigena. Por lo que se refiere al primero de ellos, ya en 1978, Gonzalo M. Borrás Gualis da a conocer su primer "ensayo interpretativo" sobre el arte mudéjar aragonés. En él califica al palacio de la Aljafería como un precedente innegable y un modelo imitativo que marca la trayectoria artística de este estilo en Aragón. A este respecto el autor turolense escribe:

"En efecto, tras la reconquista de la ciudad de Zaragoza en el año 1118, el palacio de la Aljafería se convertirá en alcázar de los reyes cristianos aragoneses. Esta condición medieval de la Aljafería determina, por un lado, el apoyo del mecenazgo real al arte mudéjar aragonés y, por otro, convierte al propio palacio en uno de los núcleos fundamentales del desarrollo del arte mudéjar aragonés; las obras realizadas en la Aljafería durante los reinados de Jaime II y Pedro IV (desaparecidas en su mayor parte en las destrucciones de 1862) constituyen uno de los capítulos más importantes del arte mudéjar aragonés, y en ellas los alarifes mudéjares tenían a la vista la presencia del arte de la época de taifas. La Aljafería seguía siendo durante la época mudéjar la fuente de influencias artísticas, no solo por los precedentes islámicos, sino por su carácter de vanguardia en el desarrollo del propio arte mudéjar aragonés"²⁵.

El día 18 de diciembre de 1118 el rey Alfonso I el Batallador toma, tras siete meses de asedio, la ciudad de *Saraqusta* a los musulmanes. El legendario palacio taifal de la ciudad pasó desde entonces a manos de los monarcas aragoneses. Durante los siguientes cuatro siglos asistiremos en él a constantes reformas, obras de ampliación e incluso de conservación. Pese a la abundancia

25 BORRÁS GUALIS, G.M., *Arte mudéjar aragonés*, col. «Básica aragonesa», 4-5, 1.ª ed., Zaragoza, Guara, 1978, pp. 26-27.

de referencias documentales en archivos locales y nacionales acerca de esta actividad constructiva, resulta complicado asociar estas con los restos conservados en la actualidad. Unos restos que sobre todo podemos vincular a las actuaciones de Pedro IV (1336-1387). Nos estamos refiriendo principalmente a las capillas de San Martín y de San Jorge, así como a las salas del palacio mudéjar de este monarca.

En cuanto a la primera, en el siglo XIV se levantó la capilla mudéjar que actualmente se conserva, aunque con modificaciones posteriores. No sucede así con la capilla de San Jorge, conocida también como la "de la reina", ya que casi desapareció con las remodelaciones de 1867.

Hay que sumar a estos vestigios de época de Pedro el Ceremonioso, la arquería occidental del patio de Santa Isabel, compuesta por arcos apuntados con el intradós lobulado, así como a la pequeña estancia donde la tradición apunta pudo nacer una de las hijas de Pedro III, la infanta Isabel, quien da nombre al patio del palacio taifal.

Todas estas creaciones, que podemos catalogar como mudéjares, fueron precedidas por las obras del palacio-fortaleza netamente musulmanas. La primera noticia escrita acerca de la Aljafería data de 1109. De los torreones primitivos todavía queda en pie el resto arqueológico de sus basamentos. Aunque desde luego no deja de llamar la atención al visitante del monumento su torre del Trovador, sin duda la sección arquitectónica de mayor antigüedad de las construcciones islámicas conservadas, pues sus primeras plantas, que pertenecen al período pre-hudí, pueden situarse cronológicamente en la segunda mitad del siglo IX.

El grosor y la tosquedad de los muros de esta construcción y de sus murallas contrastan con la delicadeza ornamental del palacio taifal del siglo XI, conectado con Abu Ya'far Ahmad ibn Sulayman (1046-1081/2), segundo de los monarcas de la dinastía de los Banu Hud y de cuyo prenombre deriva el actual nombre del palacio-fortaleza, aunque sus contemporáneos, y el propio monarca, lo designaban como el "Palacio de la alegría" (Qasr al-Surur). Palacio creado para albergar una corte repleta de artistas, científicos e intelectuales tanto árabes como judíos que acompañaban a un rey-filósofo, quien, además de a las labores de gobierno, se dedicó a la poesía, la matemática y la astronomía.

La construcción de su palacio de recreo entronca, según investigadores como Manuel Gómez Moreno (1951) y Christian Ewert (1973)²⁶, con los palacios sirio-omeyas del desierto, de la primera mitad del siglo VIII, cuyas influencias debieron de llegar a través de los países del Magreb. Y aquí hemos de preguntarnos hasta qué punto la vida musical de cortes palaciegas de este tipo, con sus cantantes, instrumentistas y danzantes, pudo servir de modelo a algunas de las imágenes musicales plasmadas en los programas iconográficos que aquí se estudian, ya que, como más adelante se expondrá, algunas escenas musicales aquí recogidas representan no solo instrumentos típicamente islámicos sino también, en casos como el del sotocoro de la catedral de Tarragona, atuendos propios de esta cultura portados por sus intérpretes.

Pero si hemos de referirnos a cortes musulmanas de los reinos de taifas donde la música ocupó un lugar protagonista, no podemos olvidarnos de la dinastía bereber de los Banu Razín, que ejerció su soberanía en la taifa de Albarracín²⁷. Las noticias que han llegado hasta nosotros acerca de la vida cortesana, cultural y artística desarrollada en esta taifa demuestran el lugar privilegiado que ocupó la música, indisolublemente ligada a la poesía, entre los muros del palacio taifal. Así lo demuestran restos de instrumentos musicales hallados en las excavaciones arqueológicas del núcleo palaciego original (sobre todo flautas), y sobre todo la noticia de que un miembro de esta dinastía hizo traer desde Córdoba a la esclava cantora más reputada y cotizada de toda la península en aquel momento.

Real Monasterio de Sigena

Por cuanto se refiere al Real Monasterio de Santa María de Sigena, ya su mismo nombre nos indica, al igual que en el caso del palacio zaragozano de la Aljafería, su vinculación con la monarquía aragonesa. Fue la reina doña Sancha, esposa de Alfonso II, quien ordenó la fundación (en 1188) de este convento de religiosas hospitalarias, segundo de esta orden fundado en la península tras el de Grisén. A él le siguieron varios de la misma regla en las tierras de la Corona de Aragón, pero solo el que ahora nos ocupa y el de Alguaire perduraron a lo largo de los siglos. Gracias a su origen quedó ligado, además de a la demarcación de la orden reli-

26 EXPÓSITO SEBASTIÁN, M.; PANO GRACIA, J.L. y SEPÚLVEDA SAURAS, M.^{al.}, *La Aljafería de Zaragoza: guía histórico-artística y literaria*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2006, p. 32.

27 De este clan procede precisamente el nombre de la localidad. Al Banu Razín: (la ciudad) de los hijos de Razín.

giosa a la que pertenecía –la castellanía de Amposta–, a la Corona Aragonesa. Su reglamento, redactado por el obispo de Huesca Ricardo, sirvió de modelo para la práctica totalidad de los monasterios femeninos ulteriores nacidos en la orden de San Juan.

Especialmente particular hacen al monasterio varios motivos; uno de ellos, el hecho de que, pese a ser femenino, no nació a la sombra de ningún monasterio masculino, ya que era la priora del mismo quien gobernaba, si bien con asesoramiento, los designios de la comunidad. Leyendas sobre la elección de su emplazamiento aparte, el monasterio se ubicó en enclave estratégico y pronto se convirtió en un importante motor de la vida de los Monegros, no solo religiosa, sino también económica y social, en tanto que foco repoblador de la zona.

En 1298, Jaime II ampara al monasterio bajo su protección, poniendo fin a un periodo de decadencia motivado en parte por la lucha interna entre las “dueñas”, tal y como se conocía a las habitantes del convento. Siguiendo con este amparo real, la infanta de Aragón doña Blanca asumió en 1321 el cargo de priora por nombramiento directo del papa. Fue ella quien se encargó de convertir a Sigena prácticamente en una corte fastuosa, entrando así en el periodo más esplendoroso de la historia mundana del monasterio. El conjunto de “dueñas” creció hasta superar las cien, con sus respectivos séquitos de sirvientes y frailes. Se construyó la puerta principal del monasterio y el Palacio Prioral, entre cuyas formidables salas destaca el salón prioral, íntegramente decorado.

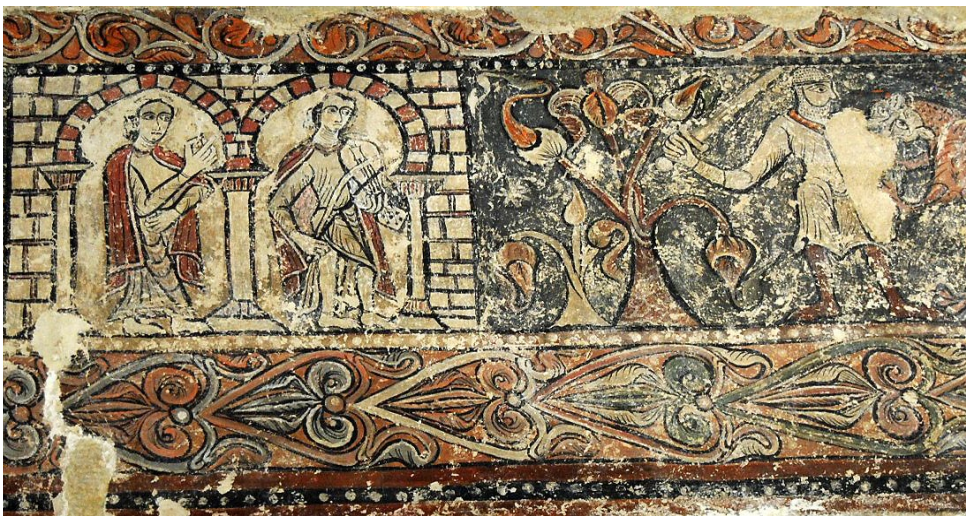
Tras la muerte de doña Blanca, el convento se sumió en la ruina económica. En esta ocasión, la salvación vino de manos de la condesa de Barcelos y de la reina de Aragón, Leonor de Portugal. En el siglo XV, a partir de la muerte sin descendencia de Martín I, Isabel de Aragón y Montferrato, monja del monasterio, tomó partido por su hermano Jaime de Urgel, pretendiente al trono. En 1412, una vez proclamado rey Fernando I de Antequera en Caspe, fue nombrada priora Isabel de Aragón, quien quedó pues proscrita y recluida en el monasterio. Ella fue la última “dueña” de estirpe real, ya que al nuevo linaje poco le unía a la historia del monasterio.

En cuanto al tema que aquí nos interesa, el patrimonio artístico de este significativo enclave, hemos de tener presente el incendio que sufrió el conjunto en 1936. Tras este, todas las edificaciones añadidas a la estructura original del monasterio románico desaparecieron, perdiéndose así multitud de obras artísticas. En cuanto a la suerte sufrida por el Palacio Prioral, esta edificación no se conservó a excepción de la estructura románica de la primera planta del “Perxe” o pórtico.

Entre las estancias del palacio, sin duda la más deslumbrante fue la Sala Prioral o "Sala Pintada", lugar en el que las "dueñas" celebraban las reuniones con los jurados de los pueblos del señorío. Dicho habitáculo estaba rematado por una espléndida techumbre del siglo XIV de influencia árabe, de forma ojival, totalmente policromada, con jácenas a modo de tirantes apoyadas en una curiosa cornisa rematada por tallas de animales.

Un cuñado de Goya, el cartujo Bayeu, pintó esta sala en el siglo XVIII, añadiendo retratos de las principales prioras, así como el suyo propio. El artesonado fue entonces cubierto por un falso techo que se demolió un siglo más tarde. Sobre la sala capitular fue ubicada la biblioteca. En ella se depositaron importantes documentos del reino antes de que Jaime II organizara en Barcelona el archivo de la Corona de Aragón.

Actualmente es en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) donde pueden contemplarse algunas de las pinturas más emblemáticas del monasterio. Mención especial merecen las pinturas de su sala capitular. Esta sala, que sigue actualmente en pie, está adosada al segundo tramo de la nave de la iglesia. Tiene forma rectangular, con unas dimensiones de 16,88 por 8,44 metros. Cinco arcos apuntados dividen el espacio en seis tramos que resultan atravesados longitudinalmente por una gruesa jácena, creando así doce espacios resultantes.



Pinturas murales del monasterio de Sigüenza, actualmente en el MNAC.

Cada una de estas secciones estaba originalmente cubierta por un alfarje mudéjar que seguramente reflejó aquí en Sigena la primera influencia de la Aljafería zaragozana, ya alcázar cristiano en el momento de la construcción de este monasterio.

Toda esta obra mudéjar construida en madera se perdió definitivamente en el referido incendio de 1936. Hay que recordar aquí que, aunque estas pinturas se estudiarán con mayor profundidad en el capítulo correspondiente, en el MNAC es posible contemplar las que allí aparecen catalogadas como "Pinturas profanas de Sixena", procedentes de una sala de este monasterio. En origen fueron pinturas al fresco pero traspasadas a telas para ser exhibidas en su actual localización, y entre sus imágenes cuentan con alguna escena musical que más tarde presentaremos.

En el porqué de estas explicaciones subyace el hecho de que un estudio como este, acerca de la iconografía musical en el arte mudéjar de la Corona de Aragón, va a estar condicionado, como no podría ser de otra manera, por el origen mismo del mudéjar aragonés.

Resulta lógico pensar que si los modelos del mismo –e incluso su mano de obra encarnada en alguna de las varias familias de artesanos-artistas que allí trabajaron– proceden del palacio de la Aljafería, las pautas iconográfico-musicales que después mostraron algunas fuentes, como puede ser la techumbre mudéjar de la catedral de Santa María de Teruel, pudieran mostrar alguna influencia en este sentido. Y es que, aunque no sea su foco primigenio, la aportación iconográfica de la techumbre turolense supone un hito dentro del patrimonio artístico del mudéjar aragonés.

El estilo mudéjar que pudo nacer en la Aljafería tuvo que ser deudor de la estética del arte islámico desarrollado en la taifa conquistada por los reyes cristianos, y esta, a su vez, heredera de toda la tradición artística islámica que, en los siglos anteriores, se fue desarrollando desde la península arábiga, pasando por los países del Magreb, y que llegó hasta Al-Andalus. De este modo, podría ser razonable pensar que algunos, cuanto menos, de los preceptos estéticos de la cultura islámica referidos a la plasmación del arte musical debieron trasladarse a algunas representaciones iconográficas mudéjares. Dicho de otro modo más directo: ¿refleja la rica iconografía musical de la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel elementos musicales análogos a los reflejados o referidos en fuentes islámicas?

Esta cuestión nos conduce a plantearnos también si el mudéjar aragonés manifiesta tan solo las pautas decorativas geométricas, únicamente inanimadas, tan características del arte islámico o también reproduce algunos de sus modelos animados (personas, animales o escenas de la vida cotidiana propias de la cultura islámica), además, claro está, de los modelos propios de la iconografía cristiana.

Dentro de este marco de estudio será sugerente contemplar la iconografía musical presente en una fuente que pertenece a otro entorno: la corte palermitana de los normandos, nación bajo una confluencia análoga de tradiciones estilísticas. Nos referimos a la Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni de Palermo. Esta obra muestra también techos de madera policromados, de origen árabe, repletos de elementos musicales, en el entorno de un templo cristiano, al que también se suma, en este caso y en sus mosaicos, la tradición bizantina.

Es evidente que cada obra artística se ve influida por el entorno en el que es creada. Teruel fue tierra de frontera y la actividad artística mudéjar que en ella floreció debió estar afectada por este hecho. Según la teoría anterior, sus modelos artísticos procederían del núcleo de creación artística vinculado a la monarquía aragonesa con centro en la Aljafería, pero estos habrían de adaptarse, en el sur de Aragón, a las posibilidades económicas y constructivas de esta tierra fronteriza: quizá una arquitectura más primitiva (basada en el estilo románico ya reemplazado por el gótico en latitudes más septentrionales), y unos modelos iconográficos más cercanos a los gustos de unas gentes ajenas a los refinamientos de la corte, dieron lugar a un excepcional resultado estético materializado en esta techumbre única.

En esta labor de situar en un "árbol genealógico" congruente las posibles influencias artísticas existentes entre los principales focos de creación mudéjares, toman un papel decisivo las cronologías manejadas. En el caso de la Aljafería zaragozana, no existe discusión acerca del referente estético que pudo suponer en el reino de Aragón durante la Baja Edad Media toda la herencia islámica procedente del legado artístico de la taifa *saraqustí*. En principio, tampoco debería discutirse, dada su vinculación con la monarquía, la influencia que esta herencia artística pudo ejercer en las techumbres mudéjares del monasterio de Sigüenza. Ahora bien, creemos que resulta lícito preguntarse hasta qué punto las creaciones ya decididamente mudéjares del palacio de la Aljafería zaragozana pudieron influir en obras como la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel, teniendo en cuenta, por ejemplo, que tanto las capillas de San Martín y de San Jorge como

las salas del palacio de Pedro IV, o lo que es lo mismo, las obras mudéjares más emblemáticas del conjunto, son ya de pleno siglo XIV, cuando, por ejemplo, la torre turolense de San Pedro las precedió en al menos dos siglos.

En lo referente a Sigena, establecer una filiación puede resultar más plausible, ya que la determinación de la cronología asociada a la techumbre turolense no es exacta y la influencia sigenense podría también ser, al menos hipotéticamente, aceptada. No obstante, ¿no podría también plantearse una influencia inversa, de sur a norte, teniendo en cuenta que la población mudéjar o mora, y por tanto su actividad, era mayoritaria en las regiones más meridionales de la península? Una respuesta demasiado taxativa ante estos interrogantes es aventurada siempre que no existan evidencias documentales al respecto. Además, a todo lo anterior se añade la dificultad que supone la pérdida, por diversos motivos, de muchas de las obras artísticas que podrían arrojar luz a los interrogantes planteados.

HERENCIA ISLÁMICA EN EL ARTE MUDÉJAR

Sea como fuere, hemos de retornar a la esencia de este estudio y centrarnos en la importancia de los elementos musicales plasmados en las fuentes iconográficas aquí seleccionadas. Si queremos preparar eficazmente el terreno, resulta vital, teniendo en cuenta la filiación del arte mudéjar con respecto al arte islámico, referirnos a la pervivencia de estos elementos islámicos en esta nueva manifestación artística. Así pues, parece evidente que el arte mudéjar, en su gran desarrollo iconográfico, heredó elementos sustanciales de la estética propia del arte islámico. La decoración geométrica, con sus temas y motivos tan característicos, así como la vegetal y la caligráfica proliferan en los programas decorativo-arquitectónicos y pictóricos de las creaciones mudéjares.

Por lo que respecta a las creaciones figuradas, la posible filiación entre ambas estéticas ha de contemplarse con mayor cautela. Hemos de tener presentes las prohibiciones en cuanto a la representación de la figura humana, sobre todo, por parte del islam en determinados ámbitos y momentos. Por otro lado, hemos también de considerar el hecho de que las creaciones mudéjares se hacían en la mayor parte de las ocasiones para ser contempladas en los templos cristianos y que, por tanto, su temática iconográfica tuvo que estar condicionada por este hecho. Aunque tampoco hemos de olvidar que la mano de obra mudéjar actuó fundamentalmente en la estructura y no en la decoración figurada.

Resulta, pues, evidente, volviendo al terreno artístico que aquí ocupa nuestra atención, que el uso de iconografía figurada es muy diverso si comparamos los entornos cristianos con los islámicos. Frente a la profusión cristiana, que después siguió sobre todo en la rama católica de esta manifestación religiosa, encontramos un desarrollo mucho más discreto en el mundo islámico.

Alfonso Jiménez Martín²⁸ realiza una exposición muy acertada sobre el concepto de representación en el arte islámico. Así, se refiere a que existen religiones, más cercanas al politeísmo y a un culto más colorista y teatral, que practican una representación más visual de sus preceptos, utilizando la representación de figuras humanas como principal vehículo expresivo.

Por otro lado, aquellas que se decantan por un culto monoteísta más exclusivo, como es el caso del islam, tienden a una expresión más abstracta y menos visual de sus preceptos. A esto añade que esta última religión ha mantenido una relación un tanto ambigua con las imágenes. No hay que olvidar que, cuando surgió, el Mediterráneo era todavía escenario de la fértil tradición de imágenes que habían pasado tanto de Egipto como de Roma al cristianismo. Fijando nuestra mirada más hacia Oriente, asistimos a una serie de cultos de raíz irania y mesopotámica e influidos por el helenismo que también usaban, aunque más parcos, motivos religiosos figurados.

En este contexto hay que entender que Mahoma desarrolló, conoció y respetó las imágenes religiosas y que, por tanto, no hay referencias explícitas contra ellas, aunque sí contra los ídolos. La iconofobia asociada al islam se fraguó más bien en época abasí, a partir de la escuela teológica Mutazila, la cual pretendió alejar al Corán de cualquier interpretación simplista o antropomorfa con el arma de un razonamiento de raíz cristiana-aristotélica. Esta escuela comenzó a afianzarse en el último tercio del siglo IX.

Según Alfonso Jiménez, "el descontento popular hizo que su rigor se volviese contra ellos, bajo la forma de nacionalismo árabe, con lo que cualquier elemento de la cultura que pudiese ser tomado como cristiano fue perseguido, y así en lo de la iconofobia fue en lo poco en que el mutazilismo y la tradición *sunní* coincidieron, ya que a toda imagen se la podía tildar de cristiana o, peor aún, de pagana"²⁹. Esta

28 JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso, *El arte islámico. Historia del Arte*, vol. 15, Madrid, Historia 16, 1999.

29 *Ibidem*, p. 44.

prohibición alcanzó ya para siempre al interior de las mezquitas y al propio Corán, que no se ilustró. Según este mismo autor, lo que se prohibió fue el entendimiento del Arte en el sentido griego de mimesis, es decir, de imitación.

En Oriente, la ausencia de representación antropomórfica se prolongó durante todo el siglo X. Es ya a comienzos del siglo siguiente, el XI, cuando comenzaron a aparecer las primeras figuras humanas en la ilustración de libros de forma más específica. Alfonso Jiménez recoge en su obra algunos de los primeros ejemplos al respecto, como las figuras humanas, de rasgos chinos o mongoles, que representan constelaciones en un manuscrito del año 1009 procedente de Iraq, o los frescos del palacio de la ciudad de Gazna y del salón del trono del palacio de Lasjari Bazar, ambos de comienzos del siglo XI. Según este autor, a partir de estos momentos, pero de manera más clara a partir del siglo XII, Oriente, casi siempre en soportes muebles, recuperó en temas de índole civil, científica o histórica la figura humana ubicada en escenas.

No obstante, esta atmósfera anicónica general llevó a los artistas plásticos a centrarse en otros recursos generales, como puede ser el color. Aunque en esta esfera también existieron restricciones, ya que la tradición islámica vedaba plasmar la sombra, y por tanto cualquier atisbo de claroscuro, en las figuras representadas. En cuanto al cromatismo de las primeras figuras, se mantuvo la limitada paleta de la pintura tardoantigua, cuyos colores aportaban significados simbólicos a las representaciones. La línea de contorno de las figuras incluyó matices del color básico de la misma para aportar una corporeidad más verosímil.

Otro de los elementos definitorios en estas primeras representaciones fue el *horror vacui*, claramente materializado en la profusión decorativa de muchas de las obras contempladas en este estudio, que se extendió a prácticamente todos los soportes: manuscritos, decoración de objetos, arquitectura, muebles, etcétera.

Según Alonso Jiménez, en los manuscritos, este tópico decorativo se manifestó con toda su potencia, "pues los fondos se convierten, prácticamente, en un simple relleno de las escasas e inorgánicas fisuras que dejan libres los personajes, la vegetación, la topografía en general y las rocas en concreto, los astros y la arquitectura, y ello sin olvidar la ubicua presencia de letreros que lo invaden todo [...]. No obstante, habrá aspectos y épocas del Arte musulmán en los que se buscará conscientemente el contraste entre zonas de alta densidad figurativa, o decorativa en general, y otras, estratégicamente próximas, en las que el

vacío más completo, de coloración única, a veces el blanco más descarnado, contrastan en armonía"³⁰.

A pesar de la práctica de la representación figurativa, el campo que más caracterizó al artista musulmán fue el de la geometría, también presente en obras como la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel. En este campo, a partir de varios polígonos básicos se diseñaron composiciones de gran complejidad por medio de operaciones de inclusión, ruptura o supresión, siempre recurrentes y simétricas. Como norma general encontramos polígonos de lados rectos, aunque también hicieron uso de lados curvos, dando lugar a trazados mixtilíneos. Este tipo de decoración basada en la geometría se extendió por prácticamente todo tipo de soportes. Tales sistemas decorativos partieron de los escasos temas romanos y bizantinos, que pronto se superaron a causa de la escasez de trabajo con temas figurativos.

La geometría tridimensional siguió un desarrollo diferente, ya que en la Antigüedad las figuras tridimensionales de trazado geométrico preciso no fueron abundantes. En el arte clásico ni siquiera encontramos una aparición temprana de la más elemental de las figuras tridimensionales que tuvo después un gran desarrollo, la pechina o triángulo esférico. Es a finales del siglo IX, durante las primeras etapas del renacimiento iraní, cuando encontramos los mocárabes o *mucarnas*, que supusieron la solución más acertada para cubrir figuras tridimensionales con decoración geométrica.

El arte clásico había utilizado abundantemente en la decoración la reproducción de elementos naturales: estilizados follajes, frutos, etcétera. Poco a poco, con la influencia del cristianismo y Bizancio, el recurso de la "geometrización" se fue paulatinamente extendiendo, sobre todo en los mosaicos. Fue en este ambiente donde el primer arte islámico fue fijando el ideal de abstracción, y los artistas omeyas aprendieron las posibilidades de enriquecer sus composiciones geométricas añadiendo motivos vegetales, e incluso animales y humanos.

El motivo decorativo conocido como arabesco parece proceder de fuentes tanto cristianas, en cuanto a la caracterización de elementos vegetales, como asiáticas. Este tipo de decoración tiene su más amplio repertorio en Samarra, la ciudad palatina que los abasíes fundaron en el año 836. En aquellos mismos años, Córdoba conoció unos temas vegetales llamados genéricamente atauriques.

30 *Ibidem*, pp. 49-50.

Otro recurso decorativo capital en el arte islámico lo constituyó el uso de la caligrafía, también observable en la techumbre de la catedral turolense o en el *soffitto* del Palazzo Steri. A este respecto, Alfonso Jiménez expone en su obra: "aparte del recurso de la geometría y el color, el arte musulmán encontró en la orden del arcángel al Profeta (¡qra!, ¡lee!) un motivo para explayarse, ya que su revelación se convirtió en uno de los motivos favoritos de la abstracta expresión artística musulmana, pues como el *Corán* no pudo ilustrarse, sus azoras fueron, junto con los textos conmemorativos, tema para todo"³¹.



Motivo de decoración vegetal. Techumbre mudéjar de la catedral de Teruel.

El autor también señala que antes que esta tendencia caligráfica llegase a su más extrema profusión, el primitivo alfabeto de los tiempos del profeta sufrió un importante cambio hacia el año dieciséis de la Hégira: se simplificaron las letras precedentes, reducidas además a diecisiete figuras básicas difíciles de leer pero elegantes y fáciles de labrar. Se trata de la escritura cúfica, la cual comenzó a incluir apéndices vegetales a partir del siglo IX hasta alcanzar la categoría de cúfico florido.

³¹ *Ibidem*, p. 54.

Junto con el cúfico arcaico y el florido también se empleó otro, llamado simple, que se impuso en ambientes más rigoristas. Otro tipo de letra, *nasji* o cursiva, caracterizada por su continuidad y fluidez, surgió al parecer en Egipto en la segunda mitad del siglo X. Este tipo de escritura fue introducida por los almohades en Al-Andalus y se utilizó en varios tipos de artesanías, aunque fue en la propia Alhambra donde la epigrafía decorativa llegó a sus máximas posibilidades.

Para Annette Hagedorn³², el género artístico que posiblemente ha de considerarse como el mayor logro de la cultura islámica es la caligrafía. Según esta autora, es fácil comprender que el Corán, libro sagrado de los musulmanes, deba ilustrarse de un modo especialmente bello. Como no se permitían imágenes, se concedía así especial importancia a la escritura árabe. Tanto fe como cultura islámicas se extendieron con el Corán y, por tanto, de un modo estrechamente unido, también la escritura. Así pues, para el mundo islámico, la escritura, la palabra escrita y el libro tienen un significado cultural y artístico máximo. Leer y escribir estuvieron indisolublemente unidos a la religión desde un primer momento. Debido a ello, el arte de la escritura alcanzó una admirable belleza e incluso gozó de veneración. La escritura llegó a considerarse una actitud noble y los escribas gozaban de una gran estima. En las cortes nobles surgieron frecuentemente grandes bibliotecas y talleres de escritura en los que trabajaban artistas de las más diversas procedencias.

Esta autora defiende que en el mundo islámico “no existe una definición de los ideales estéticos, tal y como se formuló en Europa desde el Renacimiento. Por ello, las características de la estética islámica han de extraerse de las relaciones de los artistas y literatos con parámetros y modelos de la Antigüedad, pues las ideas clásicas de la belleza, la armonía y la proporción se introdujeron desde un primer momento en la cultura islámica”³³.

La autora añade también que en dicha cultura se valoraban mucho la simetría y el equilibrio. La armonía, así repetían incansablemente los artistas y los teóricos islámicos, era la base más importante de la belleza artística. En la representación de equilibrio y orden, como muestra la lacería geométrica, se veía una posibilidad de expresar la esencia de Dios. Por ello, y para concluir esta argumentación, Annette Hagedorn añade que los modelos geométricos no han de considerarse

32 HAGEDORN, Annette, *Arte Islámico*, Bonn, Taschen, 2009.

33 *Ibidem*, p. 7.

como una mera decoración, sino como expresión de principios filosóficos que revelan la belleza divina.

Desde los siglos VIII y IX se conocen decoraciones ornamentales y caligráficas, aunque no existe rastro de iluminaciones figurativas en libros durante el mismo periodo. No obstante, para esta autora todo parece indicar que existieron manuscritos con imágenes, pues la decoración de cerámica de Egipto y más tarde de Persia muestra en su repertorio no sin cierta abstracción representaciones de personas y animales.

Las primeras ilustraciones de libros que se han conservado proceden de comienzos del siglo XI, cuando empezaron a traducirse textos científicos del griego y sirio al árabe. Ya de 1010 data un manuscrito, el *Kitab Suwar al-Kawakib al-Thabitah* («Libro de las constelaciones de las estrellas fijas») de Abd al-Rahman ibn Umar al-Sufi (903-986), que contiene sencillos dibujos a pluma con pequeñas pinceladas de color.

Hasta el siglo XIII no se conocen manuscritos que muestren ilustraciones de color en todo su conjunto. Pronto ilustraron también textos de literatura, como *Maqamat* («Reuniones») de al-Hariri (1053-1122), al que se refieren algunas de las ilustraciones aquí estudiadas, muy extendido tanto en las cortes nobles como entre los ricos comerciantes. Su estilo es muy próximo al de los manuscritos cristianos de la misma época, lo que supone una buena prueba del estrecho intercambio cultural que existió entre los diferentes grupos religiosos y étnicos en el Mediterráneo oriental.

UN POCO DE MÚSICA: INGREDIENTES DE LA MÚSICA ISLÁMICA

Resulta evidente, a tenor de la tratadística existente así como de las referencias históricas, literarias o filosóficas al respecto, la importancia que la cultura islámica concedió a la música, entendida esta tanto en su vertiente práctica como científica. Así pues, la intención de plasmar este elemento musical, con sus diversas connotaciones reales o simbólicas, fue un hecho al que hemos de atender adecuadamente.

Es cierto que los atuendos de los músicos de las escenas reflejadas en este estudio nos remiten, en la mayoría de los casos, a patrones cristianos, y también es cierto que la cultura cristiana contó también con una actividad musical

específica. Pero no hemos de olvidar que los posibles artífices mudéjares de nuestras obras incluyeron la música, elemento sustancial de su cultura, en sus representaciones y que, además, la música cristiana profana estuvo influenciada por la herencia y la tradición islámicas.

En este contexto músico-cultural, será para nosotros crucial determinar cómo se produjo ese tránsito de elementos islámicos a la música cristiana medieval –no podemos olvidar aquí la importancia de la corte toledana de Alfonso X el Sabio–, así como también será necesario atender de manera especial a la identificación, en estas representaciones, de su repertorio instrumental u organológico característico.

¿Encontramos en nuestras imágenes instrumentos musicales más propios de la cultura islámica o de la cristiana? Ante esta pregunta no podemos desatender tampoco el tránsito de los mismos que existió de la primera a la segunda de ellas.

Centrándonos en la música de raíz islámica, varias son las fuentes a las que podemos acudir para acercarnos a diversas dimensiones de este tipo de creación en Al-Andalus. En este sentido, la islamista y profesora del área de musicología de la universidad de Granada, Manuela Cortés, ha rastreado amplia y agudamente una parte esencial de las mismas. En cuanto a las fuentes históricas de los siglos X al XIII, hemos de ser conscientes de las copias de importantes tratados musicales y otros códices de músicos con los que actualmente no podemos contar debido a su pérdida.

La obra *Iqd al-Farîd* («El collar único») del historiador y poeta cordobés Ibn Abd al-Rabbih (m. 940) está considerada una de las primeras que recogen en su interior el conocido *Kitâb al-yâqûl al-tâniyat* («El libro del segundo rubí»), dedicado a la música³⁴. En él, a partir de noticias de tratados árabes anteriores, se ofrece una perspectiva global de los orígenes de la música árabe y de la importancia en ella del laúd, además de un estudio de la voz, el canto y su interpretación, a lo que se suman algunas noticias sobre músicos.

Por su parte, el filósofo y poeta cordobés Ibn Hazm (m. 1164) cuenta con una *Epístola sobre el canto con música instrumental* (*Risâla fî l-ginâ'al-mulhî*). Siguiendo la síntesis que al respecto ha ofrecido Manuela Cortés, "su autor, fiel

34 CORTÉS, M., «Fuentes para el estudio de la música en al-Andalus (siglos XIII-XVI)», en GÓMEZ MUNTANÉ, M.^ªC. y BERNADÓ TARRAGONA, M. (eds.), *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550)*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, p. 289.



Rabé morisco. Sotocoro de la catedral de Tarragona.

representante de la doctrina *zâhirî* en Al-Andalus, pone de manifiesto su disconformidad con la utilización de instrumentos acompañando al canto coránico, apoyándose en los textos del *Corán* y el *hadiz*³⁵.

A estas noticias históricas hemos de añadir algunas noticias aisladas sobre música que el historiador y poeta Ibn Bassâm de Santerem (m. 1147), conocido como uno de los primeros compositores de *muwassah* (moaxaja), recoge en su *Dâjîra fî mahâsin ahl al-yazîra*; entre ellas la atribución del género poético-musical que él practicaba al poeta de Cabra Muhammad b. Mahmûd al-Qabrî.

Si nos referimos ya a las fuentes más propiamente musicales (siglos XIII-XVI), una de las evidencias más notables acerca de la música en Al-Andalus se debe al enciclopedista tunecino al-Tifâsî, quien en su enciclopedia *Fadl al-jitâb fî madârik al-jawâdd al-jams li-ûlî al-albâb* dedica el volumen XLI, *Mut at al-asmâ fî ilm al-samâ* («El placer de los oídos ante la ciencia de la audición musical»), a

³⁵ *Ibidem*, p. 290.

hablar de la música y la danza. En él podemos encontrar información acerca de la música escuchada en Al-Andalus durante la primera etapa del califato omeya. Debemos a este autor algunas referencias al músico y cantor Ziryâb (m. 852), figura clave en la corte de Abd al-Rahmân (Abderramán) II y en la música de Al-Andalus en general, al que nos referiremos de nuevo más adelante cuando tratemos con más profundidad las características de la música hispanomusulmana. También podemos hallar en la obra de al-Tifâsî referencias a Ibn Bâyya (m. 1139), conocido como Avempace, filósofo, poeta y cantor zaragozano, posible autor del *zêjel* según referencias de este autor³⁶.

Siguiendo con este elenco de testimonios, encontramos al autor al-Saqundi, destacado compositor cordobés de *muwassahât* y *zêjeles*, además de historiador y poeta, quien en su *Risâla fî fadl al-Andalus* («Elogio del islam español») reseña, en una sección dedicada a Sevilla, la importancia de esta ciudad en cuanto a la manufactura y exportación de sus instrumentos musicales. Este autor establece, asimismo, una diferenciación entre los cordófonos y los membranófonos, que utilizaban los bereberes en las fiestas populares, frente a los cordófonos que empleaban los andalusíes en su música culta. También nos habla, en la parte de la obra dedicada a Jaén, de una interesantísima tipología de intérpretes: las histrionisas, las bailarinas (*al-malâhî*), las danzantes (*al-marâbit*) y las mascaradas (*al-mutawayyah*).

En esta lista de autores, incluso el filósofo cordobés Averroes (Ibn Rusd, m. 1198) dedica un comentario a la música en su tratado del alma (*Kitâb al-nafs*). Manuela Cortés también nos advierte de que las fuentes andalusíes de la época hablan del poeta y sufí granadino, compositor y cantor de *zêjeles* Sustaî (m. 1269), "conocido en zocos y plazas por sus canciones y su séquito de discípulos que le acompañaban repitiendo sus melodías"³⁷. La lista de referencias documentadas sobre la música andalusí no termina aquí; a pesar de ello, basten las ofrecidas como muestra de la atención que la descripción del arte sonoro suscitó tanto en los propios músicos como en filósofos, poetas o historiadores. Varios son los documentos aquí no detallados que se refieren a los modos musicales utilizados en la música andalusí.

36 El hallazgo de la obra de Tifâsî motivó el replanteamiento de las teorías que hasta entonces atribuían la autoría de este género al conocido poeta zejelero de Córdoba Ben Guzmán (siglos XI-XII).

37 Cortés, M., *op. cit.*, p. 293.

Resulta complejo aventurarse a explicitar qué repertorios reproducían las escenas musicales que más adelante ofreceremos en este estudio, si es que reproducían alguno, pero no lo resulta tanto tomar conciencia de que sobre algunas de nuestras representaciones musicales, como las de la Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni de Palermo o las del sotocoro de la catedral de Tarragona, pudo planear, de manera más o menos directa, sobre todo en el primer caso, toda esta concepción musical islámica que tan profusamente fue comentada en la tratadística de la época que aquí hemos ofrecido.

Una tierra, una historia, una corona



17

CAPÍTULO III

LA CORONA DE ARAGÓN: MARCO HISTÓRICO Y CULTURAL

CONSIDERACIONES GENERALES

El objeto de estudio de esta tesis –la iconografía musical en el arte mudéjar– queda encuadrado geográfica y cronológicamente por los límites históricos de la Corona de Aragón. El hecho de limitar esta investigación a las coordenadas espaciotemporales que ofrece esta unidad de gobierno de la Europa mediterránea, principalmente bajomedieval, no solo va a permitir acotar nuestro tema de estudio, sino que va a hacer posible ligar las obras artísticas aquí estudiadas con un entorno histórico, social y cultural definido y delimitado.

Hemos de avisar de que es posible que, *a priori*, pueda sorprender la considerable extensión de este apartado relativo a cuestiones históricas en una obra cuya principal inspiración es la iconografía musical. La decisión se ha tomado para favorecer una contextualización histórica suficiente acerca de los aspectos musicales que más adelante se tratarán para todas aquellas personas que, sobre todo desde el ámbito musical, se acerquen a este estudio. Ello permitirá comprender mejor en qué coordenadas sociopolíticas se desarrollaron las manifestaciones artísticas que aquí estudiamos. También hemos de adelantar que será en los capítulos dedicados a los aspectos musicales donde la citación de fuentes bibliográficas será mucho más exhaustiva, ya que ello supondrá el cuerpo central y razón de ser de esta tesis.

Dejando de lado estas consideraciones aclaratorias, no podemos tampoco obviar que la Corona de Aragón fue una entidad compleja que aglutinó el conjunto de territorios sometidos a jurisdicción del rey de Aragón desde 1164 hasta 1707. Por este motivo, nuestras referidas coordenadas espaciotemporales incluyen territorios muy diversos con capital itinerante y en los que se hablaba el aragonés, el catalán o el valenciano, pero también el napolitano, el sardo, el siciliano, el occitano, el castellano, el árabe o el griego, aglutinados siempre bajo la religión católica y la monarquía como forma de gobierno.

El hecho de haber elegido como marco de nuestro estudio la Corona de Aragón posibilita estudiar manifestaciones artísticas análogas en territorios diversos y distantes, pero vinculados por un sustrato histórico común. Es así que las relaciones artísticas entre ambientes diversos, pero relacionados, van a permitir contemplar un espectro mayor de creaciones iconográficas.

Refiriéndonos a los inicios de esta unidad política multiforme que es la Corona de Aragón, es necesario aclarar aquí que, previamente a la Corona, el reino de Aragón había nacido ya en 1035 por la unión de los condados de Aragón, Sobrarbe y Ribagorza en la figura de Ramiro I (1035-1063). Sucedieron a este monarca Sancho Ramírez (1063-1094), Pedro I (1094-1104), Alfonso el Batallador (1104-1134) hasta llegar a Ramiro II el Monje (1134-1137), decisivo en nuestra historia. Fue el 13 de noviembre de 1137 cuando este último monarca, quien había contraído matrimonio con Inés de Poitiers, depositó en su yerno, Ramón Berenguer, casado con su hija Petronila, el reino (aunque no la dignidad de rey), firmando este en adelante como conde de Barcelona y príncipe de Aragón. Petronila sí tomó el título de reina de Aragón, pero no fue hasta la citada fecha de 1164 cuando Alfonso II de Aragón, hijo de ambos, heredó el patrimonio conjunto.

Con el transcurrir de los años, las conquistas y los matrimonios de los monarcas, esta unión de reino y condado en una sola corona acrecentaría sus territorios considerados históricos de Aragón y Cataluña hasta incluir, esencialmente, los reinos de Mallorca, Valencia, Córcega, Cerdeña, Sicilia y Nápoles, así como los ducados de Atenas y Neopatria. El matrimonio de los Reyes Católicos en 1469 inició el proceso de convergencia con la Corona de Castilla, formando la base de lo que más tarde sería la Corona española, aunque los distintos reinos conservarían sus sistemas legales y elementos particulares. Será Felipe V quien elimine finalmente la mayor parte de estos privilegios y fueros con los Decretos de Nueva Planta de 1705-1716.

Antes de continuar nuestra exposición, es necesario aclarar que la Corona de Aragón ha recibido, y recibe, nombres diversos a lo largo de su existencia. Aunque el nombre de "Corona de Aragón" se emplea en la historiografía actual a partir de la unión dinástica entre los territorios del reino de Aragón y el condado de Barcelona, históricamente no encontramos su uso hasta finales del siglo XIII con el reinado de Jaime II el Justo.

Del mismo modo, hay que aclarar que entre los siglos XII y XIV topamos con que "Casal d'Aragó" fue la expresión más empleada para aludir a los dominios del



Asalto a la ciudad de Mallorca por Jaime I. MNAC, finales del siglo XIII.

rey de Aragón³⁸. Entre los siglos XIII y XV, podemos encontrar diferentes títulos para designar las posesiones del rey, tales como "Corona Regum Aragoniae" (Corona de los Reyes de Aragón), "Corona regni Aragonum" (Corona del reino de Aragón), "Corona Aragonum" (Corona de Aragón) o "Corona Regia". Otros nombres de fines del siglo XIII son "Corona Real", "Patrimonio Real" y excepcionalmente, y en el contexto del Privilegio de anexión de Mallorca a la Corona de Aragón, de 1286, aparece la expresión "regno, dominio et corona Aragonum et Catalonie", que Ferrán Soldevila traduce como Corona d'Aragó i Catalunya (Corona de Aragón y Cataluña)³⁹, si bien solo cinco años más tarde, en 1291, en la renovación de estos privilegios, ya se habla de "Reinos de Aragón, Valencia y condado de Barcelona". A partir del siglo XIV se simplificó a "Corona de Aragón", "Reinos de Aragón" o simplemente "Aragón".

38 BELENGUER, E.; GARÍN LLOMBART, F.V. y MORTE GARCÍA, C. «La expansión: el Casal d'Aragó (1213-1412) / L'expansió: el Casal d'Aragó (1213-1412)», en *La Corona de Aragón: el poder y la imagen de la Edad Media a la Edad Moderna (siglos XII-XVIII)*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-Lunweg, 2006.

39 SOLDEVILA, F., *Història de Catalunya*, Barcelona, Alpha, 1962, p. 383.

En la actualidad es posible encontrar corrientes historiográficas que interpretan la estructura territorial de la antigua Corona de Aragón como una confederación⁴⁰. No obstante, este pensamiento es ampliamente debatido, ya que asocia conceptos políticos actuales con estructuras políticas nacidas con varios siglos de antelación. También es incorrecto, a pesar de los debates surgidos, referirse, en un sentido histórico estricto, a la Corona de Aragón como corona catalano-aragonesa, puesto que esta denominación fue establecida en el siglo XIX y surge a partir del movimiento nacionalista de la *renaixença*, en obras como la monografía de Antonio de Bofarull, *La confederación catalano-aragonesa* (Barcelona, Luis Tasso, 1872).

En este contexto histórico, la música fue una más de las manifestaciones artísticas que contribuyeron a conformar la identidad cultural y política de esta entidad territorial que fue la Corona de Aragón. Tanto asociados al esplendor de la corte como al fragor de la batalla, los elementos musicales subrayaron los rasgos de identidad propios de esta y de cualquier entidad socio-política.

LA FORMACIÓN DE UNA CORONA

Como se ha comentado, el matrimonio entre Petronila y Ramón Berenguer IV, o lo que es lo mismo, la unión dinástica entre el reino de Aragón y el condado de Barcelona, dio origen a la formación de la Corona de Aragón. No obstante, el discurrir histórico que condujo a ese punto de unión ha de ser también contemplado en estas páginas. Así pues, en el año 1134, Alfonso el Batallador cedió a su muerte sus reinos a las órdenes militares del Santo Sepulcro, del Hospital de Jerusalén y de los templarios.

Ante este hecho, Navarra, que por aquel entonces pertenecía al rey de Aragón, se opuso y proclamó rey a García V Ramírez, separándose definitivamente de Aragón. Por su parte, los nobles aragoneses, quienes también se opusieron al testamento, nombraron rey al hermano de Alfonso: Ramiro II el Monje, por aquel entonces obispo de Roda-Barbastro.

En este contexto, Alfonso VII de León aprovechó también para reclamar sus derechos al trono mientras, por su parte, el papa exigía el cumplimiento del

40 MARQUÉS DE LOZOYA, *Tomo Segundo de Historia de España*, Salvat, 1952.

testamento. Los anhelos de Castilla suponían un problema para el conde de Barcelona, pues rivalizaban con sus pretensiones por la conquista de la taifa de Lleida. Ramiro II, pese a su condición eclesiástica, contrajo matrimonio con Inés de Poitiers. De esta unión nació Petronila en 1136. El matrimonio de esta, más que nunca una cuestión de Estado, obligaba a elegir al rey aragonés entre la dinastía castellana o la barcelonesa.

Por aquel entonces ya se habían puesto de manifiesto las posibilidades navales catalanas, con gestas como la efímera conquista de Mallorca en el 1114 o las expediciones llevadas a cabo en tierras moras de Valencia.



Lonja gótica de la ciudad de Valencia.



Carcasona. Muralla y puerta de entrada.

Al mismo tiempo, se inició una política de alianzas más allá de los Pirineos que culminó en la unión de Barcelona y Provenza por el casamiento de Ramón Berenguer III con Dulce de Provenza. Como se ha dicho, en 1164, el hijo de Ramón Berenguer y Petronila, Alfonso II de Aragón, se convirtió en el primer rey de la Corona, y tanto él como sus sucesores heredaron los títulos de rey de Aragón y de conde de Barcelona. Puede decirse que la realidad que de ello se derivó fue más bien una unión dinástica, pues ambos territorios conservaron sus usos, prácticas y monedas, hasta que a partir del siglo XIV asistimos al impulso de instituciones políticas propias.

Asimismo, los territorios que fueron progresivamente conquistándose a lo largo de la Corona establecieron y salvaguardaron separadas sus propias instituciones, vigilando así su autonomía jurídica, administrativa y económica⁴¹. Pese a todo, tal y como aclara Domingo J. Buesa⁴², los reyes de Aragón estaban obligados a recibir la unción en la ciudad de Zaragoza, que era la cabeza del reino de Aragón, "el cual reino es nuestra principal designación y título"⁴³. A raíz de las resoluciones testamentarias de 1243 y 1244, Jaime I de Aragón definió los límites entre el condado de Cataluña y el reino de Aragón.

Además de estos dos territorios, la Corona incluía varias zonas feudatarias y vasallas, como por ejemplo Carcasona, Rasés, Rosellón, el condado de Ampurias o el marquesado de Provenza. Zonas en las que se encuentran algunas de las manifestaciones iconográficas aquí estudiadas. A ello hay que sumar las conquistas de Ramón Berenguer IV para el reino de Aragón: Daroca, Monreal del Campo, Montalbán, Caspe, Fraga, Lérida y Tortosa. Más adelante, su hijo Alfonso II añadiría Teruel y Alcañiz, que obtuvieron fueros y cartas de población herederas de las de Jaca y Zaragoza. Es necesario aclarar que los condados de Urgel, Pallars, Rosellón y Ampurias fueron incorporados según distintas fórmulas de vasallaje, y estuvieron gobernados con distintos grados de independencia.

A LA CONQUISTA DEL MEDITERRÁNEO

Pedro II, aunque había pretendido aliarse en 1205 con el papa Inocencio III,

41 UBIETO, Agustín, «La Reconquista aragonesa», en *Historia de Aragón*, I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 168-169.

42 BUESA, D.J., *El rey de Aragón*, Zaragoza, CAI, 2000.

43 *Ibidem*, pp. 57-59.

hubo de enfrentarse poco después a los intereses de Roma para defender a sus vasallos del otro lado de los Pirineos ante la cruzada contra los cátaros emprendida por el Vaticano. La derrota de las afamadas tropas aragonesas en 1213 en la batalla de Muret obligó a la Corona a renunciar a sus intereses en los territorios del sur de Francia y dirigir su brío expansivo hacia el Mediterráneo y el Levante.

De este modo, y durante la primera mitad del siglo XIII, asistimos a las conquistas de Mallorca y del reino de Valencia bajo el reinado de Jaime I. Estos territorios constituyeron el nuevo reino de Valencia que disfrutó de sus propios fueros y cortes, aunque su proceso de poblamiento no concluyó hasta el siglo XVII tras la expulsión de los moriscos. El reino de Mallorca, muy inestable, nació tras el fallecimiento de Jaime I el Conquistador, quien lo dejó a su hijo en herencia, incluyendo las islas Baleares, los condados de Rosellón y Cerdeña y el señorío de Montpellier. Finalmente, el monarca Pedro el Ceremonioso lo anexionó concluyentemente a la Corona.

Con respecto a la Corona de Sicilia, Jaime II hizo conservar el dominio conseguido por Pedro III de Aragón; ello consolidó la expansión de la Corona en el Mediterráneo desde finales del siglo XIII⁴⁴. Se crearon además varias compañías marítimas, sobre todo catalanas, gracias a una de las cuales⁴⁵ se conquistaron en 1380, dentro del reinado de Pedro el Ceremonioso, territorios como los ducados de Atenas y Neopatria.

A su vez, entre los años 1323 y 1325, a pesar de la oposición de Génova y Pisa, fueron conquistadas Córcega y Cerdeña⁴⁶ bajo el reinado de Jaime II. Durante el siglo XIV los soberanos aragoneses comenzaron a elaborar una concepción más unitaria de sus territorios, "vistos como un complejo orgánico, sostenido conjuntamente de la fidelidad política y del comercio"⁴⁷.

44 Aunque hasta el siglo XV Sicilia se mantuvo bajo el poder de una rama secundaria de la estirpe real aragonesa, de la que formaron parte monarcas como Jaime el Justo (1243-1311), Federico III de Sicilia (1296-1336) o Pedro II de Sicilia (1337-1342), hasta que Martín el Humano (1396-1409) unificó ambas ramas.

45 *Magnas Societas Cathalanorum* o Gran Compañía Catalana, Gran Compañía Aragonesa o Gran Compañía de Almogávares fue una compañía creada por Roger de Flor, caballero templario y mercenario al servicio de la Corona de Aragón, a comienzos del siglo XIV, y estuvo formada por veteranos de la Guerra de Sicilia: almogávares aragoneses, catalanes y valencianos.

46 La conquista de Cerdeña supuso un duro esfuerzo de dominio a lo largo de los años siguientes debido a las múltiples rebeliones locales.

47 ABULAFIA, D., *I regni del Mediterraneo occidentale dal 1200 al 1500. La lotta per il dominio*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 188; título de la ed. original: *The western mediterranean Kingdom. The struggle for Dominium*, Londres, Addison Wesley Longman, 1997. Trad. del italiano: "[...] visti come un complesso

En este contexto histórico de gran propagación territorial de la Corona nace la Cancillería Real Aragonesa, sobre la cual también recayó la responsabilidad de organizar la correspondencia del rey y la de su consejo ya fuera en lo referente a la política interior o a la exterior, así como conservar sistemáticamente toda copia documental en el archivo real⁴⁸.

Esta institución fue reformada y rigurosamente organizada por Pedro el Ceremonioso, quien la dotó de protonotarios, escribanos y secretarios que debían dominar ampliamente las tres lenguas de trabajo de la cancillería: el latín, el catalán y el aragonés.



Detalle del asalto a la ciudad de Mallorca por Jaime I.

organico, tenuto insieme dalla fedeltà politica e dal comercio”.

48 El Archivo Real de la Corona de Aragón, que supone uno de los fondos documentales más importantes de toda Europa, ha llegado prácticamente íntegro hasta hoy.

UNIÓN CON CASTILLA

La muerte de Martín el Humano en 1410, quien no había nombrado sucesor, condujo a la Corona a un periodo de interregno. Fue necesario, durante el mismo, un pacto entre los representantes de los reinos de Aragón, Valencia y principado de Cataluña, claramente divididos, que se materializó en el Compromiso de Caspe (1412), para dirimir las aspiraciones de los seis candidatos a la sucesión del monarca fallecido⁴⁹. Finalmente este proceso supuso la entronización de Fernando de Antequera, perteneciente a la dinastía de los Trastámara⁵⁰.

La nueva dinastía persistió en la política expansionista, tanto es así que su sucesor, Alfonso V, añadió el reino de Nápoles a las posesiones de la Corona en 1442⁵¹. En las Cortes de Fraga de 1460, marco en el que hizo su juramento real Juan II, se estableció que los reinos de Cerdeña y Sicilia presentarían algunas particularidades en su forma de gobierno con respecto a los reinos ibéricos. De este modo, los reinos italianos de Sicilia, Cerdeña y Nápoles se convirtieron en territorios especiales dentro de la Corona, ya que contaban con un virrey que podía presidir sus Parlamentos⁵².

Y así, con este discurrir de acontecimientos, llegamos al momento en el que Fernando II de Aragón contrae matrimonio con Isabel I de Castilla en 1469. A pesar del matrimonio de los Reyes Católicos, sus respectivos reinos conservaron buena parte de sus instituciones políticas, manteniendo cortes, leyes, administración y moneda. La unificación de ambos territorios vino de la mano de la política exterior, la hacienda real y el ejército. No será hasta Carlos I, junto a su madre Juana, cuando el monarca adopte el título de rey de las Españas y de las Indias.

49 En ese contexto aparecieron seis candidatos al trono: el infante Fadrique de Luna, Alfonso de Gandía –y a su muerte su hermano, Juan de Prades–, Luis de Anjou, Jaime de Urgel y Fernando de Antequera.

50 El papa Benedicto XIII favoreció una resolución jurídica y no bélica de la situación, ya que, en pleno Cisma de Occidente, optó por promover un consenso en el que un grupo limitado de juristas y expertos en cuestiones de Estado reconocidos por su integridad ética dilucidaran qué pretendiente tenía más derechos al trono.

51 Nápoles había sido dominio de la dinastía normanda de Hauteville desde 1071, pasó a ser dominio de los Hohenstaufen en 1194 y de la dinastía angevina en 1266. Desde el siglo XV, Nápoles ha pertenecido a la Corona de Aragón, a Francia durante un breve periodo, a España y a Austria, y fue independiente desde 1734 hasta 1860, cuando fue finalmente incorporada al proceso de unificación italiana.

52 Cosa que no podían hacer los lugartenientes en los reinos de la península ibérica. El aumento del patrimonio de la Corona generaba ausencias cada vez más prolongadas del monarca aragonés, lo que propiciaba la debilidad de la Corona y no agilizaba las relaciones con sus súbditos. Por ello se creó la figura del lugarteniente, o *alter ego* del monarca. Fue este un cargo temporal para guardar las ausencias del monarca, que no se suponían permanentes. Estos debían formar parte de la familia de sangre del monarca y estar vinculados a su vida doméstica.

LA CORONA DE ARAGÓN EN LA EDAD MODERNA

El papel preponderante de Castilla en el interior de la Corona marcó las condiciones de los territorios de la Corona de Aragón con respecto a la monarquía hispánica de la casa de Austria. Consejo de Aragón y el Virreinato fueron las dos instituciones que canalizaron el papel de estos territorios dentro de la nueva Corona.

El Consejo Supremo de Aragón era un órgano consultivo de la Corona creado en 1494, a raíz de una reforma en la Cancillería Real efectuada por Fernando el Católico, que desde 1522 estaría integrada por un vicescanciller y seis regentes, dos para el reino de Aragón, dos para el reino de Valencia y dos para el principado de Cataluña, Mallorca y Cerdeña. Por su parte, los virreyes asumieron funciones militares, administrativas, judiciales y financieras.

Durante la Edad Moderna, los conflictos se sucedieron hasta la Guerra de Sucesión. Entre 1521 y 1523 tuvo lugar el movimiento burgués de las Germanías valencianas, mientras que en Mallorca se desarrollaba también un movimiento semejante dirigido por Joanot Colom⁵³. Su derrota conllevó una represión importante por parte del poder real de los territorios implicados. En 1591 asistimos a las Alteraciones de Aragón⁵⁴, que culminaron con la ejecución del justicia mayor de Aragón, Juan de Lanuza, y los recortes de los privilegios aragoneses en las Cortes de Tarazona de 1592⁵⁵.

Las tensiones fueron bastante mayores durante el siglo XVII. Los requerimientos financieros de la monarquía promovieron por todos los medios el aumento de la presión fiscal sobre los territorios de la Corona de Aragón, cuyos fueros disponían importantes restricciones a las necesidades recaudatorias de la monarquía hispánica. Tras entrar en guerra la Corona con Francia en 1635, el despliegue de los

53 Joanot Colom (Felanich, c. 1500-Ciudad de Mallorca, 1523) fue uno de los jefes de las Germanías en Mallorca. En 1521 partió hacia Valencia para conocer la organización de la germanía valenciana y acudir a la corte. Junto con Pau Casesnoves, apoyó el arbitraje de Fernando el Católico.

54 Se entiende por *alteraciones de Aragón* a los acontecimientos acaecidos en Aragón durante el reinado de Felipe II de Castilla (y I de Aragón). Mientras se desarrollaban los sucesos, en la primera mitad del siglo XVI, de la Guerra de las Comunidades en Castilla y las Germanías en Valencia, el reino de Aragón permaneció tranquilo, fue en la segunda mitad del siglo cuando sobrevinieron una serie de conflictos que convulsionaron el reino y que culminaron con el enfrentamiento directo entre las instituciones aragonesas y el rey.

55 Se suprimieron la competencia de Defensa y Guarda del reino que tenía la Generalidad, impidiendo que pudiera disponer de la recaudación obtenida del impuesto de Generalidades para convocar un ejército propio, con un "reparo" (reforma) que perseguía evitar que la Diputación del General excediera las competencias fiscales para las que había sido creada.

tercios sobre Cataluña generó graves conflictos que desencadenaron la Guerra de los Segadores en 1640⁵⁶.

Pese a estos continuos conflictos, los territorios de la Corona de Aragón preservaron sus fueros, instituciones propias y autonomía política. No será hasta el desarrollo de los sucesos posteriores a la proclamación de Felipe V como heredero de Carlos II cuando se marque el final del modelo institucional que los había caracterizado desde la Edad Media.

A su muerte, Carlos II nombró finalmente como su heredero a Felipe de Anjou (Felipe V), hecho que motivó en Europa la creación de la Gran Alianza de la Haya, entre Inglaterra, las Provincias Unidas y Austria, que no aceptaban la instauración de la monarquía borbónica en España y apoyaban las aspiraciones de otro aspirante, el archiduque Carlos de Austria. La acción de los partidarios del archiduque y los conflictos con el virrey Francisco Antonio Fernández de Velasco supusieron un nuevo alzamiento en armas de los catalanes, que, apoyados por una flota inglesa, permitieron la entrada triunfal del archiduque Carlos en Valencia y Barcelona.

El año siguiente, 1706, Carlos fue proclamado rey en Zaragoza y en el reino de Mallorca. A pesar de ello, los aliados no fueron respaldados en sus avances sobre Castilla, situación que les obligó a retirarse al reino de Valencia. La reacción bélica de Felipe V en el año siguiente supuso la conquista del reino de Valencia, tras la batalla de Almansa (25 de abril de 1707). Lo mismo sucedió con Zaragoza y el reino de Aragón, que fueron tomados rápidamente. Tras ello, Felipe de Anjou firmó los Decretos de Nueva Planta con los que suprimió los fueros, el derecho civil, y las fronteras arancelarias de dichos reinos. En septiembre de 1710 el archiduque abandonó Barcelona y, gracias al tratado de Utrecht de 1713, las tropas aliadas dejaron progresivamente Cataluña. El 11 de septiembre de 1714 fue tomada Barcelona y en 1715 la isla de Mallorca. El triunfo borbónico fue seguido de una radical remodelación del sistema político de los reinos de la Corona, asimilándolos al régimen de Castilla mediante los referidos Decretos de Nueva Planta⁵⁷.

56 La Generalidad de Cataluña pretendió en primera instancia la formación de una República catalana, pero acabó por reconocer a Luis XIII de Francia como conde de Barcelona. El conflicto fue finalmente superado con la Paz de los Pirineos (1659).

57 La Nueva Planta conllevó la supresión de las autonomías municipales, la designación de todos los cargos por autoridad real y la sustitución de las unidades administrativas por corregimientos. El castellano pasó a ser el único idioma de la Real Audiencia, en detrimento del latín y de las lenguas vernáculas (catalán y aragonés) en la administración de justicia de la monarquía borbónica. Todo este conjunto de reformas suponía la homogeneización de Castilla y Aragón en el marco de un nuevo Estado absoluto casi centralizado, y solo se mantuvieron las particularidades forales en el derecho privado (civil, mercantil, procesal y penal).

SICILIA, UN CASO ESPECIAL

Aunque relativamente apartada de tierras hispanas, la isla de Sicilia muestra rasgos y lazos culturales que, no obstante siempre conservando una particularidad marcada y fascinante, la vinculan de un modo evidente con algunos enclaves aragoneses como la capital turolense. Quien pasee por las calles de ambas ciudades no podrá dejar de percibir un claro sabor común. Y la iconografía musical bajomedieval no hace sino evidenciar este vínculo fraguado a lo largo de varios siglos. Las imágenes que aquí mostraremos refrendarán la existencia de, cuanto menos, curiosas analogías en la presentación de elementos musicales en enclaves tan emblemáticos como el Palazzo Steri o la catedral turolense. Por ello, resulta fundamental en este estudio dedicar atención especial a la peculiar historia de esta isla mediterránea, con el fin de entender las coordenadas histórico-culturales que dieron lugar a sus creaciones artísticas.

Así pues, resulta difícil distinguir rasgos particulares de la cultura arabo-siciliana anterior a la llegada de los normandos. Los normandos, literalmente "hombres del norte", fueron conquistadores escandinavos, vikingos en su mayoría daneses, que comenzaron a ocupar el noroeste de Francia, lo que hoy se conoce como Normandía, en la segunda mitad del siglo IX. Bajo el liderazgo de Hrolf Ganger, quien adoptó el nombre francés Rollo o Rollón, juraron lealtad al rey de Francia Carlos el Simple y recibieron de él lo que posteriormente sería el ducado de Normandía.

Este pueblo fue gradualmente absorbiendo el cristianismo, la cultura e idioma francés, creando así una identidad cultural que aunaba a las culturas de sus antepasados escandinavos y de los nativos locales. Todo bajo la soberanía del reino de Francia, conformando un ducado muy poderoso con características propias, como por ejemplo la gran habilidad marítima.

Su expansión más allá de Normandía les llevó a jugar un papel importante en la Europa medieval: un grupo de aventureros normandos se estableció por conquista en el reino de Sicilia, en el sur de Italia, y una expedición orquestada por el duque Guillermo llevó a la conquista normanda de Inglaterra.

A partir de estos dos nuevos centros de poder la influencia normanda se extendió a la totalidad de las islas británicas y a los estados cruzados de Oriente Medio. Al inicio del siglo XI diversos grupos de aventureros de este pueblo comenzaron a trabajar como soldados en la Italia meridional. Entre ellos se



Patio interior del Palazzo Steri.



San Giovanni degli Eremiti de Palermo.

encontraban Roberto il Guiscardo y su hermano Ruggero, quienes conquistaron un territorio en Calabria y en Puglia. En el 1059, el papa Nicolás II les permitió gobernar todo el territorio del sur de Italia que consiguieran conquistar. Para los árabes sicilianos era un momento difícil. Diversas familias estaban intentando fundar en la isla sus emiratos independientes y, por tanto, del norte de África podían esperar poco apoyo. En su afán conquistador, Ruggero, para el 1064, había sometido el noreste de la isla y en 1091 cayó Noto en manos normandas, la última plaza musulmana fuerte en Sicilia. Aunque se trató de una conquista violenta, fue rápidamente seguida de un proceso de pacificación. Árabes y hebreos debieron pagar impuestos especiales, pero el estatuto normando aseguró, como ya había hecho el precedente estatuto árabe, que latinos, griegos, hebreos y sarracenos serían juzgados cada uno según sus propias leyes. Muchos musulmanes emigraron y otros se refugiaron en las zonas más montañosas para escapar de la brutalidad de la conquista; pero una gran parte de ellos permaneció en las ciudades y se mostró activa, tranquila y sumisa al nuevo poder. Según Finley, Mack Smith y Duggan, "fue la capacidad de absorber y de mezclar diversas tradiciones, árabe y norte-europea, romana y griega, el signo distintivo de la empresa normanda en Sicilia"⁵⁸.

Utilizando hábilmente estas tradiciones, Ruggero se convirtió en uno de los soberanos de mayor éxito del mundo. Si bien venía del norte de la Europa feudal, aprendió a combinar las relaciones aristocráticas típicas del feudalismo con la idea oriental de un líder único no como *primo inter pares* sino como soberano incluso de origen divino. Fueron adoptados el ceremonial de corte y el protocolo bizantinos.

Al morir Ruggero, se convirtió en regente su tercera esposa. No se sabe con precisión cuándo le sucedió su hijo en el gobierno, pero fue seguramente antes de 1113. Ruggero II fue uno de los soberanos más extraordinarios del Medievo europeo. Conquistó un imperio en el norte de África y su reino llegó a comprender no solo Sicilia y Calabria, sino toda la Italia meridional hasta los Estados Pontificios. La tradición árabe, bizantina e incluso anglo-normanda, fueron los elementos constitutivos de la administración de este monarca. Si bien a los niveles más bajos de la burocracia se encontraban, sobre todo, los musulmanes, los funcionarios más importantes del estado eran, a menudo, los griegos. El modelo de autoridad legal era, hasta tal punto, modelado a partir de aquel de

58 FINLEY, M.I.; MACK SMITH, D. y DUGGAN, C., *Breve Storia della Sicilia*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 84.



Vista exterior del Palazzo Steri.

Justiniano, que, a los ojos de un occidental, Sicilia podía parecer más exótica incluso que el reino cruzado de Jerusalén⁵⁹.

Su madre procedía del norte de Italia, y en su corte se utilizaban probablemente un poco de italiano, el árabe y el griego. Según David Abulafia, el gran estudioso de los reinos del Mediterráneo occidental en la Baja Edad Media, Ruggero II fue un "hábil manipulador de sus súbditos, preocupado sobre todo de obtener el apoyo de la mayoría árabe, sin la cual no habría podido dar vida a su reino [...] pero, en un último análisis, su objetivo era presentarse de tal modo que fuese reconocible como un soberano occidental para sus súbditos latinos, como un *basileus* de tipo bizantino para los griegos y como un sultán

⁵⁹ *Ibidem*, p. 89.

para los árabes. Su éxito se debió a esta habilidad de ser todo para todos, o mejor dicho, lo adecuado para las personas adecuadas⁶⁰.

La Sicilia de Ruggero y de sus sucesores fue sobre todo un importante lugar de encuentro entre diferentes culturas. No obstante, cuando los árabes de los grupos sociales más instruidos emigraron y, con el paso del tiempo, la comunidad griega continuaba asfixiada, se hace patente que, aunque estas culturas convivían, no estuvieron nunca completamente fusionadas. En la década de 1150, las evidencias ya indicaban que la tolerancia religiosa, que había permitido esta mezcla, estaba perdiendo fuerza. En este sentido, "el arte árabe-normando fue una creación ficticia de un 'despotismo ilustrado', no una compenetración real y vital en sí misma. La falta de una verdadera síntesis hace a esta cultura vulnerable y transitoria"⁶¹.

Pese a lo anterior, un arte y una arquitectura árabe-normandos existieron como un vivaz fenómeno cultural durante la mayor parte del siglo XII. Trabajos en madera y mosaicos, monedas y prendas de vestir, escultura y literatura mostraron cómo una heterogeneidad y una mezcla de estilos pueden en efecto convertirse en un estilo autónomo. Lo mismo sucede con la arquitectura: con sus cinco cúpulas rojas, San Giovanni degli Eremiti se asemeja tanto a una mezquita como a una iglesia cristiana. La Capilla Palatina de Ruggero en Palermo, una de las obras aquí estudiadas, es quizá el ejemplo más bello de este estilo compuesto, con su estupenda techumbre árabe pintada, la cúpula bizantina y las decoraciones internas de colorido mármol y mosaicos. Mosaicos que debieron haber sido diseñados por artesanos griegos que utilizaron tanto la iconografía griega como la latina.

Además, la corte de Ruggero era un centro de ciencia. El rey tenía un interés particular por la astronomía y por la astrología y poseía un magnífico reloj de agua construido por un artesano árabe. Fue en este periodo cuando se tradujeron al

60 ABULAFIA, D., *op. cit.*, p. 14: "Ruggero II, abile manipolatore dei suoi sudditi, preoccupato soprattutto di ottenere l'appoggio della maggioranza araba di Sicilia, senza la quale non avrebbe potuto dar vita al suo regno [...] ma, in ultima analisi, el suo scopo era quello di presentarsi in maniera riconoscibile come un sovrano occidentale per i suoi sudditi latini, come un *basileus* di tipo bizantino per quelli greci, come un sultano per quelli arabi. Il suo successo fu dovuto a questa abilitá di essere tutto per tutti, o meglio, la cosa giusta per le persone giuste".

61 FINLEY, M.I.; MACK SMITH, D. y DUGGAN, C., *op. cit.*, p. 90: "L'arte araba-normanna fu una creazione fittizia di un dispotismo illuminato, non una reale compenetrazione vitale in se stessa. La mancanza di una vera sintesi rese questa cultura vulnerabile e transitoria...".



Interior de la Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni de Palermo.

latín Platón, Euclides y Tolomeo, así como el tratado de geografía de Al-Idrisi, al que el mismo Ruggero había contribuido, y que se hizo famoso en toda el África musulmana. Además, la primera traducción del *Almagesto* de Tolomeo fue hecha en Palermo.

En el campo literario y científico la producción fue menos importante. Fueron escritos tratados de ciencia, medicina, jurisprudencia, estudios sobre el Corán y un documento, datado en torno a 1150, en el cual se hace el elenco de más de un centenar de poetas de familia árabo-siciliana; aunque de sus obras ha sobrevivido bien poco.

Desafortunadamente, no se sabe mucho acerca de los *jongleurs* franceses que llegaron a la corte de este monarca portando las historias de Rolando y de los paladines de Carlomagno. Las leyendas carolingias fueron, hasta cierto punto, trasladadas al ambiente siciliano y, según Finley, Mack Smith y Duggan en su *Breve storia della Sicilia*⁶², la popularidad de este ciclo hace pensar que no se

⁶² *Ibidem*, p. 91.

tratase tan solo de una cultura superficial. La vitalidad de la poesía francesa y árabe en la corte de Palermo debe de haber servido, según estos autores, de estímulo para la nueva literatura dramática siciliana que comenzó a aparecer a finales del siglo XII.

Ruggero II fue sucedido en el trono por su hijo Guglielmo I, quien reinó desde 1154 hasta 1166. Este monarca subió al trono en un momento complicado. Durante los últimos años del reinado de su padre se había desarrollado una cierta inquietud, debida al aumento tanto de la oposición feudal a la monarquía como a las tensiones sociales. Sicilia permanecía próspera, pero los emperadores de Oriente y Occidente y el papado se estaban preparando para aprovecharse de esta oposición de los barones sicilianos. Fue un periodo más inestable y oscuro que el anterior.

Las Vísperas Sicilianas

En el año 1250 se inició para Sicilia un largo periodo de declive; declive de poder, prosperidad y seguridad. La autoridad central era carente y, en ausencia de una guía directiva, la situación económica se deterioró. La debilidad del gobierno animó a la gente a ignorar las leyes y a recurrir a la justicia privada. A la muerte del emperador, siguieron quince años de discordias civiles y *vendette* familiares para luchar por aquello que había sobrevivido de la Sicilia normanda. Ante esta situación, los papas hicieron grandes esfuerzos por afirmar su supremacía feudal y, finalmente, se decidieron a vender la corona de Sicilia al hijo del rey de Inglaterra, Edmondo de Lancaster, de ocho años. Un legado papal invistió formalmente al príncipe inglés y durante diez años se le dio formalmente el título de "rey de Sicilia por la gracia de Dios". A partir de aquí seguiremos la excelente síntesis que al respecto presentan Finley, Mack Smith y Duggan en la obra ya citada.

Respecto a Inglaterra, poseía Francia en aquellos momentos recursos mucho mayores. En 1261 fue nombrado papa un francés que depuso a Edmondo por no haber pagado todo lo que se había pactado, y eligió en su puesto a Carlo d'Angiò, hermano del rey de Francia San Luis. No obstante los dictados papales, Manfredi, héroe de los Hohenstaufen, tuvo el trono desde 1258. Este se convirtió en un mito en la historia popular: el héroe rubio y trágico que buscó defender la independencia de Sicilia contra el papa y los franceses, saqueadores de las riquezas de la isla.



Duomo di Monreale, cercano a Palermo.

Carlos se vio obligado a declarar en 1265 una guerra santa para sustraer la isla a Manfredi, quien murió en la batalla de Benevento en 1266. La única esperanza de los Hohenstaufen permanecía depositada en Corradino, de catorce años y nieto de Manfredi. El muchacho fue, no obstante, hecho prisionero y decapitado públicamente. Así, la campaña del papa para exterminar aquella "raza de víboras" estaba casi concluida. Como todos los invasores de Sicilia, Carlos encontró un cierto grado de apoyo local. En este caso fueron Messina y Siracusa, las dos ciudades que se habían rebelado contra Federico, las que ayudaron a los franceses a someter la isla.

Se tenía la errónea sensación de que esta isla fuese incuestionablemente rica, pero en realidad aquella riqueza legendaria dependía del buen gobierno, de la armonía social y de una fuerza de trabajo numerosa e interesada en la productividad agrícola. Sicilia no consiguió soportar más el peso de las vastas ambiciones de Carlos y el resultado fue la rebelión más famosa de la historia de Sicilia.

No obstante, la acusación de que el gobierno de Carlos fuese tan represivo como para generar una revuelta no siempre ha estado acogida favorablemente por los historiadores franceses

La oposición a Carlos se concentró en torno al rey Pedro de Aragón, quien había obtenido recientemente Barcelona, uno de los puertos más grandes del Mediterráneo. Los banqueros y mercaderes de esta ciudad contemplaban a Sicilia como fuente de bienes alimentarios y salida, al mismo tiempo, para su floreciente industria textil. En 1262, Pedro se casó con Constanza, hija de Manfredi, la última descendiente de los Hohenstaufen, y por ello creía tener derecho sobre Sicilia. Había además una rivalidad directa entre los catalanes y los banqueros y comerciantes toscanos que habían ayudado a Carlos d'Angiò. Al contrario que la Toscana, Cataluña tenía una flota y la historia había demostrado que el control de Sicilia dependía del control de los mares.

Para el partido de los Hohenstaufen en Italia, Pedro de Aragón era el principal representante de la tradición gibelina antipapal. Otro representante de esta tradición era Giovanni da Procida, canciller del *regnum* bajo Manfredi, quien fue a vivir a la Corte de Aragón después de que los Angioni hubieran confiscado sus posesiones.

Que hubiera existido una conspiración es seguramente cierto, pero de esta historia no ha sido nunca probada la autenticidad. Lo que ocurrió es que la población se rebeló antes de tiempo y derrotó por sí sola a los Angioni. Desde aproximadamente 1500, esta rebelión fue bautizada como las "Vísperas Sicilianas"; muy probablemente no existió ninguna relación con una hora particular de la tarde, pero el nombre ha perdurado como símbolo permanente del deseo de independencia de la isla.

El lunes de Pascua de 1282, la gente se había reunido fuera de los muros de Palermo. Los soldados franceses hacían registros en busca de armas. Un soldado fue evidentemente sospechoso de tomarse demasiadas libertades con una mujer, algo considerado, en aquella sociedad, una ofensa mayor que las persecuciones políticas. En un momento de rabia, el soldado fue asesinado. A raíz de este hecho explotó una revuelta que, quizá, podía haber estado ya organizada⁶³, pero que muestra una semejanza mucho más estrecha con una de

63 Según David ABULAFIA, *op. cit.*, p. 74, "Varios años antes de las Vísperas, en el interior mismo de la administración siciliana, estaba en curso una lucha por el poder".

aquellas explosiones espontáneas de *vendetta* popular o de revolución social, típicas de la historia posterior de Sicilia.

Se expresaron los sentimientos de xenofobia más violentos. Cada extranjero traicionado por su acento fue asesinado. Parece ser que se dio muerte a miles de franceses en pocas horas. Se profanaron conventos, se acabó con mujeres y niños e incluso se asesinó a mujeres sicilianas sospechosas de estar embarazadas de hombres franceses. Fue un episodio de una barbarie particular y, según Finley, Mack Smith y Duggan, "solo desarrollos políticos posteriores explican por qué una masacre tan horrible se haya exaltado como el evento más glorioso de la historia siciliana"⁶⁴.

A partir de los hechos que devastaron Sicilia durante todo el siglo XIV desde las Vísperas, algunas familias sicilianas tomaron estos eventos políticos como pretexto para engrandecer su nombre y su autoridad en la isla. "La alternancia de eventos en una encarnizada guerra entre aragoneses y angionianos, la ausencia de un poder supremo, que fuese resolutivo y enérgico y el odio implacable entre catalanes y latinos, alimentaron las ambiciones de hombres poco comunes que a la audacia y al ingenio asociaban el prestigio de antiguas familias ilustres"⁶⁵.

La familia Chiaromonte, dueña del palacio donde se encuentra una de las techumbres contempladas en este estudio, fue depositaria de gran autoridad gracias a los servicios prestados a la Corona durante el periodo normando. Manfredi I Chiaromonte había tomado parte en la revuelta de las Vísperas y en los episodios bélicos que les siguieron al servicio de los reyes Pedro I de Sicilia y III de Aragón y Jaime I de Sicilia y II de Aragón. Y cuando estos se dejaron inducir a la traición, Manfredi, que era un extremo defensor de la causa siciliana, formó parte de la embajada enviada por el Senado palermitano al papa Bonifacio VIII para conseguir que el nombramiento de Federico de Aragón como rey de Sicilia fuese ratificado (a. 1295). A raíz de esta fidelidad, fue recompensado por el nuevo rey, quien, en el mismo día de su coronación (25 de marzo de 1296) le confirió la investidura del condado di Modica. Así él, que en nombre de su madre, Marchisia Prefolio, había pasado a gobernar la contea di Caccamo, sentó las bases de un patrimonio y también de una autoridad que continuaron siempre incrementándose. Y cuando su hermano, Giovanni, tomó como esposa

64 FINLEY, M.I.; MACK SMITH, D. y DUGGAN, C., *op. cit.*, p. 108, "solo gli sviluppi politici sucesivi...".

65 GABRICI, Ettore y LEVI, Ezio, *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, Palermo, L'Epos, 2003, p. 17.

a Lucca Palizzi, este vínculo selló un nuevo aumento de patrimonio y poder para la familia Chiaromonte.

Según Ettore Gabrici, "y así, de empresa en empresa, siempre entre los más ávidos defensores de una realeza sin demasiada oposición ni ambiciones, los Chiaromonte consiguieron gran influencia en la isla en medio del fragor de amargas disputas durante el reinado de Federico III"⁶⁶. En este periodo de tiempo, el genio de esta estirpe brilló en todo su esplendor gracias a Manfredi, tercer miembro de los personajes de esta familia en ostentar este nombre. Nuestro Manfredi –y decimos "nuestro" porque fue el promotor de la fastuosa techumbre que tantas similitudes guarda con la techumbre turolense más conocida–, tras sus primeras participaciones en las truculentas luchas civiles, demostró ser muy hábil en la lucha contra el adverso partido catalán, por lo que fue también declarado rebelde.

La década comprendida entre 1350 y 1360 fue un periodo de una agitación especialmente virulenta, durante el cual la ardorosa ambición de Manfredi se manifestó con fuerza. Pese a su petición de ayuda al rey de Nápoles, el devenir de los acontecimientos y la entrada triunfal de Federico III en Messina hizo que los Chiaromonte fueran acogidos en aquella ciudad con todos los honores, y Manfredi fue repuesto en la posesión de sus bienes con el título de gran almirante.

La entrada de Manfredi en el rango de los grandes feudatarios fieles a la Corona señala el punto culminante del ascenso de este hombre, quien, por otro lado, siguió teniendo diversas metas que continuaban acrecentando su patrimonio. Así, continuaron las concesiones reales, ya fuese por derecho de sangre después de la muerte de Giovanni III y de Matteo conte di Modica (m. 1377) o por su matrimonio en segundas nupcias con Eufemia Ventimiglia.

La muerte le sorprendió en 1391. Le sucedió su hijo, el inexperto Andrea Chiaromonte, quien continuó la política de aversión a los aragoneses presentes en la isla. Fue investido con el condado de Modica, se convirtió también en señor de Caccamo y Castronovo y heredó de su padre Manfredi asimismo el título de conde de Malta y Gozo; estableció su corte en el Palazzo Steri de Palermo. Cuando Martín el Joven se convirtió en rey de Sicilia gracias a su matrimonio con María de Sicilia y recapturó la isla militarmente, Andrea Chiaromonte se encontraba en inferioridad de condiciones para enfrentar el ejército del catalán Bernard

⁶⁶ *Ibidem*, p. 19.



Chiesa della Martorana e San Cataldo en Palermo.

Cabrera. Andrea, derrotado y traicionado, fue capturado y condenado a muerte. Fue ejecutado por decapitación el 1 de junio de 1392 en Palermo frente a su Palazzo Steri. Con él, la familia Chiaromonte se extinguió y sus bienes fueron confiscados y repartidos entre los vencedores.

En cuanto a la iconografía de estas estructuras de poder familiares se refiere, Licia Buttà⁶⁷ aborda en un brillante estudio la plasmación de toda la ostentación del poder de esta familia en el programa iconográfico del *soffitto* de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo.

EL ISLAM EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

Para concluir este capítulo centrado en la contextualización histórica de las obras artísticas cuyo estudio, en referencia a la iconografía musical presente en

67 BUTTÀ, Licia, «Storie per governare: iconografia giuridica e del potere nel soffitto dipinto della Sala Magna del palazzo Chiaromonte Steri di Palermo», en BUTTÀ, L. (ed.), *Narrazione exempla retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*, Palermo, Caracol, 2013.

ellas, se abordará más adelante, resulta conveniente ofrecer unas breves pinceladas históricas sobre la presencia islámica en la península ibérica. En el siglo VII las tropas musulmanas conquistaron todo el norte de África (*Ifriqiya*) hasta el océano Atlántico. En 711 consiguieron dominar la casi totalidad de la península ibérica. En un principio, Al-Andalus era regido por gobernadores dependientes del califa; sin embargo, cuando los abasíes asumieron el poder en el Mediterráneo oriental, Abd al-Rahman (Abderramán), el único superviviente de la dinastía omeya, huyó a España, donde instauró el emirato de Córdoba en 756.

Los siglos siguientes, el país experimentó un periodo de prosperidad gracias a que los soberanos permitieron la convivencia pacífica a musulmanes, cristianos y judíos. Sobre todo bajo el gobierno de Abd al-Rahman III se construyeron obras de arte arquitectónico como la ciudad palatina de Madinat al-Zahara y la ampliación de la mezquita de Córdoba; para trabajar en ella se recurrió a artesanos procedentes de Bizancio, Siria y Egipto, pues se pretendía imitar las decoraciones de la gran mezquita de Damasco. Se establecieron así relaciones entre las más diversas regiones en torno al Mediterráneo, que se reflejaron en todos los ámbitos de las artes plásticas (cerámicas...).

Hacia 1013, el califato hispanomusulmán quedó dividido en más de dos docenas de reinos de taifas. Poco después, gran parte del país cayó en manos de los almorávides (1056-1147), una dinastía berebere que había asumido el poder en el norte de África en el siglo XI. En este período hubo un importante intercambio artístico entre la península y el norte de África (fundaron la ciudad de Marrakech y gobernaron en ciudades como Zaragoza). Marruecos y Túnez experimentaron entonces una fuerte influencia del arte hispano-musulmán.

Una nueva revitalización del arte hispanomusulmán se produjo a lo largo del siglo XIII; ahora Sevilla actuó como centro intelectual. Ese periodo de auge duró sin embargo poco tiempo, pues en 1212 los almohades (1130-1269) –quienes habían sustituido a los almorávides– sufrieron una fuerte derrota frente a una coalición de reinos cristianos en Las Navas de Tolosa, lo que les llevó a abandonar definitivamente Al-Andalus en 1225. Sin embargo, gran parte de la población hispanomusulmana permaneció en la península ibérica.

Los territorios que seguían bajo dominio musulmán volvieron a experimentar un último florecimiento artístico: en Granada en 1238 se comenzó a construir la Alhambra, ciudad palatina de los nazaríes (1232-1492), que constituyó uno de los referentes artísticos más preponderantes en el resto de creaciones vinculadas al arte islámico peninsular.

***Las imágenes resuenan
en una gama infinita***



Handwritten signature and date: "M. Smith 17"

CAPÍTULO IV

ICONOGRAFÍA MUSICAL: LAS IMÁGENES SUENAN. LA MÚSICA EN LA EDAD MEDIA

MÚSICA EN LA ANTIGÜEDAD. RAÍCES DE LA MÚSICA MEDIEVAL. CONSIDERACIONES ÉTICAS Y ESTÉTICAS

Si pretendemos entender la significación de las representaciones iconográfico-musicales presentes en el arte mudéjar de la Corona de Aragón durante la época bajomedieval, resulta ineludible exponer los principales aspectos relativos a la música del periodo, así como a la dimensión y naturaleza profunda de este arte durante esos siglos. Muchas de las representaciones iconográficas que aparecerán recogidas en este trabajo van a aludir usualmente a elementos muy concretos del mundo musical en el que fueron inspiradas; no obstante, tan solo si observamos la envergadura general de ese mundo musical, al menos en un primer estadio, podremos conocer qué características sonoras encarnan esencialmente las imágenes estudiadas.

Antes que nada, hemos de referirnos, como punto de partida de esta explicación, a la esencia misma del término "música", a su dimensión original y al hecho de que, ya desde la Antigüedad, encontramos una doble vertiente en todo lo relativo a esta manifestación humana. Así pues, el término griego del que procede el nombre de "música", *mousiké*, aludía originalmente al "arte de las Musas" desde su dimensión técnica, *tekné*, hasta alcanzar, en un sentido más amplio, la dimensión realzada del término que apuntaba a la formación espiritual, a la educación superior, a la cultura y a la ciencia.

Así pues, esta manifestación de origen divino que es la música, canalizada en su dimensión humana tan solo por algunos elegidos, abarcaba no solo el arte de los sonidos, tal y como actualmente se concibe, sino que se extendía también a la poesía y a la danza. De este modo –y sírvanos como antecedente de la música medieval a la que aquí nos referimos–, Giovanni Comotti, en su monografía

dedicada a la música en la cultura griega y romana, nos aclara: "La unidad de poesía, melodía y acción gestual que se manifestó en las culturas (griegas) arcaica y clásica condicionó la expresión rítmico-melódica a las exigencias del texto verbal. Pero la presencia conjunta del elemento musical y coreográfico junto al elemento textual en casi todas las formas de la comunicación es también la prueba de la difusión generalizada de una cultura musical específica en el pueblo griego desde los tiempos más remotos"⁶⁸.

Hemos pues de ser conscientes, para entender las distintas manifestaciones de iconografía musical que vayamos encontrando en nuestra andadura, que la concepción acerca de la música ha ido variando a lo largo de la historia de las manifestaciones culturales humanas.

La música no solo tenía en origen una procedencia divina, sino que abarcaba más facetas expresivas que el mero arte sonoro al unir, en esta manifestación, la palabra, y, por tanto, el concepto, y también el gesto o el movimiento. La música era así una manifestación casi total y orgánica de este elemento extrahumano transmitido o, mejor dicho, inspirado por seres ajenos al plano más material de la existencia humana.

Siguiendo esta línea interpretativa de una dimensión profunda del arte sonoro, varios son los mitos que, en la cultura clásica, encarnaban esta concepción musical. Así, Enrico Fubini, autor de referencia en el campo de la estética musical, nos transmite que "la abundancia de mitos que vinculaban la poesía con la música, desde el de Orfeo hasta los de Apolo, Marsias, Dionisio, etcétera, atestiguan igualmente la función primaria que desempeñara la música, incluso en conexión con la religión, con la cosmogonía y con la vida social"⁶⁹.

A esto se suma que durante la Antigüedad, en las culturas griega y romana, la práctica musical estaba impregnada de un componente ético. De este modo, los distintos tipos de manifestaciones musicales existentes infundían en el oyente determinados valores morales en función de los elementos sonoros de que hicieran uso. El término griego que alude a la capacidad expresiva de cada modo

68 COMOTTI, G., *La música en la cultura griega y romana*, en *Historia de la música. I*, Turín, EDT Edizioni, 1977; edición en español, Madrid, Turner, 1986, p. 5.

69 FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1988, p. 37.



Ser fantástico con cuerno. *Soffitto* del Palazzo Steri.

musical es el *ethos*, entendido también como el componente ético presente en las creaciones musicales.

Ya Damón y, posteriormente, Platón recogieron en su obra esta dimensión ética de la música que, sobre todo, les preocupaba por cuanto su utilización podía influir en la educación de los más jóvenes y, por tanto, en el orden social de la *polis*. La advertencia del componente ético presente en la música pasó sin duda al mundo medieval, en concreto al ámbito eclesiástico, donde cada modo gregoriano contaba, al igual que sucedía en el mundo clásico, con una cualidad expresiva, o *ethos*, determinada.

Además de esta consideración ética, en cuanto elemento activo de la educación o del adoctrinamiento, la música, como hemos comentado, tiene desde la Antigüedad una doble consideración que afecta también, de un modo claro, a la época en la que nacieron las manifestaciones iconográficas aquí estudiadas. Por un lado podemos contemplar su vertiente práctica como expresión artística del elemento sonoro, pero por otro lado también podemos concebir la música como una ciencia que se sustenta en leyes acústicas y en proporciones armónicas. Ya en el siglo VI a. C., la escuela pitagórica se admiró por las capacidades que la música revelaba, por cuanto se vinculaba al número, para canalizar el acceso a la esencia del universo.

El concepto de armonía, entendida como unión de contrarios, se relacionaba para esta escuela de manera sustancial con el de número, concepto que convertía en cognoscibles para el alma humana aspectos que de otro modo podían

resultar oscuros. Siguiendo nuestro argumento, y citando de nuevo a Enrico Fubini, "la naturaleza más profunda tanto de la armonía como del número se revela con precisión –según los pitagóricos– a través de la música"⁷⁰.

La música se contempla así como un concepto abstracto que no ha de aludir obligatoriamente al resultado sonoro, sino que puede referirse al estudio físico de los intervalos musicales o incluso a la música producida por el girar de los astros en el cosmos conforme a leyes numéricas y a proporciones armónicas, conocida como música o armonía de las esferas.

A este respecto, Pedro Miguel González Urbaneja, en su obra *Pitágoras, el filósofo del número*, expone que "la doctrina pitagórica de la Armonía de las Esferas es la quintaesencia de la belleza en la explicación del cosmos divino, armonizado de una forma fascinante por las concordancias de las proporciones aritméticas y musicales, que, extrapoladas al universo entero, determinarían que los cuerpos celestes emitieran en sus movimientos unos tonos musicales armoniosos, cuya combinación produciría una maravillosa melodía permanente: la música de las esferas"⁷¹.

Siguiendo esta consideración científica de la música, hemos de aproximarnos ineludiblemente a Platón, para quien esta, en tanto que ciencia, puede acercarse a la filosofía al concebirse como dialéctica y suprema sabiduría (*sophia*). Varias son las obras platónicas que comparan el efecto de la música con la práctica filosófica; podemos encontrar estas referencias en su *Fedón* o en *El banquete*. En sentido estricto, la única música que para el filósofo ateniense es digna de su atención, sería aquella que no se oye, con sus proporciones matemáticas y sus fundamentos armónicos, frente a aquella música que podemos escuchar y que, por tanto, puede resultar un elemento engañoso, ya que se dirige a nuestros sentidos.

La música pura, no sensorial, absorbería la armonía del alma y, al mismo tiempo, la del universo. No hemos de olvidar tampoco que, más tarde y dentro del marco de la civilización romana, la Música, en tanto que disciplina intelectual y abstracta, formará parte del *Quadrivium* junto a Aritmética, Geometría y Astronomía, frente al *Trivium*, que estudiará las tres materias literarias: Gramática, Retórica y Lógica.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 52.

⁷¹ GONZÁLEZ URBANEJA, Pedro Miguel, *Pitágoras, el filósofo del número*, Madrid, Nivola, 2001, p. 136, referencia extraída de CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí», *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 55, 2006, p. 78.



Catedral de Santa Maria dei Fiori de Florencia.

Todas las imágenes musicales recogidas en este estudio aluden a una dimensión sensorial del arte sonoro y, por tanto, no estarían mostrando la vertiente más esencial de esta manifestación humana. A pesar de ello, podemos preguntarnos si los elementos geométricos que abundan en muchos de los programas iconográficos donde se ubican estas escenas musicales no podrían obedecer a proporciones numéricas ligadas a las leyes de la armonía sonora. No sería el primer caso conocido de obras artísticas, tal y como sucede con la cúpula florentina de Santa Maria dei Fiori, que están vinculadas con obras sonoras, en este caso al motete isorrítmico *Nuper Rosarum Flores* compuesto por Guillaume Dufay. En este sentido, actualmente existen trabajos de sonorización de la decoración geométrica de las torres mudéjares aragonesas.

Dejando a un lado estas cuestiones, Aristóteles, por su parte, no considera a la música una piedra angular de la educación, pero sí admite que se trata de un arte liberal y noble, dotado de un componente hedonista, al que sí que reconoce su capacidad de producir efectos catárticos en quien la escuche. Es necesario tener presentes todo este tipo de consideraciones, por alejadas que puedan parecer ahora al objeto de estudio de esta investigación, si queremos poder entender, tras el análisis de las obras iconográficas aquí contempladas, la verdadera significación tanto estética como ética de las mismas.

PERIODO DE TRANSICIÓN. CLASIFICACIONES ALTOMEDIEVALES

En el periodo de transición entre el mundo antiguo y el medieval, encontramos un autor que creó uno de los tratados de temática musical más trascendentales: el autor es san Agustín y el tratado su *De Musica*. Este autor, receptor de la herencia platónica, sigue revelando una escisión entre la consideración sensorial e intelectual de la música. La música "adquiere dignidad científica y deviene objeto rigurosamente racional por cuanto que se reduce a número"⁷². Según este padre de la Iglesia, la música se entiende como *Scientia bene modulandi* mediante movimientos *rationabiles* o que tienen en común una medida. De este modo, la antigua concepción del número como esencia del universo, procedente de los pitagóricos, se funde ahora con la nueva mística cristiana, donde el número tres, además de ser una cualidad exacta y perfecta, pasará a tener carácter sagrado.

Dentro de una concepción jerárquica de la producción del elemento sonoro, san Agustín sitúa en un peldaño inferior a la música que se hace a un nivel puramente instintivo, como el canto de un ruiseñor, y pasa a colocar en un peldaño inmediatamente superior a la música producida por los tañedores de instrumentos, para quienes la música es imitación del aprendizaje procedente de un maestro. Pero para este autor, si el número y sus proporciones se sitúan en la verdadera esencia del arte musical, no es necesario que esta suene para captar su esencia más profunda.

El elemento sensorial y, por tanto, hedonista, es rechazado en cierto modo por la concepción agustiniana del arte sonoro. La idea acerca de la belleza en este autor medieval es totalmente deudora de la concepción platónica, pues acepta que

⁷² FUBINI, E., *op. cit.*, p. 89.

existe una belleza inmutable y racional, de la cual las diferentes manifestaciones de belleza sensible no pueden ser sino meras imitaciones.

Por su parte, Boecio, aproximadamente un siglo más tarde, en su *De institutione musica*, sigue argumentando, tal y como hacía Platón, que la música, siendo inherente al ser humano, va a influir inevitablemente en su alma, concepción esta que sigue apostando por el gran valor educativo de la música. Este autor hizo una famosa subdivisión de la música en tres géneros que tuvo vigencia durante todo el Medievo, adentrándose incluso en el Renacimiento. Así pues, distingue entre la música *mundana*, la *humana* y la *instrumental*. La primera de ellas, la *mundana*, se refiere a la citada música de las esferas y obedecería no solo al movimiento de los astros, sino a todos los movimientos cíclicos y ordenados de la naturaleza; sería además la única música perfecta, de la que las otras dos restantes no serían sino un reflejo. Por su parte, la música *humana*, o producida directamente por el hombre, es decir, música vocal, ha de obedecer a una armoniosa unión de las diferentes partes del alma y a la unión de esta con el cuerpo. La música *instrumental*, tercer tipo, sería la música práctica, imitación de las primeras, que procede de los diferentes instrumentos musicales y puede producirse tanto por la tensión de las cuerdas, por la acción del aire o golpeando ciertos elementos.

Las escenas musicales que en esta obra irán apareciendo plasmarán principalmente la variante de la música instrumental de la época, aunque, ciertamente, las otras dos facetas musicales planearan también sobre los conjuntos iconográficos seleccionados.

MÚSICA MEDIEVAL: DELEITE, PECADO O ALABANZA

Estos dos autores, san Agustín y Boecio, nos sitúan en el mundo musical incipientemente medieval, que, por un lado, como hemos comprobado, es heredero de la Antigüedad clásica en algunos de sus postulados y que, por otro, ha de obedecer a la doctrina y estética propias del cristianismo. Además de esta consideración en cuanto a herencia estética y filosófica, hemos de ser conscientes de que, a efectos prácticos, existen dos tipos de música durante el periodo medieval: la producida en el ámbito eclesiástico y la procedente de entornos profanos.

A priori, la frontera entre ambas se nos muestra infranqueable, pues separaría lo que pudiera parecernos mundos opuestos o antagónicos; no obstante, una visión más minuciosa permitirá acercarnos a algunos puntos de conexión o présta-

mos entre ambas. Lo que sí resulta evidente es que, en esta dicotomía, por cuanto se refiere a la existencia de fuentes documentales, la perjudicada será la música profana ya que, a excepción de alusiones en fuentes iconográficas o literarias, pocas son las obras tratadísticas específicas dedicadas a este repertorio.

En este sentido, no hay que olvidar que los manuscritos musicales de la plena Edad Media (siglos XI al XIII) donde se refleje la realidad musical profana son prácticamente inexistentes.

Durante la Edad Media, y desde el ámbito eclesiástico, las condenas a la música como elemento sensible capaz de deleitar nuestros sentidos y, por tanto, conducirnos al hedonismo, son constantes. Jesús Lacasta, en un excepcional artículo dedicado a la música y danza en las calles y plazuelas de la villa medieval⁷³, que seguiremos en las próximas consideraciones, nos advierte de que las condenas en todos los concilios eclesiásticos hasta el siglo XVI hacia la música en cuanto que deleite sensible son constantemente repetidas. Como ejemplo puede servir lo expresado en el *Concilio de Tours* (813): "Los sacerdotes de Dios deben mantener alejado todo aquello que seduce a nuestros oídos y a nuestros ojos, y que puede corromper el rigor del alma; de hecho, acariciando nuestros oídos y nuestros ojos, la multitud de vicios entran generalmente en nuestra alma".

Desde el ámbito eclesiástico no dejaron de redactarse leyes para controlar e incluso erradicar un número abundante de manifestaciones populares que unían la música, la danza, la burla y, en definitiva, todo tipo de elementos jocosos que buscaban la diversión, desenfrenada en ocasiones, del pueblo. No obstante, Lacasta nos advierte de que, a pesar de estas prohibiciones, por lo menos hasta el siglo XIV, cuando una Iglesia poderosa pudo dominar a una sociedad diezmada por las epidemias y las guerras, la comunidad eclesiástica tuvo que transigir con la fuerza de esa cultura popular en la que músicos ambulantes, contorsionistas o saltimbanquis tuvieron una importante presencia, a juzgar por la cantidad de representaciones en las que aparecen.

Ello explicaría muchas de las imágenes que encontramos en nuestro estudio, y nos referimos no solo a músicos sino a bailarinas que en tres ocasiones son también contorsionistas.

73 LACASTA, J.J., «Música y danza en las calles y plazuelas de la villa medieval», en *XIII Jornadas de Canto Gregoriano: Música en la Hispania romana, visigoda y medieval*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 69-109.



Bailarina contorsionista. Techumbre de la catedral de Teruel.

Hemos de ser así pues conscientes de que la línea física entre el templo y la calle no fue siempre una frontera infranqueable. Una de las armas que tenía la Iglesia para atraer a aquellos que abandonaban sus directrices era absorber las prácticas externas o paganas previamente perseguidas. A ello se suma que la frontera física entre el interior del monasterio o del templo y el mundo exterior no siempre estuvo claramente delimitada en lo que a expresiones festivas y populares se refiere. Según Lacasta, existen testimonios de clérigos del siglo XIII que expresaban que "las iglesias, lejos de destinarse únicamente al rezo, eran lugares entregados al ocio, a transacciones u otras ocupaciones seculares [...] Espacios que favorecían los encuentros de la población y a los que, aun en una sociedad tan sacralizada, se podía acudir tanto para dar gracias por una buena

cosecha como para celebrar el ritual cristiano”⁷⁴. Para este autor, “ciertas festividades y manifestaciones musicales sufrieron la persecución eclesiástica hasta el siglo XI. Sin embargo, a partir de entonces, y sobre todo documentado en los siglos XII y XIII, la presión se suaviza transitoriamente, hasta que de nuevo será en los siglos XIV y XV cuando las prohibiciones se intensifiquen”⁷⁵.

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente expuesto, puede colegirse que, pese a que la mayor parte de documentación musical que ha llegado hasta nuestros días procedente de la época medieval se corresponde con música eclesiástica dedicada al culto o al uso en la vida monástica, por un lado, y, en mucha menor medida, a la estilizada música aristocrática de trovadores y troveros, la realidad musical del momento podría mostrarnos que el verdadero potencial sonoro de la época, tal y como comentaremos en el próximo apartado, estuvo en la calle –o, en ocasiones, en el templo, si las autoridades lo permitían– a manos de juglares, músicos ambulantes y artistas callejeros de todo tipo, unidos a danzas, malabarismos y atracciones de la más diversa índole.

Todas estas consideraciones son especialmente relevantes para nuestro estudio ya que, por un lado, habremos de determinar en qué tipo de contexto –religioso o profano– encontramos las representaciones iconográficas recogidas en estas páginas y, por otro, qué clase de manifestación musical –religiosa o profana– se representa en estas fuentes.

A lo anterior deberemos sumar la circunstancia de que las obras estudiadas son mudéjares –o tienen alguna vinculación con la estética de este tipo de manifestación artística– y, por tanto, deberemos determinar también si el elemento profano representado implica, de algún modo, una realidad musical islámica.

Como vemos, la cantidad de posibilidades en cuanto a la naturaleza tanto de nuestras fuentes como de las escenas musicales representadas en ellas permite una gran riqueza de combinaciones. A pesar de ello, podemos avanzar aquí que la mayoría de escenas musicales representadas, ya sea en fuentes profanas (como el *soffitto* del Palazzo Steri de Palermo) o religiosas (como la techumbre de la catedral de Teruel) suele representar escenas musicales de carácter profano.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 79 y 80.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 80.

Teniendo en cuenta todo el discurso acerca de la consideración negativa que en la tratadística medieval se desprendía de las manifestaciones musicales que no procedían de una intención litúrgica, llama la atención comprobar la presencia del elemento sonoro como fuente de deleite sensorial dentro de estas fuentes. A este asunto se le habrá de prestar atención cuando nos adentremos en comentar la posible significación de las escenas musicales aquí recogidas.

MÚSICA EN LA CALLE

Como ya hemos comentado, ni la Iglesia, ni las cortes nobiliarias supusieron durante la Edad Media los únicos focos de creación o interpretación musical. Una nutrida y vibrante actividad musical tuvo que existir en los ambientes más populares de una sociedad que también tuvo en la diversión, y, en ocasiones, incluso en el desenfreno, uno de sus polos de comportamiento grupal.

Más adelante nos referiremos a una serie de personajes de diversa procedencia que contaban con la interpretación musical, y en algunos casos también con la composición, entre una de sus actividades definitorias. El ámbito de actuación de estos artistas fue en muchos casos la misma calle, plaza o cementerio de la localidad, normalmente del entorno rural.

Hemos de entender también que la organización temporal en la Edad Media estaba fuertemente marcada por el año litúrgico. Así pues, en cuanto a las principales festividades en las que la música tenía un papel protagonista, todas ellas se ubicaban en ciclos anuales, relacionados con la vida de Cristo, claramente estructurados. Este tipo de festejos fueron tenuemente condenados durante la Alta Edad Media, pues, en realidad, no llegaron a prohibirse durante este periodo ya que la locura era también un elemento sustancial de la naturaleza humana y que, por tanto, era necesario expresar en determinadas ocasiones. Esta permisividad comenzó a disminuir a partir del siglo XII, cuando la mayoría de festejos tuvo que abandonar los templos para dirigirse a la calle.

Jesús Lacasta⁷⁶ hace especial hincapié en el cementerio como lugar donde mostrar la algarabía propia de algunas celebraciones. Es necesario entender que, hasta el siglo XIII, estos espacios no poseían un carácter sacro tan marcado y

⁷⁶ LACASTA, J.J., *op. cit.*

se percibían como un espacio amplio y despejado donde desarrollar diversas actividades. Prueba de ello la tenemos en la prohibición que Gregorio IX hizo en el Concilio de Ruán (1231) de que la música y los juegos tuvieran lugar en los camposantos bajo pena de excomunión, controlando así la entrada de niños, juglares, músicos y charlatanes. Ello motivó el retorno a los templos de este tipo de manifestaciones, que se convirtieron también en centros de diversión y deleite lúdico.

Según nuestro autor, es posible pensar que, con la intención de atraer a más público al interior de los templos, se fuera permitiendo la paulatina entrada en el mismo de músicos y danzantes, otrora obligados a desarrollar su actividad en los aledaños de las iglesias. De este modo, los carnavales o danzas como la *ductia*, la cantinela, la rotunda o la trisca se incluyeron a las ya desarrolladas por los clérigos. Con el paso del tiempo esta relajación eclesiástica se convirtió en severa represión, lo cual obligó a que estas citadas actividades volvieran a desarrollarse fuera del templo.

A partir del siglo XII, fruto de los cambios sociales y económicos que sufrió la sociedad, la ciudad pasó a ser el centro económico y cultural en el que, a partir de entonces, se pudo asistir a un mayor desarrollo de actividades lúdicas organizadas ahora por las cofradías gremiales. También en la ciudad apareció un lugar, a principios del siglo XIII, donde la fiesta y la diversión encontraron especial cabida: la taberna.

CREADORES E INTÉRPRETES MUSICALES

Si nos referimos a los intérpretes de todo este variado abanico de música profana, tendríamos que nombrar, por un lado, a juglares y ministriles, precedidos por clérigos errantes y goliardos, y también, por otro, a trovadores y troveros.

Así pues, clérigos errantes, goliardos, juglares y ministriles fueron los difusores de las canciones profanas con texto en latín –como los *Carmina Burana*– y con texto en lengua vernácula –tal y como sucedía con los cantares de gesta o los *lais*, entre otros–. Los clérigos errantes y los goliardos parecen ser los autores de la mayor parte de los poemas anónimos de la conocida como lírica latina medieval. Los primeros, aunque vagabundos, seguían siendo clérigos y, por tanto, aunque de conducta cuestionable, conservaban los privilegios de su clase.

En cuanto a los goliardos, habían dejado la vida religiosa, con todas sus consecuencias. Sus canciones celebraban los placeres de la taberna y el amor, y aunque a finales del siglo XIII el término se usase de manera despectiva, según Richard Hoppin⁷⁷, autor de otra de las obras de referencia en el estudio de la música medieval, eran hombres cultos y poetas de habilidad y poder, que se sentían legítimamente orgullosos de su arte.

En un escalón más bajo de la estructura social encontramos a los juglares –llamados también *jaculatores*, *histriones* o *jongleurs* en francés– quienes hacían gala de destrezas para la más variada gama de entretenimientos: malabarismo, baile, canto, acrobacias, doma de fieras, etcétera. Podemos definirlos como una especie de “cómicos” errantes e incultos que no componían ni escribían las obras poéticas que interpretaban. Se constata su aparición desde el siglo VII, según el *Diccionario Harvard de Música*⁷⁸, y mejoraron su situación durante los siglos XII y XIII, cuando pasaron a utilizar las cofradías⁷⁹ como modelo de organización.

Según esta misma fuente, el término puede considerarse durante la Edad Media como sinónimo de ministril, término que más adelante se utilizará exclusivamente para referirse a un instrumentista. Con el tiempo tuvieron diversa consideración social; a veces estaban vinculados a una corte, hecho que les permitía una posición social más prominente. En general, interpretaban canciones de otros autores y, con su actividad itinerante, contribuyeron tanto al florecimiento de la lírica latina como a la difusión de las obras de trovadores y troveros.

Refiriéndonos ahora a estos últimos, podemos decir que el fenómeno trovadoresco se inicia en el último tercio del siglo XI en el sur de Francia, siendo continuado por los troveros en el norte del país galo un siglo más tarde y por los *minnesinger* en el ámbito alemán. Su punto de origen es la Aquitania y el círculo en el que aparece es el de la nobleza, aunque se sumaron al movimiento tanto burgueses como clérigos que estaban al servicio de aquella. Es pues un arte culto propio de la aristocracia. Tuvo su punto culminante hacia el año 1200 y se fue extinguiendo con la decadencia de la caballería clásica hacia finales del siglo XIII.

77 HOPPIN, Richard H., *La música medieval*, Madrid, Akal Música, 2000.

78 *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza, 1997.

79 Estas cofradías fueron el origen de los posteriores gremios de músicos, tan comunes en los núcleos urbanos europeos de la Baja Edad Media.

Los términos *trovador* y *trovero* significan etimológicamente “los que encuentran”. Estos personajes son inventores tanto del texto como de la música de sus composiciones. Podemos decir, por tanto, que son poetas-músicos, o lo que actualmente se conoce como *cantautores*.

Ambos se diferencian por la lengua empleada en la composición de sus obras. Así, los trovadores del sur cantaban en *langue d’oc*, mientras que los troveros, al norte, lo hacían en *langue d’oil*. El río Loira servía como frontera entre ambas zonas. Para Gustave Reese, estos creadores “eran tanto músicos como poetas: sus versos estaban concebidos para ser cantados y no recitados. ‘Un verso sin música es como un molino sin agua’, escribió Folquet de Marsella (m. 1321), trovador que, por lo menos, sería nombrado en una rima de *El Paraíso*, de Dante”⁸⁰.

Según Gerard Le Vot⁸¹, la lírica trovadoresca y trovera presenta una gran cantidad de puntos en común a pesar del desfase cronológico y la diferencia lingüística.

El primer trovador conocido es Guillermo de Poitiers, duque de Aquitania (1071-1127). Otros nombres conocidos son la condesa de Día, Rimbaud de Vaqueiras, el rey Teobaldo de Navarra, Cercamon, Marcabru o Jaufre Rudel. Entre los troveros, por su parte, podemos citar a Ricardo Corazón de León, a Bondel de Nesle, a Chrétien de Troyes o a Colin Muset.

En la mayoría de las ocasiones, hasta finales del siglo XII, los trovadores solían utilizar el término *versus* para designar cualquier poema destinado a ser cantado. No obstante, poco a poco comenzaron a utilizar nombres más precisos para tipos concretos de poemas. Según Hoppin, “el más importante con mucho de estos tipos era la canción de amor, conocida como *canço* o *chanso* en los dialectos nórdicos (*chanson* en francés) [...] en ella establecieron los convencionalismos de *l’amour courtois*, al que dedicaron sus mejores esfuerzos; y por el que lograron su mayor éxito”⁸².

Estamos asistiendo a un nuevo periodo en la historia de la música occidental con la aparición del movimiento trovadoresco, pues la canción vernácula acabó desplazando a la latina.

80 REESE, Gustave, *La música en la Edad Media*, Madrid, Alianza Música, 1988, p. 250.

81 Musicólogo francés y profesor en la Universidad de Lyon, especializado en música medieval.

82 HOPPIN, R.H., *op. cit.*, p. 288.



Escena del "alicer de los músicos". Techumbre mudéjar de la catedral de Teruel.

Para este autor, la canción monofónica en los reinos hispánicos ha de considerarse, aún más que en el caso italiano con sus *laude spirituali*, una rama directa del movimiento trovadoresco. Esto no debe extrañar, ya que los vínculos con el sur de Francia eran estrechos y frecuentes desde los tiempos de Guillermo IX, a través de los contactos entre las familias reinantes en ambas zonas. Ello permitió que en la península ibérica los trovadores fueran conocidos y acogidos. No obstante, no hemos de olvidar tampoco la influencia que las formas de música hispanomusulmana generaron en el repertorio cristiano profano.

Esta mezcla musical que unía, en cuanto a formas poéticas, espíritu temático y tipologías instrumentales, elementos europeos e islámicos, tiene su reflejo en varias de las escenas de algunas de las fuentes iconográficas que aquí analizaremos, como son la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel o los frisos de la iglesia de la Sangre de Llíria, donde el espíritu trovadoresco rezuma en muchas de sus escenas y personajes. Así pues, tañedores de laúdes o vihuelas de arco, caballeros y estilizadas damas, a las que van dirigidas algunas interpretaciones instrumentales, constituyen, de este modo, el reflejo visual de lo expuesto en este apartado.

ELEMENTOS MUSICALES EN LOS REINOS HISPANOS MEDIEVALES

No resulta sencillo determinar con exactitud qué elementos musicales concretos existieron de manera paralela a las representaciones iconográficas musicales coetáneas existentes, a no ser que conozcamos detalles específicos de ese repertorio por medio de otras fuentes históricas. Partituras, tratados o noticias biográficas suponen elementos sustanciales, por citar algunos, para desplegar ante nosotros la realidad musical de momentos históricos relativamente lejanos. Por lo tanto, si pretendemos ofrecer una clasificación sistemática del conjunto de las creaciones musicales que pudieron haber existido en la península ibérica de manera paralela a la creación de las representaciones musicales de las obras aquí estudiadas, hemos de atender a los datos musicológicos conservados al respecto. Testimonios musicales que han venido siendo codificados por los expertos a partir de una serie de parámetros.

Una de las posibilidades de clasificación de este repertorio de música medieval conservada atiende a la diferenciación entre música monódica y música polifónica. A esta división, motivada por la técnica compositiva empleada, habríamos de sumar otra subdivisión, de índole más ideológico y cultural, referida a la distinción entre música religiosa y profana. Pero en el caso de los reinos hispánicos, dada la multiculturalidad de la sociedad del momento, es aun necesaria la inclusión de otra categoría clasificatoria, aquella que alude a la cultura generadora de la música en cuestión: islámica, hebrea o cristiana. Ello vuelve a ofrecernos un rico contexto cultural y musical del que habremos de determinar si nuestras fuentes iconográficas son un reflejo completo o sesgado en varios de sus elementos.

A este respecto, podemos adelantar aquí que nuestras imágenes, pese a ubicarse en entornos cristianos, reflejan en ocasiones elementos musicales tan típicamente islámicos como es el laúd de cordal frontal y que, a pesar de pertenecer muchas de ellas a espacios religiosos, presentan multitud de elementos musicales profanos. En cuanto a la textura que hipotéticamente podían interpretar las agrupaciones musicales en ellas plasmadas, en ningún caso observamos una agrupación vocal propia de la práctica polifónica de la época y hemos de suponer, por lo que se refiere a las diversas agrupaciones instrumentales reflejadas, que en ellas se apreciaría la práctica coetánea de generar una textura heterofónica en la que, en todo caso, podrían concurrir pequeños pasajes de un sencillo contrapunto imitativo. Pasemos pues sin más dilación a hacer un recorrido por la música de las tres culturas que coexistieron en suelo hispano durante el medievo.

Música andalusí o árabe andaluza

Esta categoría será posteriormente estudiada con más detenimiento puesto que, como sabemos, esta obra se centra en la iconografía musical presente en el arte mudéjar y, por tanto, la detección del posible componente musulmán en nuestras fuentes iconográficas va a ser fundamental si queremos ofrecer un estudio significativo de esta parcela artística que, en otros ámbitos, como puede ser la decoración geométrica o epigráfica, sí presenta elementos procedentes del conocido acervo estético islámico. No obstante, vamos a ofrecer en este apartado unas sucintas explicaciones acerca de este repertorio musical para guardar la simetría adecuada con respecto al resto de repertorios.

Se entiende por música andalusí o árabe-andaluza la música practicada en zonas de la mitad sur de la península durante la dominación árabe y fuera del ámbito cristiano. Hoy día se designa también con ese nombre ciertas muestras sonoras del norte de África. El principal escollo que hay que salvar para su estudio –como sucede en el caso de otros repertorios medievales similares– es la escasez de documentos, es decir, de partituras escritas, ya que la música árabe se sustenta en un sistema de tradición eminentemente oral.

De este modo, Ismael Fernández de la Cuesta⁸³ propone para el estudio de este tipo de repertorio recurrir a las manifestaciones musicales practicadas en el norte de África, pues fue allí donde se asentaron los pueblos árabes peninsulares tras la Reconquista, y podemos suponer que lo hicieron conservando sus tradiciones.

Antes de la llegada del islam, los árabes tenían ya su propia cultura musical. El nacimiento de la nueva religión islámica no implicó un cambio sustancial en términos musicales entre los habitantes de la península árabe, ya que el Corán no tomaba una postura clara ante esta manifestación artística.

Con la expansión del islamismo, esta indefinición ayudó a que el pueblo árabe fuera integrando características musicales de las zonas por las que iba avanzando y las fuese asimilando en su propia tradición. Así se creó un estilo característico que, procedente de Medina, llegó hasta Damasco.

83 Musicólogo e investigador de reconocido prestigio en la parcela de la música medieval española, además de intérprete, promotor y divulgador musical. Es autor de *Historia de la música española, 1. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*, Madrid, Alianza, 2004 (2.ª ed.).

Por lo que a nosotros respecta, fue en los siglos VII y VIII, época de los primeros califas y de los Omeyyas de Damasco, cuando se produjo la invasión de la península ibérica. No obstante, en cuanto a cuestiones musicales, los primeros árabes que llegaron a la península eran soldados, mercenarios o también comerciantes poco versados en refinamientos culturales. Como consecuencia de los enfrentamientos entre omeyyas y abasíes, llegó a España Abderramán I (755) quien no tardó en proclamarse emir independiente. Desde este momento, en el siglo IX, Córdoba comenzó a adquirir importancia como centro de lo que luego fue el califato, hasta el punto de rivalizar con Damasco o Bagdad.

En lo que a música se refiere, en la primera mitad del siglo IX se produjo en las ciudades orientales un fuerte conflicto entre la primitiva tradición musical y las nuevas tendencias liberalizadoras derivadas del contacto con la música persa. Ziryab, músico de enorme prestigio perteneciente a la antigua tradición árabe de Medina y Damasco, llegó a la corte cordobesa de Abderramán II en el 822. Este músico renovó las costumbres de la corte y adaptó su música a la antigua tradición que había aprendido. Se cree que la tradición que con él se inicia es el origen de la música andalusí. Como hemos comentado, no se conserva música de este tipo escrita durante este periodo; por ello, las únicas fuentes para su estudio son la tradición oral, los tratados teóricos y las formas poéticas de los escritos líricos de la época. Parte de estos aspectos han sido ampliamente estudiados por la profesora del área de Musicología de la Universidad de Granada y doctora en Filología semítica, Manuela García Cortés⁸⁴.

Fernández de la Cuesta, por su parte, distingue dos vertientes en los teóricos árabes que abordan cuestiones musicales durante estos siglos: la encarnada por al-Farabi (m. 950) y la personificada por Safiuddin al-Urmaui (m. 1284). Avicena (Ibn Sina, 980-1037) no escribió ningún tratado sobre música, pero le dedicó un capítulo en su obra *Al-Sifa*, en la que podemos observar el influjo de al-Farabi. Todos ellos exponen explicaciones de su sistema tonal que refleja las influencias de la teoría musical griega. Safiuddin al-Urmaui, por su parte, recoge la tradición abstracta pitagórica, mientras que al-Farabi se centra en las relaciones interválicas en términos de colocación de trastes y digitaciones en el *ud*, instrumento rey de la música islámica que se considera antecesor directo de nuestro laúd.

84 GARCÍA CORTÉS, Manuela, *Pasado y presente de la música andalusí*, Sevilla, Fundación El Monte, 1996.

La obra de este último, el *Gran libro sobre música*, se considera el texto árabe más influyente y más exhaustivo del momento. Según Fernández de la Cuesta, este tipo de estudio empírico salvó a la música árabe de la dicotomía occidental entre música teórica y práctica.

En cuanto a las formas musicales de este repertorio islámico, podemos, sobre todo, referirnos a la *nawba*, la *muwashaha* y el *zéjel*. El término referido a la primera de ellas, *nawba*, significa literalmente "turno". Su invención se atribuye a Ziryab, y con ella se alude al turno que el músico debía esperar para intervenir delante del califa; por extensión, se acabó llamando así a la música que se interpretaba. Incluía versos cuya estructura da lugar a la *muwashaha* o *moaxaja* y al *zéjel*. La *nawba* se acompaña con un tambor que hace una serie de fórmulas rítmicas llamadas *wasn* y que se interpretaban en el marco tonal de un solo *maqam* –o tipo de improvisación basada en diversas notas que se mantienen mientras que el ritmo no se somete a ninguna fórmula prefijada–. Esta forma vocal se acompañaba por instrumentos como el *ud* (laúd), el *rebab* (rabel), el *nay* (o flauta), el *qanun* (salterio), *tar* (pandereta) y la *derbukka* (tambor hecho con un recipiente de barro sobre el que se tensa una piel).

Sus partes vocales las canta un solista o un coro y pueden presentar la forma de *muwashaha* o *moaxaja* –surgida en el siglo IX o X– o de *zéjel* –surgido en el



Laúd árabe. Techumbre mudéjar de la catedral de Teruel.

siglo XII-. Ambas estructuras son parecidas, pero la primera estaría escrita en árabe clásico, mientras que la segunda lo estaría en árabe coloquial con la incorporación de vocabulario romance y temas de carácter popular –la inclusión de vocabulario romance también aparece en la *muwashaha* o *moaxaja*, pero solo en su estructura conclusiva, a la que conocemos como *jarcha*-. Ambas usan las polirritmias, polimetrías, versos cortos e interrupciones características.

La rima y la versificación se hacen con arreglo a los métodos propios de la poesía romance en vez de la árabe clásica. Estos fenómenos sugieren la influencia de aquella sobre esta y no a la inversa.

El *zéjel*, por su parte, presenta una forma muy estrechamente relacionada con el villancico, siendo en ocasiones idéntico a él, con lo cual también muestra conexión con la *ballata* y el *virelai* italianos.

La *jarcha*, como ya hemos comentado, podemos encontrarla al final de la *muwashaha* o *moaxaja* y aparece escrita en lengua vulgar, aunque con grafía árabe. La mayoría son estrofas de tema amatorio, conectadas con la tradición en lengua vernácula escritas en mozárabe romance, y podrían ser el punto de partida de la lírica castellana y gallega.

Música hebrea

En este ámbito encontramos la misma problemática motivada por la falta de fuentes musicales escritas ya señalada en la música arábigo-andaluza. Aun así, los grandes poetas de la literatura hebrea desarrollan su actividad en la península ibérica durante los siglos XII y XIII. Los poetas hebreos hispanos introdujeron paulatinamente la métrica cuantitativa, tomándola de la poesía árabe. El estudio de la relación entre texto y música en la música viva sefardí de tradición hebrea podría aportar conclusiones aplicables a la música de aquel momento.

Así pues, podemos decir que existen tres categorías de poesía hebrea medieval: litúrgica, paralitúrgica y profana. Al menos las dos primeras estaban destinadas únicamente al canto, y se siguieron copiando y publicando, quedando recogidas en libros o manuales para uso de las comunidades: los cantos litúrgicos o *piyyutim* se hayan contenidos en los libros de oración de los ritos de las sinagogas, mientras que los cantos paralitúrgicos se recogen en los libros para uso de las fiestas familiares o *diwans*. Los poemas profanos, por su parte, se recogen en



Rey David con su arpa. Techumbre de la catedral de Teruel.

códices, y junto a ellos existía una tradición de baladas, los romances de la tradición sefardí, cuya trasmisión ha sido oral hasta nuestros días.

Lógicamente, el repertorio sefardí, en sus melodías, ha estado expuesto a lo largo del tiempo a las diversas influencias ejercidas por las culturas de los países, sobre todo de la cuenca mediterránea, donde se fueron asentando estas comunidades

tras su expulsión de territorio hispano. Para Joaquín Lomba⁸⁵, "en la Antigüedad y Edad Media, la producción musical judía, tanto *sefardí* como *azquenazí*, fue sumamente rica y de un valor extraordinario, bajo el punto de vista literario, musical, social y cultural en general. En los repertorios musicales judíos medievales abundan por todas partes las canciones de amor, a la naturaleza, al amigo, etcétera"⁸⁶.

En cuanto a producción teórica, podemos destacar la obra de Mose ibn Ezra (m. 1135), quien creó la obra titulada *Libro de la conferencia y el entretenimiento*, que trata el tema de la música hebrea así como su enseñanza en el campo de la poesía sefardí.

MÚSICA EN LOS REINOS CRISTIANOS

Música religiosa

Por lo que se refiere a la música religiosa de los reinos cristianos medievales, las primeras manifestaciones importantes de este género en la península ibérica pueden englobarse bajo la clasificación de música mozárabe. Esta constituye, *grosso modo*, el conjunto de cantos litúrgicos de la Iglesia cristiana hasta su sustitución en 1085 por el rito romano. El término mozárabe alude a los cristianos que vivían y practicaban su religión bajo el poder político musulmán.

Sin embargo, se sabe gracias a san Isidoro de Sevilla (m. 636), y su obra *De Ecclesiasticis Officiis* –en la que encontramos una descripción del culto cristiano del momento–, que la liturgia de este rito, incluidas sus manifestaciones musicales, estaban plenamente establecidas antes del año 700. Por tanto, la nomenclatura "mozárabe" utilizada resultaría anacrónica, aunque también lo es el término "visigótica", puesto que algunos de los manuscritos más importantes de la misma fueron copiados en Castilla y León durante los siglos X y XI, después de haber sido conquistados por los cristianos.

Dejando a un lado cuestiones terminológicas, la colección de manuscritos de que se dispone es posterior a la invasión árabe. Y en ella se distinguen dos

85 Doctor en Filosofía y Filología Semítica, profesor de árabe en la Universidad de Zaragoza y catedrático de Filosofía en la Universidad de Granada, fue presidente de la Sociedad de Filosofía Medieval.

86 LOMBA, Joaquín, «Palabras y música en la cultura y estética hebreas», *Tópicos: Revista de Filosofía*, 17, 1999, p. 101.

grupos importantes, que representan dos liturgias diferentes: la tradición A, del norte, procedente de territorios cristianos, y la tradición B, en el sur, que seguramente tiene a Sevilla como epicentro.

Según Gustave Reese⁸⁷, autor de una de las monografías más influyentes en el panorama musicológico sobre la música del Medievo, los manuscritos más tempranos son de finales del siglo X, y del siglo XI. Este mismo autor alude al Antifonario de León, fechado en 1066 y perteneciente a la tradición A, como el más completo y mejor conservado de los mismos, aunque no hemos de olvidar aquel que en el siglo XI se creó para el monasterio de San Millán de la Cogolla, también de gran interés. También tenemos que añadir aquí que existe una fuente más tardía que los manuscritos medievales: la recopilación de este repertorio efectuada por el cardenal Cisneros a finales del siglo XV, época en la que se intentó restaurar este rito mozárabe⁸⁸.

La notación de estos cantos en los manuscritos medievales no es *diastemática*, es decir, no representa alturas absolutas de los sonidos, lo cual los hace melódicamente indescifrables, salvo una minoría de veinte melodías que aparecieron en el manuscrito de San Millán, copias transcritas en notación aquitana (durante el siglo XII) de los muy antiguos neumas mozárabes. Para Jean Yves Hameline⁸⁹, el uso incorrecto de los símbolos usados, seguramente debido a las copias sucesivas de los manuscritos y a la ignorancia musical de los copistas, hace también imposible la transcripción de la música que contienen.

En cuanto a las características musicales de estos cantos, podemos decir que son diatónicos, de ritmo libre, ornamentados, y que no utilizan la tonalidad de todos los modos eclesiásticos pues se limitan a los modos I, II y III principalmente, al igual que sucede en la liturgia ambrosiana –procedente de Milán– y en la galicana –de las antiguas Galias–. Reese interpreta esto, junto con el parecido entre los neumas de estas liturgias, como una prueba de que los cuatro grandes cantos de Occidente –gregoriano, ambrosiano, galicano y mozárabe– son cuatro dialectos musicales de una misma lengua de origen

87 REESE, G., *op. cit.*

88 Los libros confeccionados bajo las directrices de este cardenal constituyen la base de esta liturgia que aún sigue observándose en la capilla mozárabe de la catedral de Toledo. Sin embargo, las melodías en ellos conservados no guardan relación con las de los manuscritos medievales.

89 Jean-Yves Hameline (1931-2013) fue un sacerdote y musicólogo, formado en Solesmes, autor de varias obras sobre canto gregoriano, como *Leçons de Ténèbres*, Ambronay Éditions, 2014.

común. No obstante, este autor afirma que "el canto romano, destinado a ser, con mucho, el más importante de todos en el desarrollo de la música occidental y de su notación, en un principio se vio desplazado por el repertorio creado en el cercano Oriente"⁹⁰.

A partir del siglo XI el rito romano se estableció definitivamente en la península ibérica, aceptándose en Cataluña antes que en ningún otro punto de la geografía peninsular. Si nos referimos a las principales obras teóricas ligadas a estos repertorios, no podemos dejar de citar al ya mencionado san Isidoro de Sevilla (ca. 559-636) y autor de las *Etimologías*. Esta obra trata en su tercer libro sobre la música⁹¹ entendida en tanto que ciencia especulativa como una rama de las Matemáticas junto a la Aritmética, la Geometría y la Astronomía. Mientras que en su sexto libro trata del canto en el Oficio.



Ángeles músicos. *Soffitto* del Palazzo Steri.

90 REESE, G., *op. cit.*, p. 83.

91 Divide este autor la música en tres secciones: armónica, rítmica y métrica. También divide los sonidos en armónicos (vocales), rítmicos (relacionados con los instrumentos de cuerda y percusión) y orgánicos (en conexión con los instrumentos de viento).

No hemos detectado en las obras iconográficas de nuestro estudio ningún elemento que refleje esta realidad musical vivida durante la Edad Media en la península ibérica. La actividad musical coral suele aparecer reflejada pictóricamente en época medieval en la pintura sobre tabla gótica, donde esta suele estar encarnada por coros angélicos que se suman a la práctica habitual de asignar el uso de instrumentos musicales a estas criaturas divinas.

Aun así, toda esta tradición musical genuinamente hispánica, al menos en sus inicios, seguirá planeando sobre los entornos eclesiásticos donde se desarrollen muchas de nuestras escenas pictórico-musicales.

Música no litúrgica y profana

En cuanto al repertorio de este otro tipo de música, las primeras manifestaciones poético-musicales conocidas en lengua romance son las ya comentadas jarchas. Estas piezas son en esencia pequeñas canciones de amor o trabajo, seguramente de tradición oral y origen popular, que han sobrevivido por las anotaciones de ellas mismas hechas en las moaxajas. Son anteriores en casi dos siglos –pertenecen al siglo XI– a los primeros ejemplos de la lírica provenzal. Su temática es idéntica a las cantigas *d'amigo* características de la lírica galaico-portuguesa, lo cual conduce a pensar a Gerard Le Vot⁹² que existía una lírica de amigo común a toda la península, con sus principales centros en Galicia y Al-Andalus.

Es evidente que la pluriculturalidad de la España medieval dificulta conocer con exactitud cuál fue el núcleo originario de la creación lírico-musical profana en nuestros reinos peninsulares. Es, en este sentido, posible detectar coincidencias y relaciones entre repertorios alejados geográficamente entre sí. Del mismo modo, podemos entender que la lírica hispánica medieval fue, seguramente, el resultado de la combinación de todas estas influencias, reflejada asimismo en nuestras obras iconográficas.

En este punto, la iconografía musical puede constituir un apoyo a la hora de constatar o desestimar dichas influencias. Este estudio iconográfico habrá de servir para mostrar diversos tipos de agrupaciones musicales –las cuales,

92 Gerard Le Vot (n. 1948): musicólogo, arpista y cantor francés especializado en la música medieval, es profesor en la Universidad de Lyon. Ha contribuido a rescatar y difundir el repertorio trovadoresco con su participación en diversas grabaciones discográficas.

según su naturaleza, son asignables a un tipo u otro de repertorio- y a cuál de las vertientes culturales que se dieron en la España medieval pertenecen, para, de este modo, intentar relacionar las conclusiones obtenidas con las diferentes propuestas en cuanto al origen de la lírica profana medieval en territorio hispánico. Todo ello teniendo en cuenta que nuestro principal foco de interés son los territorios que conformaban la Corona de Aragón. Podemos adelantar aquí que la presencia de instrumentos inequívocamente islámicos nos conduce, cuanto menos, a evidenciar una innegable conexión organológica de la música profana en este reino cristiano con la cultura musical de los pueblos árabes.

No obstante, es imprescindible, para relacionar nuestras representaciones iconográficas con el conjunto del repertorio musical del momento, contemplar estos territorios de los reinos de Aragón, Valencia o Mallorca y el condado de Cataluña con respecto al resto de reinos peninsulares: Castilla, León, Navarra o Granada, e incluso con reinos y condados del sur de Francia, con los cuales las relaciones aragonesas, al igual que con los reinos hispánicos, eran constantes.

No hay que olvidar tampoco que a esta compleja situación se unen también las influencias derivadas de las rutas de peregrinación, que en el caso del Camino de Santiago abrirán la cultura peninsular a las aportaciones de este flujo de fe, pero también de creatividad.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos entender que las posturas de aquellos que han sido primeras figuras en el estudio de este repertorio lírico-musical hayan sido diversas e, incluso, hayan estado enfrentadas. Así pues, Richard Hoppin⁹³ defiende que la canción monofónica en España ha de considerarse una rama directa del movimiento trovadoresco y que ello no debe extrañarnos, ya que los vínculos con el sur de Francia eran estrechos y frecuentes desde los tiempos de Guillermo IX, como ya se ha comentado; mientras que otros autores como Fernández de la Cuesta argumentan que la influencia provenzal no se manifestó en las obras españolas, y se limitó a la mera presencia de los trovadores en las cortes peninsulares. Según este musicólogo, solo en Cataluña el fenómeno trovadoresco llegó a ser una realidad similar a la vivida en la otra vertiente de los Pirineos.

93 HOPPIN, R.H., *op. cit.*

Aunque no sea el objeto central de nuestro estudio, no puede ofrecerse una visión aceptable del panorama representado en nuestras imágenes musicales sin aludir a cuáles fueron los hitos compositivos de la música medieval hispana. Estas obras, muchas de ellas valoradas e interpretadas internacionalmente en la actualidad, suponen un patrimonio musical de incalculable valor.



Músicos ambulantes. Tablas del carrer Lledó de Barcelona (MNAC).

No podemos saber con exactitud si las representaciones musicales, contempladas en las páginas de este trabajo, se correspondían con escenas reales en las que, quién sabe, se estuviese interpretando una pieza concreta –una cantiga, una *chanson*, etcétera– o si, y esta opción es más probable, tan solo respondían en muchos casos a una utilidad simbólica o estética del elemento musical en las obras plásticas de la época.

Sea como fuere, lo que sí es posible es hacer corresponder nuestras escenas musicales con hipotéticas posibilidades de los repertorios existentes en aquel momento mediante un análisis que se centre en determinar la procedencia cultural de los intérpretes instrumentales que acompañen a los solistas vocales, en caso de que los haya, pudiendo así arrojar luz sobre la procedencia de estos repertorios interpretados en el entorno cultural en el que nacieron las representaciones iconográficas. No obstante, este método de análisis no ha de dejar de lado el hecho de que, en repertorios claramente cristianos como los códices de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, la presencia de instrumentos de orígenes muy diversos es una constante.

Todas estas cuestiones se analizarán cuando se aborde el estudio de cada una de las fuentes aquí recogidas. Tan solo adelantar aquí que los casos en los que

pueda parecer que existe algún ademán de canto en alguno de los personajes son escasos y se limitan a la techumbre de la catedral de Teruel, donde en el "alicer de los músicos" encontramos una mujer cuya postura parece indicar esta actividad, y a los frisos de la iglesia de la Sangre de Llíria, en los que, aunque no resulte evidente, cabe la posibilidad de que alguno de los o las intérpretes instrumentales simultanease esta actividad manual con el canto.

En referencia a esos repertorios paradigmáticos de nuestra lírica medieval, podemos citar, por un lado, las *Cantigas d'amigo, d'escarnho e maldizer*. Se conservan unos dos mil poemas escritos en lengua galaico-portuguesa, cuatrocientos de los cuales pertenecen al corpus de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, mientras que las restantes son de origen profano. Desde el punto de vista literario se consideran la contrapartida hispánica de la lírica provenzal.

Su clasificación suele hacerse por géneros, distinguiendo dos grandes grupos: las de amor –contrapartida de la *cansó* trovadoresca, en la que el trovador hace un elogio de su dama en primera persona– y las de amigo, que resultan más sencillas y populares y cuyo texto es puesto en boca de la amada por el mismo trovador. Por su parte, las *d'escarnio e maldizer* se centran en la crítica de personas o situaciones, y se consideran la contrapartida del *serventés* occitano, aunque no nos ha llegado ninguna con música.

Musicalmente parte de este repertorio puede ajustarse principalmente a dos esquemas formales: *Cantigas de maestría* –con estrofas isométricas y versos isosilábicos– y *Cantigas de refrán* –con un estribillo que debía entonar un coro y una estrofa muy sencilla–. Mención aparte merecen las *Cantigas d'amigo* de Martín Codax y las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio. La obra de Martín Codax es uno de los primeros conjuntos de canciones en lengua vernácula. Son siete canciones de amor escritas en galaico-portugués, que era la lengua en la que se trovaba en los reinos meridionales de la península ibérica. Tanto texto como música en estas piezas son sencillos en forma y estilo. Richard Hoppin⁹⁴ opina que parecen estar más cerca del folklore y de la danza que de la elaborada sofisticación de la lírica trovadoresca. Podían ser interpretadas y enriquecidas con acompañamiento instrumental. Están escritas en notación cuadrada.

⁹⁴ *Ibidem*.

En cuanto a las *Cantigas de Santa María*, podemos apuntar aquí brevemente que se trata de la colección más importante de piezas escritas en galaico-portugués, evidencia más de la vinculación con el arte de los trovadores, y que la forman más de cuatrocientas canciones anónimas reunidas en la corte castellana del rey Alfonso X el Sabio (1252-1284), quien pudo además aportar algunas como autor.

José Filgueira nos explica, en la introducción a la edición comentada de las *Cantigas*, a propósito del rey sabio, que sus obras "se caracterizan por la amplitud enciclopédica y por el apasionado cultivo de las lenguas vulgares. En el primer aspecto abarcan todas las actividades del sabio medieval en el cultivo del espíritu. Ninguna le fue ajena: tanto el conocimiento de la naturaleza como los problemas del hombre...; entregó su inspiración poética a lo sobrenatural y no desdeñó el juego de la canción"⁹⁵. Pudieron ser compuestas para utilizarse en actos públicos, como las festividades dedicadas a la Virgen o la coronación del rey. Se conservan en cuatro códices: unos en la Biblioteca Nacional de Madrid, dos en la de El Escorial y el último en la Biblioteca Nacional de Florencia⁹⁶.

Uno de los aspectos más llamativos es su unidad temática, aunque su contenido mariano no debe confundirnos; no están tan distantes de la temática trovadoresca como pudiera parecer, siendo posible encontrar referentes en otros trovadores como Guiraut Riquier, quien pasó diez años en la corte del rey Sabio. Sin ir más lejos, el propio rey se identifica a sí mismo como el trovador de la Virgen en el prólogo de la obra.

Hasta aquí hemos efectuado un breve, pero necesario, recorrido por la realidad musical hispana –que hasta nosotros ha sobrevivido– en la que se gestaron las diversas imágenes musicales que irán apareciendo en este estudio. Como ya hemos comentado, resulta arriesgado asignar repertorios musicales concretos a estas imágenes pero, aun así, es imprescindible conocer, hasta donde nos sea posible, el mundo musical de esa época si queremos comprender de un modo más certero todas las posibilidades musicales que se nos presentan en la iconografía del arte mudéjar de la Corona de Aragón.

95 FILGUEIRA VALVERDE, J., *Cantigas de Santa María. Códice rico de El Escorial*, Madrid, Castalia, colección Odres Nuevos, 1985.

96 Los tres primeros incluyen la notación musical mensural de las piezas, por lo que constituyen unos documentos de incalculable valor al poder ser transcritas a notación actual.

CUESTIONES ORGANOLÓGICAS

Si pretendemos ofrecer, antes de adentrarnos en los pormenores de nuestra investigación, una definición reglada del objeto de estudio de la organología, podemos decir que esta disciplina, cuyo nombre procede del latín *organa* –instrumentos–, “es la rama de la musicología que se centra básicamente en tres campos de estudio: origen y clasificación de los instrumentos musicales a partir de aspectos etnológicos y antropológicos, descripción material de los mismos y aproximación a sus técnicas interpretativas específicas”⁹⁷.

Tal y como nos aclara Curt Sachs, “su sistematización comienza en el Renacimiento con toda una serie de tratados entre los que podemos citar los de *Virdung* (*Musica getutsch und ausgezoge, Resumen de la música en alemán*, 1511), Schilck (*Spiegel der Orgelmacher und Organisten, Espejo de fabricantes y tañedores de órgano*, 1511) o Agrícola (*Musica instrumentalis Deutsch, Música instrumental en Aleman*, 1528)”⁹⁸.

Sin embargo, José López Calo expone que “estos [estudios] son prácticamente inexistentes en la época altomedieval, siglos en los que las obras de los principales teóricos (Hucbaldo, Odón de Cluny o Guido d’Arezzo) se centran en la especulación organizativa y formal de la música y en las que, si hay referencia a los instrumentos musicales, son místicas”⁹⁹.

Concluimos este recorrido por las consideraciones de expertos en la materia con el comentario al respecto de Felipe Pedrell: “de la temprana Edad Media son algunas fuentes literarias como el himno visigótico *Pro Nubentibus*, o las *Etimologías* de san Isidoro pero, aceptando su importancia también es un hecho que son escasas, no coincidentes (o incluso opuestas) en esta denominación de determinados instrumentos y ajenas a cualquier intento descriptivo o analítico”¹⁰⁰.

97 TRANCHEFORT, François-René, *Los instrumentos musicales en el mundo*, Madrid, Alianza Música, 1985, p. 16.

98 SACHS, Curt, *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Centurión, 1947, pp. 284-285.

99 LÓPEZ CALO, José, *La música medieval en Galicia*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982, p. 79.

100 PEDRELL, Felipe, *Emporio científico e histórico de Organología Musical Antigua Española*, Barcelona, J. Gili, librero, 1901, p. 36.

Organología: las fuentes para su estudio (iconográficas, literarias, tratadísticas o históricas)

Es este un tema complejo en el que es necesario moverse con la debida cautela. Las fuentes existentes para conocer lo que debió de ser una rica y variopinta realidad instrumental no son abundantes –sobre todo por cuanto no existía una fabricación en serie de las diversas tipologías instrumentales–; a ello se suma que estas presentan características que, en la mayoría de los casos, no nos permiten acceder a una reproducción o descripción exhaustiva y fidedigna del instrumento en cuestión.

Varias son las fuentes –iconográficas, literarias, tratadísticas o históricas– que, a falta del instrumento musical en sí, pueden darnos información acerca de una realidad material tan distante en el tiempo como lo es para nosotros el repertorio organológico medieval.

Si alguien esperaba encontrar una prolija obra tratadística en la que se describieran los instrumentos musicales del momento de un modo sistemático, como hemos expuesto, pronto va a ver frustradas sus expectativas. Incluso en la interesante obra *Ars musica*¹⁰¹, del franciscano Juan Gil Zamora (ca. 1240-1318), en su capítulo decimoséptimo dedicado a «La invención e institución de los instrumentos y el carácter distintivo de la música», tan solo se nos ofrece un breve recorrido por los instrumentos existentes desde la Antigüedad, remitiéndose a la obra de san Isidoro de Sevilla; no pareciendo interesarle, tal y como atestigua también la musicóloga Rosario Álvarez¹⁰², la realidad musical coetánea. Es por ello que al musicólogo no le queda otro remedio que acudir a fuentes, en principio, ajenas a una motivación propiamente musical. No obstante, la lectura de la obra de Juan Gil Zamora nos conduce, gracias a este acercamiento al origen etimológico de los nombres de los diversos instrumentos musicales propio de san Isidoro, a su esencia misma o al porqué de su creación. Así, por citar algún ejemplo, “El término órgano no se emplea para denominar a ningún instrumento concreto puesto que es el nombre genérico que hace referencia al conjunto de instrumentos musicales, sin embargo, es especialmente apropiado para el instrumento formado por diversos tubos o cañas con fuelles incorporados [...] La primitiva trompeta la inventaron los tirrenos, a quienes cita Virgilio: y *brama*

101 PÁEZ MARTÍNEZ, Martín (ed. crít. y trad.), *Ars musica, de Juan Gil de Zamora*, Murcia, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2010.

102 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos...».

en el éter el son de la trompeta tirrena [...] La flauta, en latín *calamus*, recibe su nombre latino del verbo *calare*, esto es 'llamar', o lo que es lo mismo: producir sonidos [...] La *cithara* (cítara) en opinión de los griegos, fue inventada por Apolo. Este instrumento es similar a la caja torácica, puesto que de la misma manera que sale la voz del pecho, así también brota el canto de la cítara [...] El *psalterium* (arpa) recibe su nombre del latín *psallo*, esto es, 'cantar', puesto que el coro responde a su sonido cantando junto a él"¹⁰³. Estas definiciones, por ingenuas que puedan parecernos ahora, conectan con una dimensión esencial de la verdadera función que estos instrumentos ostentaron en el momento de su creación.

También podemos seguir acercándonos a fuentes escritas, como son las obras literarias o las crónicas históricas. Las primeras nos ofrecen numerosas referencias a la presencia de instrumentos musicales en escenas de diverso carácter. No obstante, estas referencias no suelen pasar de ser una mera enumeración de los mismos y no entran, obviamente, en una descripción pormenorizada que pueda aportarnos información útil sobre su naturaleza constructiva o su técnica interpretativa. No obstante, este tipo de fuentes pueden servirnos para constatar la presencia de unos instrumentos en el imaginario colectivo de una época. Es interesante destacar aquí el artículo de Faustino Porras Robles acerca de los instrumentos musicales presentes en la poesía castellana medieval¹⁰⁴.

En cuanto a la presencia de noticias musicales en documentos históricos como pueden ser las crónicas¹⁰⁵, sucede algo parecido al caso anterior, puede constatare la presencia de música en todo tipo de actos oficiales, celebraciones o festividades pero, obviamente también, no se aportan detalles acerca de los instrumentos empleados o del repertorio interpretado, pues el interés del cronista se centraba en narrar el hecho en sí y no ofrecer detalles técnicos sobre aspectos que a un historiador musical pudieran parecerle altamente reveladores.

En su tesis doctoral, la musicóloga Rosario Álvarez nos ofrece un interesante compendio de referencias musicales en textos históricos en el que, por cuanto

103 PÁEZ MARTÍNEZ, M. (ed. crít. y trad.), *op. cit.*, pp. 68-77.

104 PORRAS ROBLES, Faustino, «Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica», *Lemir*, 12, 2008, pp. 113-136.

105 Según la musicóloga Rosario Álvarez, en su tesis doctoral sobre *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos* (Universidad Complutense de Madrid, 1982), esta información musical aparece en menor medida en otro tipo de documentos históricos como inventarios, cuentas o cartas reales, testamentos, nóminas, cargos reales, etcétera.

compete a este estudio, constata la pobreza de referencias musicales en las crónicas históricas de los monarcas aragoneses.

Las crónicas se refieren sobre todo al caso del rey Jaime I el Conquistador¹⁰⁶, todo ello a pesar de la riqueza musical que debió de existir en las actividades cortesanas aragonesas. Esta autora nos advierte que aunque crónicas como la del *Libre dels Feys del Rey Jaume* poca información nos aporten para el conocimiento del instrumental catalán y aragonés del siglo XIII, si nos fijamos en las obras iconográficas coetáneas podremos observar "multitud de instrumentos puestos en manos de ángeles, juglares y ministriles en códices, esculturas y pinturas murales [...]. Por otra parte, la existencia de otros documentos históricos con citas instrumentales, como cartas oficiales, confirman el empleo y conocimiento de los instrumentos, que poco más o menos eran los mismos que sonaban en Castilla, y demuestran el florecimiento alcanzado por la música en Cataluña y Aragón en ese siglo"¹⁰⁷.

Continúa diciendo esta autora que "el hecho de que durante mucho tiempo los reyes de Aragón fueran también condes de Barcelona [...] lógicamente se dejó sentir también en el aspecto musical. Y por esta razón, las manifestaciones musicales fueron las mismas en ambas regiones"¹⁰⁸.

QUÉ NOS APORTA LA ICONOGRAFÍA MUSICAL

Todo este tipo de consideraciones nos conducen a la otra gran importante fuente de información acerca del mundo organológico de la Edad Media: la iconografía musical. Considerada comúnmente esta rama de la Musicología como una herramienta accesoria a la hora de ofrecer información acerca del hecho musical, pero que, en épocas tan distantes a nosotros como la aquí contemplada, se convierte pues en una herramienta fundamental para conocer, si no la música en sí que en aquel momento se interpretaba, sí por lo menos los instrumentos musicales y sus posibles combinaciones, con un mayor grado de detalle de aquel que ofrecen, como hemos podido comprobar, otro tipo de fuentes.

106 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., *Los instrumentos musicales en la plástica española...*, tomo I, p. 165.

107 *Ibidem*.

108 *Ibidem*.

Ahora bien, también hemos de seguir siendo cautos con la información organológica que este tipo de fuentes iconográficas nos ofrecen. La primera premisa que hemos de tener presente si pretendemos utilizar este material icónico visual como fuente de información musical será aceptar que, casi con toda seguridad, el propósito del artista plástico que reproducía en sus obras los instrumentos musicales en cuestión no era ofrecer un fidedigno muestrario organológico para su posterior estudio, sino que sus pretensiones eran sobre todo plásticas y habían de estar sujetas a las reglas estéticas propias de su arte.

Por otro lado, no puede tampoco olvidárenos el distinto grado de precisión que permitían las diversas técnicas artísticas que nos ofrecen representaciones de instrumentos. En este sentido, la tosquedad de la piedra, aunque nos aporte frente a otras técnicas la reproducción volumétrica del instrumento musical, nunca podrá reproducir la finura de detalle de una pintura sobre tabla, por ejemplo.

Hemos pues de ser conscientes que la multiplicidad de soportes donde encontramos reproducidos nuestros instrumentos –miniaturas en códices, tallas en piedra o madera, pintura sobre tabla con distintas técnicas, pintura mural, soporte cerámico, etcétera– condicionará la naturaleza de tales representaciones. A ello hemos de sumar el grado de pericia, o la búsqueda de verosimilitud, de cada artista, independientemente de la técnica que emplee, pues ello influirá también en el resultado final del cual tendrá el musicólogo que extraer su información.

Aparte de estas cuestiones aparentemente tan obvias acerca de las representaciones de instrumentos musicales en obras plásticas, hay que tener en cuenta que, en los siglos a los que se refiere nuestro estudio, la concepción de realismo o de copia en la representación artística no era, seguramente, la misma que a partir del barroco pudiera existir.

A este respecto, Joaquín Yarza, en el coloquio generado a partir de la ponencia realizada por la musicóloga Rosario Álvarez de su estudio sobre los instrumentos musicales de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, expone que la causa de la falta del realismo que nosotros pretendemos no cree que fuera debida a “la incapacidad del artista o mal conocimiento del instrumento, sino que (el artista) estaba seguro (y el rey y también el propio instrumentista claramente lo estarían) que estaba bien copiado el instrumento aunque hubiera exagerado, hubiera hecho más larga una parte o hubiera añadido algo;



Cappella Palatina de Palermo, excepcional fuente de iconografía musical.

lo que pasa es que en esencia el instrumento podía ser el mismo¹⁰⁹. Para ello apunta el paralelismo de que en la época muchas iglesias "copiaron" el modelo del Santo Sepulcro de Jerusalén y, realmente, se trata todas ellas de iglesias totalmente diferentes al modelo original.

Para enriquecer más la situación en cuanto a la verosimilitud de las representaciones organológicas medievales, hemos de tener también presente que no existía una producción en serie de los instrumentos como pudo comenzar a suceder en siglos posteriores, sino que se trataba de piezas artesanales seguramente únicas y, por tanto, resulta complicado dilucidar si las diferencias tipológicas en instrumentos análogos se deben a variantes en su representación o, realmente, a que la construcción de cada uno de ellos era única y original.

En este punto sí encontramos una complicación añadida porque, tal como muestra el debate posterior a la ponencia de Rosario Álvarez sobre los instrumentos de los códices alfonsíes¹¹⁰, hemos de considerar el hecho de cuál era el sistema

109 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos...», p. 31.

110 *Ibidem*.

habitual de la construcción de los instrumentos musicales. Y aquí encontramos dos posturas diversas. Rosario Álvarez defiende que cada juglar era seguramente el encargado de construirse su propio instrumento –teoría que apoyaría esta multiplicidad formal–.

Por su parte, la musicóloga M.^a Carmen Gómez defiende que la opinión anterior le parece un poco relativa, ya que más adelante puede constatarse que “quienes hacían instrumentos de cuerda no hacían instrumentos de viento; había áreas especializadas. [...] El sur de Francia con el área central de Avignon, estaba especializado en la construcción de instrumentos de cuerda”¹¹¹.

Ni siquiera en el caso de los códices alfonsíes de las *Cantigas de Santa María*, que, según Rosario Álvarez, “constituyen la fuente más completa para el estudio del material organográfico en suelo hispánico durante la segunda mitad del siglo XIII”¹¹², encontramos la intención por parte de sus artífices de reproducir de manera sistemática en cuanto a su verosimilitud formal el gran corpus instrumental que en ellos aparece.

Otra cuestión importante es contemplar cómo se presentan estos instrumentos musicales: de manera aislada, formando parejas, escenas de conjunto, etcétera. Hay que determinar, pues, si las agrupaciones instrumentales representan posibilidades reales de interpretación o solamente obedecen a motivaciones de composición visual de las escenas. Si nos decantamos por la primera opción, resulta evidente que, en estos códices, se refleja el gusto de la época de crear grandes conjuntos instrumentales donde el mayor interés recae en la búsqueda de riqueza tímbrica en la creación de una masa sonora heterogénea, no prestándose atención a una organización cuidada y delimitada de las diferentes tipologías y familias instrumentales que intervienen en el conjunto.

A pesar de ello, y en agrupaciones con un menor número de componentes, sí es posible detectar combinaciones más estandarizadas tal y como refleja Rosario Álvarez en su estudio sobre los códices alfonsíes de las *Cantigas*. Así, esta autora ofrece las siguientes combinaciones: vihuelas de arco con guitarras; salterios y rotas con vihuelas de arco y un aerófono para acompañar una danza; laúd, san-tir y rota con rabé morisco y címbalos; laúd y rabel (tal y como encontramos en

111 *Ibidem*.

112 *Ibidem*, p. 1.

el sotocoro de la catedral de Tarragona); aerófono con membranófono o idiófono (combinación que aparece en cuatro ocasiones en los frisos de la iglesia de la Sangre de Lliria o en las tablas de una casa del carrer Lledó de Barcelona).

EL MUDÉJAR Y LAS REPRESENTACIONES MUSICALES EN LA PLÁSTICA CRISTIANA

Puesto que nuestro estudio se refiere a la iconografía musical presente en el arte mudéjar y que, en este estilo artístico, ha de tenerse en cuenta, por un lado, el bagaje islámico, propio de los artífices del mismo, y, por otro, el cristiano, ligado al entorno receptor de las aportaciones de los mudéjares, en estas páginas habrán también de contemplarse las diversas particularidades que presentan las fuentes de iconografía musical tanto cristianas como islámicas para, más tarde, poder valorar el legado iconográfico-musical propiamente mudéjar.

Así pues, la iconografía musical cristiana tanto altomedieval como bajomedieval es innegablemente abundante. Los ejemplos de estas representaciones iconográficas con presencia de elementos musicales proliferan en distintos tipos de soportes, como pueden ser la escultura, la iluminación de manuscritos o la pintura sobre tabla. Numerosos estudios atestiguan la presencia de instrumentos musicales y danzantes en portadas y capiteles románicos de iglesias, monasterios, catedrales y ermitas.

Sin ir más lejos, ya solo en el caso aragonés existen obras monográficas que recogen esta riqueza iconográfica como la elaborada por Pedro Calahorra, Jesús Lacasta y Álvaro Zaldívar, en cuyo prólogo ya se nos advierte de que "observando en conjunto algunas de las representaciones iconográficas medievales, nos damos cuenta como frente a la ausencia casi total de las mismas al comienzo de la Edad Media contrasta la abrumadora abundancia que se presenta en la Plena y Baja Edad Media, y así como en la primera etapa se centran en la miniatura, durante los siglos XI y XII es la escultura la protagonista"¹¹³.

En cuanto a instrumentos musicales, solo en este trabajo se recogen treinta y dos *cordófonos*, veintitrés *aerófonos* y dos *idiófonos*, repartidos en diversos capi-

113 CALAHORRA, Pedro; LACASTA, Jesús y ZALDÍVAR, Álvaro, *Iconografía musical en el románico aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, p. 11.

teles, modillones, columnas, dovelas, metopas e impostas. Puede decirse, según estos autores, que en la zona del estudio –desde Jaca a Zaragoza– aparecen representados un gran número de instrumentos musicales y “que estos eran de los más variados [...]”. Unos instrumentos, que en su mayoría (sobre todo en los casos de Jaca y Santa Cruz de la Serós) pertenecen a la época primigenia de formación del instrumentario medieval español (siglos X al XIII), los que con posterioridad darán lugar al auténtico y definitivo corpus instrumental medieval que se consolidará en cierta manera durante la Baja Edad Media (siglos XIV y XV)”¹¹⁴.

No hay que olvidar que esto es tan solo una pequeña muestra del patrimonio organológico presente en obras escultóricas románicas, de las que no podemos dejar de señalar ejemplos emblemáticos en este sentido, más allá de los dominios de la Corona de Aragón, como los presentes en la catedral de Santiago de Compostela o en Santo Domingo de Silos. A los ejemplos musicales en escultura románica hemos de sumar los presentes en códices miniados de distintas épocas.

Ya hemos hablado someramente aquí de otra obra emblemática en cuanto a presencia de iconografía musical como son los códices de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio. Por nombrar ahora otro ejemplo perteneciente al territorio de la Corona de Aragón, podemos referirnos a las miniaturas del *Vidal Mayor* o *Maior Compilatio Vitalis*, texto jurídico que supone una elaboración mucho más romanizada y “europeizada” del derecho aragonés¹¹⁵. La iconografía musical de este códice ha sido estudiada por Jesús Lacasta Serrano¹¹⁶, encontrando que el contenido musical del manuscrito lo componen cuarenta escenas entre las que se distribuyen treinta y ocho instrumentos musicales.

En el caso de la pintura sobre tabla, sobre todo de estilo ya gótico, los ejemplos de representación de instrumentos musicales y cantores son innumerables. Todos tenemos en mente la prototípica tabla con una Virgen sedente, en el centro de la misma, rodeada por un número considerable de ángeles músicos. Dependiendo de la calidad de la obra, las representaciones pueden mostrar una destreza y un detalle deslumbrantes a la hora de representar los instrumentos musicales.

114 *Ibidem*, p. 15.

115 Vidal de Canellas recibió el encargo de redactar este Fuero General en 1247, tras las deliberaciones consensuadas en las Cortes de Huesca de parte del rey Jaime I el Conquistador, para ser aplicado en todo el reino.

116 LACASTA, Jesús, «Las miniaturas musicales del *Vidal Mayor*. Un documento coetáneo a las *Cantigas de Santa María*», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 11/1-2, 1995, pp. 187-273.

Numerosos son los estudios musicológicos que recogen parte de este material, sin ir más lejos la obra ya mencionada de la musicóloga Rosario Álvarez¹¹⁷.

ICONOGRAFÍA ISLÁMICA

Podemos comenzar este apartado incluyendo la consideración que, en relación a la iconografía musical, hace Reynaldo Fernández Manzano en el capítulo de su memoria de licenciatura dedicado al estudio de los instrumentos musicales de Al-Andalus, donde aclara que "son poco frecuentes las representaciones plásticas de instrumentos musicales en el Al-Andalus, como son escasas las representaciones de figuras [...] con algunas excepciones como los cofrecillos de marfil procedentes del califato de Córdoba, en donde encontramos una reunión de canto, un tañedor y un flautista, etcétera. El campo de la miniatura desarrollado tardíamente, fundamentalmente de origen persa y mongol, donde encontramos a partir del siglo XV y XVI algunas representaciones de instrumentos y reuniones de canto"¹¹⁸. Este autor se refiere a otras fuentes como campos de estudio más fructíferos de la organología andalusí, como pueden ser las fuentes literarias –poesía, novelas, historias y crónicas–, en los tratados musicales y en fuentes documentales.

Como hemos podido comprobar, en el aspecto concreto que aquí nos concierne, el de la iconografía musical, el material que podemos manejar no es abundante, pero tampoco inexistente.

Si bien es cierto que muy escasos son los ejemplos de iconografía musical en soporte escultórico, Faustino Porrás, ya citado anteriormente, dedica un estudio a este respecto, «Iconografía musical en la escultura hispanomusulmana»¹¹⁹, donde puede aportar dos fuentes al respecto: el "Capitel de los Músicos", que contiene un *rebâb*¹²⁰ y dos *ûd*¹²¹, albergado en el Museo Arqueológico y Etnográ-

117 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., *Los instrumentos musicales en la plástica española...*, tomo I, p. 165.

118 FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «Introducción al estudio de los instrumentos musicales de al-Andalus», en *Aproximación a la transformación musical en Granada en torno a 1492 (de las melodías del reino nazarí a la música renacentista)*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1985.

119 PORRAS ROBLES, Faustino, «Iconografía musical en la escultura hispanomusulmana», *Nassarre*, 25/1, 2009, pp. 39-56.

120 También conocido como *rabâb* o *rebec*, es uno de los cordófonos más utilizados en la música árabe, integrándose habitualmente con el laúd en diversas agrupaciones instrumentales.

121 O laúd, es sin duda alguna el instrumento más representativo de la música árabe, usado tanto en contextos populares como cortesanos.

fico de Córdoba, y una pila taifal de la ciudad valenciana de Xátiva, albergada en el Museu de l'Almodí, que contiene un *ûd*, *zûlamîy*¹²², *darbuka*¹²³ y *bûq*¹²⁴.

A pesar de esta escasez iconográfica en algunos soportes artísticos, es posible encontrar una nada desdeñable lista de ejemplos iconográficos de temática musical en las asombrosas ilustraciones de varios manuscritos bajomedievales que recogen obras literarias como *Maqamat* ("reuniones") de Muhammad al-Hariri al-Basri o *Aya'ib al Majluqat* ("Los milagros de la creación"), de Zakariy ibn Muhammad al-Qazwini (1203-1283).

122 Con diversos nombres según la zona de origen (zolami, zurna, zorna mizmar o alghaita), es una especie de oboe rudimentario que presenta cuerpo cónico de madera ahuecado con torno, número variable de orificios y dos lengüetas vibrantes.

123 Podemos encontrar en su nombre las siguientes variantes léxicas: *darabukka*, *derbakke*, *tombak* o *zarb*. Se trata de un membranófono que suele ser considerado como un "tambor de copa" por la forma de su caja.

124 Fue uno de los aerófonos más apreciados en Al-Andalus y su denominación se refiere precisamente a su forma de cuerno. Se usó tanto para el acompañamiento de composiciones vocales como para la danza.

***Se acercó y bebió de la fuente
de la realidad***



Samuel June 17

CAPÍTULO V

FUENTES ICONOGRÁFICAS DEL SIGLO XII

PINTURAS PROFANAS DEL MONASTERIO DE SIGENA (HACIA 1200)

Comenzamos este periplo artístico y musicológico con dos fuentes iconográficas que no podemos catalogar como propiamente mudéjares, pero que, sin embargo, guardan, cada una por diversos factores, vínculos artísticos o históricos con esta manifestación artística y, en definitiva, ambas suponen un inestimable estadio previo para comprender mejor ulteriores repertorios ya adscritos a la consideración de obra de arte genuinamente mudéjar.

Refiriéndonos al monasterio de Sigena, y como ya se ha comentado en el capítulo dedicado al arte mudéjar dentro del apartado referido a las raíces del mudéjar aragonés, fue la reina doña Sancha, esposa de Alfonso II, quien fundó en 1188 este convento de religiosas hospitalarias, segundo de esta orden constituido en la península tras el de Grisén. De este modo quedó ligado a lo largo de los siglos a la Corona aragonesa. Solo este monasterio de la orden, junto con el de Alguaire, perduraron a lo largo de los siglos en sus territorios. Su reglamento, redactado por el obispo de Huesca Ricardo, sirvió de modelo para la práctica totalidad de los monasterios femeninos ulteriores de la orden de San Juan.



Vista general de pinturas procedentes del monasterio de Sigena.

Especialmente particular lo hacen varios motivos; uno de ellos, el hecho de que, pese a ser femenino, no nació a la sombra de ningún monasterio masculino, ya que era la priora del mismo quien gobernaba, si bien con asesoramiento, los designios de la comunidad. Refiriéndonos brevemente a su periodo de mayor esplendor, fue 1298 el año en el que Jaime II ampara al monasterio bajo su protección, poniendo fin a un periodo de decadencia motivado en parte por la lucha interna entre las "dueñas" –tal y como se conocía a las habitantes del convento–. Siguiendo con este amparo real, la infanta de Aragón doña Blanca asumió en 1321 el cargo de priora por nombramiento directo del papa de Roma. Fue esta quien se encargó de convertir a Sigena prácticamente en una corte fastuosa, entrando así en el periodo más esplendoroso de la historia mundana del monasterio. El conjunto de "dueñas" creció hasta superar las cien, con sus respectivos séquitos de sirvientes y frailes.

Se construyó la puerta principal del monasterio y el Palacio Prioral, entre cuyas formidables salas destaca el salón prioral, íntegramente decorado. Una vez más, ya José Rafols nos advirtió que el arte mudéjar dejó en el monasterio dos notables techos durante los siglos XIV y XV, uno de ellos en su sala capitular y el otro en el salón prioral. "En el primero, cinco arcos transversales sustentan sobre sus claves una magnífica viga labrada y dorada, que divide los tramos en dobles compartimientos, cubiertos con soberbias artesas. Este techo forma un conjunto armónico con las pinturas de la sala que cobija, las cuales representan la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento de Jesús y la Aparición del Ángel a los pastores y son de las más importantes que dentro de España, datando del siglo XIV, ornan muros de iglesias"¹²⁵. Las pinturas que adornaban estas paredes suponían una verdadera narración bíblica con una finalidad de ejemplificación destinada a la comunidad religiosa.

Toda la obra responde a un meditado diseño condicionado por la complejidad arquitectónica de una sala tan fragmentada. A pesar de su extrema calidad, prácticamente inigualable, estas pinturas tuvieron escasa repercusión en su época, quizá debido al carácter aislado, aristocrático y elitista de este monasterio femenino. En referencia a la techumbre, Rafols recoge la hipótesis de que el techo de la estancia fuera labrado hacia fines del priorato de la infanta doña Blanca (1321-1347), hija del rey Jaime II.

125 RAFOLS, José F., *Techumbres y artesanados españoles*, Barcelona, Labor, 1926, p. 70.

Por su parte, la cubierta del salón prioral presenta forma de cañón generado por arco ojival en lugar de semicircular y está provista de grades tirantes de madera. Rafols considera que su estructura es gálica, aunque ornamentalmente entraba dentro del ámbito mudéjar. A tal respecto, este autor expone que "el arte mudéjar se extendió desde Andalucía al centro de España, y hasta en el antiguo reino de Aragón dejó sentir fuertemente sus bellezas y atractivos. En algunos de los techos catalanes ya citados, el ornato fue por tal arte presidido o, cuando menos, influido en ciertos temas; y en el techo singular del famoso monasterio aragonés, también el *mudejarismo* inspira el decorado"¹²⁶.

En cuanto a la participación de mano musulmana en la elaboración de los mismos, continúa diciendo que "en todas las obras hasta aquí referidas, el carácter del influjo de los árabes que fueron subyugados es sobre todo artístico. Hay que partir de los techos andaluces para conocer el gran valor estructural de las obras de aquellos alarifes que, educados en Granada y en Sevilla, dieron a conocer en varias regiones españolas su manera graciosa de construir techumbres"¹²⁷. Desgraciadamente, los incendios sufridos por el monasterio han impedido que estas techumbres hayan llegado hasta nuestros días.

Según se recoge en la obra *Real Monasterio de Sigüenza. Fotografías 1890-1936*, la Generalitat de Cataluña conserva en depósito, con opción de compra, las pinturas de los arcos de la sala capitular. Estas pinturas, junto a una nutrida representación de los bienes muebles del monasterio, se conservan en el Museo de Arte de Cataluña. Las pinturas llegaron allí tras el incendio del monasterio ocurrido en la Guerra Civil, después de que operarios de este Museo las levantaran de su ubicación originaria.

Refiriéndonos al tema que aquí nos ocupa, el de la iconografía musical, este museo catalán conserva en su sala número diecisiete pinturas profanas al fresco de este monasterio traspasadas a tela, en las cuales encontramos presencia de instrumentos musicales. Tras consulta al museo, se nos especificó que las pinturas, con unas dimensiones detalladas en su ficha museográfica de 110 x 2253,9 x 4 centímetros, y que entraron a formar parte de su colección en 1960, no proceden de su sala capitular sino que en su ficha de *Museum PLUS* solo se especifica que proceden de una sala que estaba situada entre la iglesia y el claustro del monasterio.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 71.

¹²⁷ *Ibidem*.

Según Joaquim Pradell, procederían de la llamada "sala de la reina"¹²⁸. El MNAC las data hacia 1200. En la sección longitudinal de las mismas, en la que encontramos la presencia de un instrumento musical, aparece en el centro de la imagen la representación de un fragmento arquitectónico formado por dos arcos *tumidos*, cuyas dovelas alternan el rojo y el blanco, sustentados por columnas con capiteles geométricos.

En cada uno de los espacios comprendidos bajo los arcos encontramos sendas figuras humanas, físicamente desproporcionadas en cuanto a la relación del tronco con sus extremidades inferiores, demasiado cortas estas. De estas figuras, la de la derecha representa, sin lugar a dudas, a un músico instrumentista que tañe una lira bizantina con forma de pera, cordal marcado y cuatro cuerdas que se insertan en lo que parece ser un prominente clavijero en forma de rombo. No ha sido representada boca alguna en su tapa armónica, mientras que el diseño del arco diferencia perfectamente el trazo de este del de sus cerdas. La lira bizantina, propia de este imperio, fue el antecesor de la mayoría de los instrumentos de arco gracias a su estratégico origen en la encrucijada entre Europa, Asia y los países islámicos. El instrumentista toma su instrumento sobre el hombro izquierdo muy inclinado hacia abajo, tal y como era costumbre en la época. El personaje de la izquierda parece portar en ambas manos tejoletas de forma rectangular, constituyendo así este un instrumento de percusión *idiófono* que formaría dúo con su acompañante. Es posible, debido a la diversidad de rasgos con respecto a su pareja musical y al hecho de que sus también cortas piernas estén cubiertas, que se trate de una mujer que, por tanto, podría acompañar también con la danza a su interpretación.

La sección situada a la izquierda de esta escena central descrita está muy dañada, incluso podemos decir que mutilada, pero aun así se observa un caballero que porta una espada en su mano derecha y otro hombre que lucha cuerpo a cuerpo con un demonio de color rojo. En la sección situada a la derecha de nuestra escena musical encontramos a un caballero junto a un árbol que, blandiendo también una espada con su mano derecha y protegido por un gran escudo, casco y cota de placas, lucha contra lo que parece ser un león hembra que le ataca.

128 PAGÈS, M., *Pintura mural sagrada i profana. Del romànic al primer gòtic*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, p. 110.



Lira bizantina y tejoletas, pinturas profanas de Sigüenza.

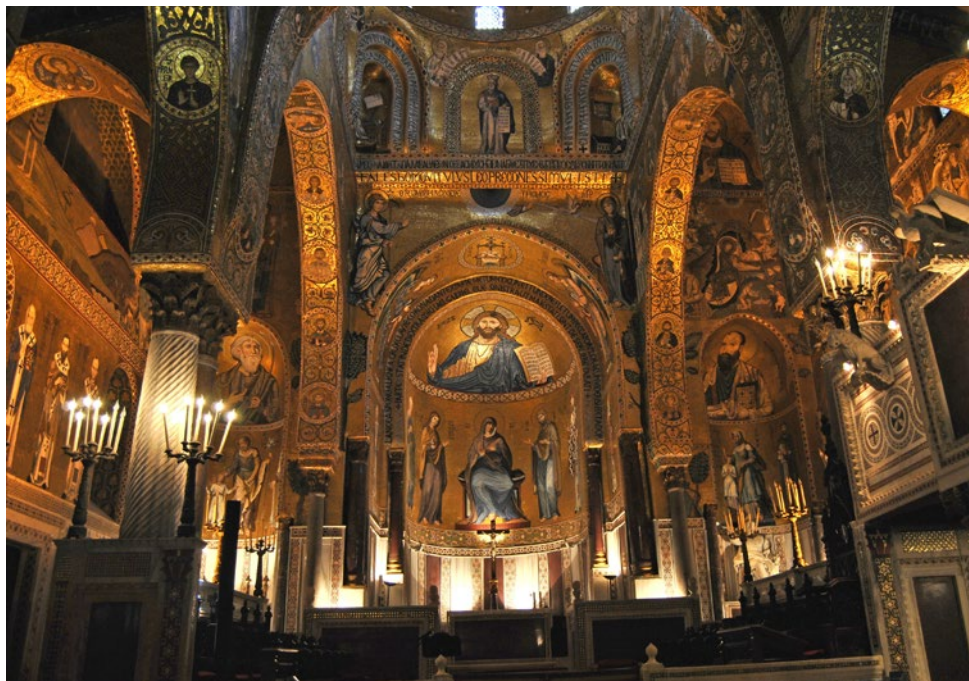
Toda esta composición aparece inscrita por dos bandas decorativas con motivos vegetales repetitivos, una superior y una inferior más ancha. El estilo de las pinturas es románico y, por tanto, presentan una estética netamente cristiana. Dado que en el monasterio existían techumbres mudéjares, cabe aquí preguntarnos cuál sería la presencia musical en las mismas, si es que la hubo, y si esta guardaba relación con los motivos dibujados en sus muros.

Volvemos a encontrar en este ejemplo iconográfico una vez más la combinación de un instrumento musical, en este caso de cuerda frotada, que acompaña la danza de lo que parece ser una bailarina, quien porta en sus manos unas ya familiares tejoletas, las cuales, años más tarde, volverán a aparecer en los frisos de la iglesia de la Sangre de Lliria.

TECHUMBRE O SOFFITTO DE LA CAPPELLA PALATINA DEL PALAZZO DEI NORMANNI DE PALERMO (1143)

Teniendo en cuenta que todos los monumentos son, observados bajo un determinado prisma, únicos en el mundo, sobre todo si se crearon como alegato de circunstancias históricas únicas, la Cappella Palatina, erigida el siglo XII bajo el mandato Ruggero II d'Altavilla en el interior del Palazzo Reale de Palermo,

constituye una obra de arte de una originalidad incuestionable. El interior de este templo, con sus prodigiosos mosaicos dorados y sus *soffitti* deudores de la escuela árabe, constituye una expresión única e irrepetible de la cultura árabo-normanda que se desarrolló en el Medioevo siciliano.



Interior de la Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni.

Resulta interesante establecer un paralelismo razonable entre esta obra –en la que queda patente una plasmación del Paraíso islámico, donde la música ostenta una posición primordial– y algunas escenas de la techumbre de la catedral de Teruel en las que la importancia de sus elementos musicales parecen también estar remitiéndonos a un lugar idílico en el que los diversos instrumentos musicales sonarían propiciando una atmósfera también paradisiaca.

En cuanto a la historia del monumento, en la que nos detendremos especialmente al tratarse de una obra siciliana, seguiremos aquí las aportaciones que los autores M.I. Finley, D. Mack Smith y C. Duggan ofrecen en su *Breve Storia della Sicilia*¹²⁹. Así pues, los normandos habían llegado a la Italia meridional

129 FINLEY, M.I.; MACK SMITH, D. y DUGGAN, C., *op. cit.*

desde las tierras escandinavas a comienzos del siglo XI, y se habían convertido rápidamente en una importante fuerza militar y política, que primero desplazó a los bizantinos en el control de la Italia meridional y que después, entre el 1061 y el 1072, bajo el mando de Ruggero I d'Altavilla, sustrajo Sicilia a los árabes, quienes la habían conquistado en el siglo IX. Fue su hijo, Ruggero II, quien unificó todas las posesiones normandas bajo una sola mano, haciéndose coronar el 25 de diciembre de 1130 rey del reino de Sicilia y de un pueblo compuesto por cristianos de rito latino y griego, musulmanes y hebreos, un pueblo que hablaba árabe, latín, griego y hebreo.

La corte de Ruggero era un centro de ciencia. El rey tenía un interés particular por la astronomía y por la astrología y poseía un magnífico y legendario reloj de agua construido por un artesano árabe. Fue en este periodo cuando se tradujeron al latín Platón, Euclides y Tolomeo, así como el tratado de geografía de Al-Idrisi, al que el mismo Ruggero había contribuido, y que se hizo famoso en toda el África musulmana. En el campo literario y científico la producción fue menos importante.

Fueron también escritos tratados de ciencia, medicina, jurisprudencia, estudios sobre el Corán y un documento, datado en torno a 1150, en el cual se hace el elenco de más de un centenar de poetas de familia árabe-siciliana. De estas obras, no obstante, ha sobrevivido bien poco¹³⁰.

En su Palazzo Reale, fundado en torno a una fortaleza árabe precedente, Ruggero II mandó construir la actual Cappella Palatina. No se conocen las fechas de inicio y fin de las obras, pero se sabe que fue consagrada a los santos Pedro y Pablo el 28 de abril de 1143, tal y como reza la inscripción del tambor de su cúpula. Se trata de una basílica con planta de tres naves con una cúpula que se alza sobre el presbiterio, rasgo típico de las iglesias bizantinas junto con los pequeños ábsides semiesféricos que culminan las naves. Los arcos son de estilo árabe, mientras que algunas columnas y capiteles proceden de monumentos griegos y romanos. El pavimento, de mármol, presenta influencias bizantinas e islámicas. Mosaicos de fondo dorado –uno de los elementos más característicos de la decoración bizantina– recubren casi toda la superficie disponible.

No obstante, el elemento completamente inédito de la Cappella es el *soffitto* de madera de la nave central, que se presenta como una estructura de casetones

130 *Ibidem*, p. 91.

estrellados jalonados por estalactitas, separado de los mosaicos por una fascia o banda realizada según la técnica del *muqarnas*. Este *soffitto* central de la capilla está compuesto por veinte casetones con forma de estrella de ocho puntas, jalonados por veintidós casetones que contienen una pequeña cúpula, mientras a lo largo de su espina dorsal se suceden nueve casetones más de forma romboidal. De la punta de estos casetones emergen hacia el suelo estalactitas piramidales. Toda la estructura es de madera policromada, con imágenes antropomorfas y de animales inmersas en una gran variedad de decoraciones vegetales, geométricas y de motivos caligráficos árabes.

La estructura del *muqarnas*, constituida por nichos facetados, aparece difundida en la arquitectura del Mediterráneo islámico y de Irán, pero en la Cappella Palatina se encuentra el único ejemplar conocido no realizado en estuco o madera esculpida sino en sutiles paneles de madera pegados sobre una estructura de sustento. Las pinturas que recubren los *muqarnas* y el *soffitto* central, así como los *soffitti* más simples de las naves laterales, constituyen el más amplio ciclo de pinturas islámicas medievales conservadas del área mediterránea. Comprenden escenas de corte, criaturas fantásticas y elaborados motivos ornamentales, además de inscripciones rituales árabes.

Este programa unitario, que unía pinturas árabes y mosaico bizantino, no debe conducirnos a pensar que el soberano estuviera buscando simbolizar con él un acercamiento entre cristianismo e islam. Más bien Ruggero pretendía crear simplemente un arte inédito y sorprendente al servicio de los intereses de la monarquía. La Sicilia de este monarca y de sus sucesores fue sobre todo un importante lugar de encuentro entre diferentes culturas.

A pesar de ello, cuando los árabes de los grupos sociales más instruidos emigraron y, con el paso del tiempo, la comunidad griega continuó asfixiada, se hizo patente que, aunque estas culturas convivieran, no estuvieron nunca completamente fusionadas. Así pues, en la década de 1150, diversas evidencias ya indicaban que la tolerancia religiosa, que había permitido esta mezcolanza, estaba perdiendo fuerza. En este sentido, "el arte árabe-normando fue una creación ficticia de un 'despotismo ilustrado', no una compenetración real y vital en sí misma. La falta de una verdadera síntesis hace a esta cultura vulnerable y transitoria"¹³¹.

131 *Ibidem*, p. 90: "L'arte araba-normanna fu una creazione fittizia di un dispotismo illuminato, non unareale compenetrazione vitale in se stessa. La mancanza di una vera sintesi rese questa cultura vulnerabile e transitoria...".



Nave central.

Con la llegada de la dinastía de los Hohenstaufen, en el transcurso del siglo XIII el Palazzo dei Normanni pierde gradualmente su carácter de sede real para convertirse en sede administrativa y militar, hasta que, en la segunda mitad del siglo XVI, con la dominación española no vuelve a tener función de residencia o representación. La Cappella Palatina permanece esencialmente inalterada, a excepción de la clausura de algunas ventanas y de intervenciones, en el curso de los siglos, en la decoración pictórica de los *soffitti* y de los mosaicos.

En cuanto a la decoración iconográfica de la Cappella, tema que nos ocupa, podemos decir que su nave central está decorada con mosaicos que reproducen la historia del Génesis: la Creación, el Pecado Original, el Diluvio y la historia de Abraham, Isaac y Jacob. Así, encontramos representados multitud de episodios pertenecientes a los grandes bloques temáticos referidos: la creación del cielo, de la tierra y de la luz; la creación del firmamento y la separación de las aguas; la separación de la tierra del mar y la creación del reino vegetal; la creación del sol, la luna y las estrellas; la creación de los peces y los pájaros; la creación de los animales terrestres y de Adán; el reposo de Dios; el árbol del bien y del mal, y la creación de Eva.

El programa iconográfico de estos mosaicos prosigue con más escenas del Antiguo Testamento: el pecado original, Dios reprende a Adán y Eva, la expulsión del Paraíso, los trabajos de Adán y Eva, el sacrificio de Caín y Abel, Caín mata a Abel y Dios lo interroga, Enoc llevado al cielo, Noé con su familia y la construcción del Arca, el fin del Diluvio, la salida del Arca, la torre de Babel, los ángeles se presentan a Abraham y a Lot, y para concluir, la destrucción de Sodoma, el sacrificio de Isaac, Rebeca en el pozo y Rebeca parte para Caná, Isaac bendice a Jacob, el sueño de Jacob y, por último, la lucha de Jacob con el ángel. Entre los arcos se encuentran además representados, de cuerpo entero, diversos santos.

Por lo que se refiere al *soffitto* que cubre la nave central, del que ya se ha comentado que constituye una obra de arte única en el mundo, observamos que está decorado con escenas fantásticas y de la vida en la corte. Es obra de pintores procedentes de Egipto. A este respecto, Beat Brenk en su artículo sobre «Il concetto del soffitto arabo della Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni di Palermo»¹³², destaca que Jeremy Johns –en su edición de la Cappella Palatina en *Mirabilia Italiae*–, al ocuparse de las pinturas del *soffitto* y de sus inscripciones árabes, no alberga ninguna duda acerca de que la obra fue realizada por artistas musulmanes venidos del Cairo: “non ho alcun dubbio sul fatto che una bottega di artisti musulmani proveniente dal Cairo sia la principale responsabile della realizzazione dei dipinti originali del XII secolo della navata della Cappella Palatina [...] le influenze arabe e islamiche della monarchia di re Ruggero furono importate dal contemporáneo Mediterraneo islámico, e specialmente dal Cairo fatimida”¹³³.

132 BRENK, Beat, «Il concetto del soffitto arabo della Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni di Palermo», en BUTTÀ, L. (ed.), *Narrazione exempla retorica...*, pp. 9-40.

133 JOHNS, Jeremy, «The date of the Ceiling of the Cappella Palatina in Palermo», en GRUBE, E. y JOHNS, J., *The painted ceilings of the Cappella Palatina*, Supplement I, *Islamic Art*, Génova-Londres, 2005, pp. 1-9;



Soffitto de la Capella Palatina.

En el programa iconográfico de esta fuente encontramos diversos motivos histórico-míticos, como el vuelo de Alejandro Magno gracias a grifos, además de leones alados y un pájaro con cabeza de mujer típico de la mitología islámica.

Además de esto, un tema central de la representación de la vida cortesana en el *soffitto* de la Cappella Palatina es el de los divertimentos y espectáculos de la corte. Aparecen representadas las *qayna* o artistas versadas en la danza, el canto y la música además de en la composición e improvisación poética. Estas *qayna* eran una expresión de la refinada cultura cortesana de Bagdad entre los siglos VIII y XIII, modelo además de otras cortes islámicas como la del Cairo, en torno a la cual se habían formado los pintores de nuestra obra.

La presencia de estas artistas polifacéticas, así como de músicos más especializados –tañedores aislados de instrumentos, de cuerda pulsada, laúd, y frotada, rabel– es una constante tanto en este *soffitto* central como en los de las naves laterales. A los instrumentos de cuerda frotada o punteada hemos de sumar tambores redondos y ovalados, así como cuadrados o con forma de reloj de arena. Alguno cuenta con inscripciones caligráficas indescifrables.

traducción del fragmento: “no tengo ninguna duda acerca del hecho de que un grupo de artistas musulmanes provenientes del Cairo sea el principal responsable de la realización de las pinturas originales del siglo XII de la nave de la Capilla Palatina [...] las influencias árabe e islámica de la monarquía del rey Ruggero fueron importadas del Mediterráneo islámico coetáneo, y especialmente del Cairo fatimita”.

Hay que aclarar aquí que estos músicos están reproducidos según las convenciones artísticas de la corte del Cairo y no deben considerarse como una fuente fiable para reproducir la vida musical en la corte de Ruggero. Pese a ello, entre las escenas pintadas en este *soffitto*, algunas muestran el palacio real y sus ambientes. Por ejemplo, en el panel en el que se representa la fachada de un edificio a cuyas ventanas se asoman mujeres cubiertas con velos puede referirse, con bastante probabilidad, a la fachada oriental del palacio. Y en la misma unidad encontramos una representación del interior de la misma Cappella Palatina.

Por lo que respecta al análisis de todas las escenas de temática musical presentes en la techumbre central de esta capilla, ha sido imposible en este estudio tener acceso gráfico y documental a todas ellas. Además, aunque se ha estudiado la fuente *in situ* en dos ocasiones, lo intrincado de la estructura de la techumbre y el pequeño tamaño de las representaciones ha hecho imposible su reproducción fotográfica con los medios con los que se contaba. No sucede así con las naves laterales, cuya menor altura y disposición paralela al suelo han permitido obtener fotografías de las mismas mucho más aprovechables para este estudio.

A pesar de lo anterior es posible comentar, a partir del material gráfico facilitado en la capilla y del material presente en otros estudios, tres escenas de esta nave central en las que el elemento musical se encuentra presente.

La primera de ellas muestra en su parte central una bailarina vestida con el típico atuendo islámico cuyo ligero tejido, que se adapta a su cuerpo y marca su anatomía, en un claro alarde de sensualidad propia de esta actividad, está representado según los convencionalismos de la época con marcados pliegues de diseño casi geométrico. Además del tocado, la bailarina porta los velos o mangas propios de este tipo de danza documentada ya en China en el siglo V y posteriormente en la vida cortesana del Cairo. No obstante, no faltan las versiones que asignan a esta danza un origen mítico en la diosa del amor, la fertilidad y la guerra en la mitología mesopotámica: Ishtar. Otras leyendas han situado su nacimiento en el episodio bíblico de Salomé y su baile ante Herodes.

Esta figura danzante está flanqueada por dos *suonatrici*, o intérpretes musicales femeninas. Sobre el gran pandero circular que porta la de la izquierda encontramos inscrita una palabra en grafía árabe actualmente indescifrable. La otra intérprete musical porta lo que parece ser un delgadísimo instrumento de viento representado en color negro, en el que, aparte de su estilizadísima embocadura y su ligero ensanchamiento hacia el final, no podemos detectar detalle alguno.

La falta de cualquier tipo de detalle incluso induce a pensar que pueda tratarse de una pipa.

En la segunda escena encontramos ahora como protagonista a una mujer que porta entre sus manos un pandero cuadrado, de origen árabe aunque adoptado por la música popular de muchas regiones. En la península ibérica podemos aun encontrarlo en el folklore gallego, asturiano, leonés, catalán o portugués. Consta de un bastidor cuadrado de madera sobre el cual se atan cuerdas transversales de tripa a modo de bordonera, cubriendo todo el conjunto con una piel tensa. Puede sonarse directamente con las manos, los dedos o los puños, o, dependiendo de la zona, como en el caso de Peñaranda en Salamanca, con una porra y la mano al mismo tiempo. Este ejemplar también conserva una indescifrable palabra escrita en grafía árabe sobre su piel, aunque algunas teorías indican que podría tratarse del nombre de la *suonatrice*.

Beat Brenk, en su ya citado artículo sobre «Il concetto del soffitto arabo della Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni di Palermo»¹³⁴, se preocupa de la procedencia árabe o cristiana de distintos motivos iconográficos, y dedica un apartado a determinar el influjo oriental u occidental en la manera en que aparecen sentadas varias figuras, teniendo en cuenta la diversidad de costumbres a este respecto en ambas culturas. Dentro de las figuras estudiadas incluye las figuras de bebedores y músicos sentados en sillas de altos respaldos y grandes apoyabrazos normalmente destinados a la autoridad, sentados también en asientos bajos sin respaldo o en faldistorios. En este repaso destaca a un personaje sentado en un faldistorio –elemento típicamente europeo– pero que está sonando un arpa-cítara o *rota*. Para este autor, este interés por plasmar la confrontación y combinación al mismo tiempo de elementos orientales y occidentales manifiesta un interés casi antropológico por parte de quien concibió el programa iconográfico de la techumbre.

Dicho *cordófono*, el arpa-cítara, también conocido como *rota*, posiblemente se originó en el ámbito bizantino alrededor del primer milenio, desde donde se produjo su expansión no solo por los países eslavos, bajo influencia de esta cultura, sino también por el mundo mediterráneo y centroeuropeo. Lo encontramos en la imaginería cristiana tanto de Oriente como de Occidente. Su forma es triangular –triángulo rectángulo– con un marco formado por dos

134 BRENK, B., *op. cit.*, pp. 9-40.

listones en ángulo recto que ciñen la caja de resonancia triangular con cuerdas paralelas a la hipotenusa, las cuales parten de uno de los brazos para ir a fijarse en el lado menor –o travesañ superior– por medio de unas clavijas y después de pasar por unos botones. Las cuerdas se pulsán con los dedos o con un plectro.

Este instrumento también ha sido estudiado por la musicóloga Rosario Álvarez, quien en un artículo dedicado a su probable origen bizantino y su trayectoria mediterránea hacia la Europa occidental¹³⁵ –donde el instrumento pasó a denominarse *rota*– nos advierte de la existencia de dos posibilidades tipológicas a juzgar por la amplia cantidad de imágenes manejadas. La primera de ellas con “doble hilera de cuerdas y caja de resonancia en medio de ellas, configurada por dos tapas armónicas, instrumento que se tocaba de la misma manera que el arpa, es decir, con el instrumento perpendicular al cuerpo”, mientras que un modelo más sencillo contaría con “un solo plano de cuerdas bajo el cual corría una caja de resonancia o simplemente un tablón. La forma de tocar el instrumento en muchas imágenes, con la caja de frente y parte de ella apoyada en el pecho del ejecutante”¹³⁶. La autora deja claro que “es precisamente la caja de resonancia paralela a las cuerdas lo que diferencia a este cordófono del arpa propiamente dicha, por lo que se puede denominar ‘arpa-cítara’, término que señala una tipología organológica concreta (instrumento que presenta características del arpa como es la forma triangular y la manera vertical de sostenerlo y de tocarlo [...] y de cítara por correr la caja de resonancia paralela a las cuerdas al igual que en los salterios)”¹³⁷.

Beat Brenk concluye su artículo «Il concetto del soffitto arabo della Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni di Palermo»¹³⁸, afirmando que no se ha conservado ningún otro *soffitto* árabe con una cantidad tal de imágenes, entendiendo este hecho como una expresión de la retórica de la *insuperabilità* de la monarquía normanda. También nos advierte de que esta riqueza iconográfico-figurativa es más propia del ámbito eclesiástico cristiano que, por supuesto, de las mezquitas árabes, pero, a pesar de ello la mayoría de las imágenes provienen de la iconografía de esta última cultura.

135 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., «El arpa-cítara (rota): su probable origen bizantino y su trayectoria mediterránea hacia la Europa occidental», *Separata de la Revista de Musicología*, XXII/1, junio de 1999.

136 *Ibidem*, p. 12.

137 *Ibidem*.

138 BRENK, B., *op. cit.*, p. 37.

Al mismo tiempo, señala que el sistema de iluminación que busca una unidad en la capilla entre mosaicos y techumbres debió de estar concebido por un normando. Resulta evidente que este original interior representa un ambiente que supuso la unión de elementos característicos de tradiciones diversas en aras de conseguir un resultado único y fascinante, de tal modo que aparecen unidos elementos que, en otras circunstancias, jamás hubieran coexistido y que aquí, incluso, llegan a fusionarse: podemos encontrar una techumbre árabe en un templo cristiano en la que se representan figuras de estética árabe, pero algunas de ellas en actitudes típicamente europeas.

Desde luego, la combinación es fascinante, y dentro de este rico y complejo programa iconográfico, la música vuelve a tener, en el entorno de otras temáticas, un protagonismo indiscutible.

Es cierto que las imágenes representadas en la techumbre de esta nave central son prácticamente indetectables para quien la observe desde el pavimento, pero, en el caso de las naves laterales, las imágenes son perfectamente visibles, y en la techumbre de la nave izquierda volvemos a encontrar representadas figuras humanas que hacen sonar instrumentos musicales. Eso sí, hemos de tener presente que la superficie de las cubiertas de estas naves fue reconstruida en una proporción importante. Pese a ello la elección de estos motivos musicales puede deberse razonablemente a la existencia de motivos análogos previos, teniendo en cuenta que parte importante también de las mismas se ha conservado. Lo cual nos indica el interés por plasmar plásticamente elementos propios de la música instrumental en este espacio. La música, además de un elemento pecaminoso en la cultura occidental, también podía ser entendida como signo de refinamiento y de deleite sublimado, capaz de acariciar las fibras más sensibles del alma. No es de extrañar pues que en este entorno privilegiado hubiese un interés consciente por representar elementos musicales.

Las dos naves laterales, mucho más estrechas que la central, contienen en sus paredes mosaicos con las historias de san Pedro y san Pablo y están cubiertas por un techo inclinado de madera. Estos *soffitti* son obra de los mismos artistas responsables del *soffitto* de la nave central, aunque su estructura es mucho más simple: una sucesión de casetones largos y estrechos con un remate semicircular en sus extremos. Muchas de las pinturas originales del siglo XII de esta sección se han perdido debido a infiltraciones de agua en el techo.

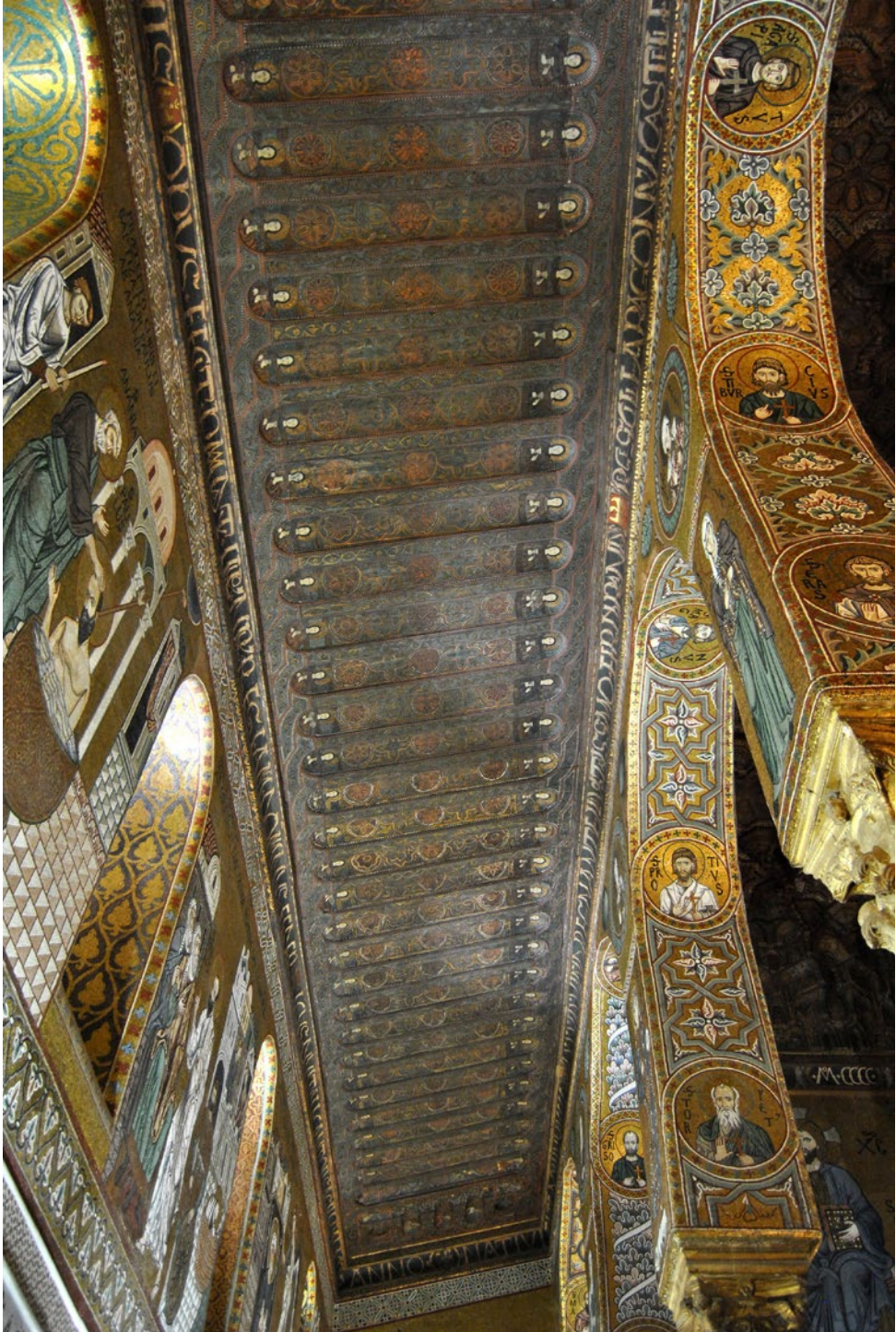
De las dos naves, la izquierda es la que ha mantenido cerca de la mitad de las pinturas originales. Y es en esta nave donde encontramos representados, además de sirenas, cazadores con halcones, escenas de historias de amor como la de *Layla e Majnun* o esfinges, nueve músicos tocando laúdes piriformes y dos "guitarras" medievales. No obstante, estos personajes aparecen de forma aislada y no formando escenas.

Los laúdes plasmados presentan diversas morfologías. Los hay de cuatro cuerdas y de cinco, pero siempre dobles. Podemos además observar con claridad su cordal frontal. Suelen presentar dos graciosos oídos en su tapa armónica en forma de "E" o "F" y una roseta central o varios puntos por la superficie de la tapa, además de diversos elementos decorativos. Las imágenes son de una gran belleza; los personajes, masculinos y femeninos, que suenan los laúdes, visten unas túnicas que combinan el dorado con el color marrón y el teja y tienen coronadas sus cabezas con aureolas doradas, lo cual acentúa el carácter divino del elemento musical de estas representaciones, que suponen uno de los más bellos ejemplos relativos a esta temática en el arte medieval del área mediterránea.

En cuanto a las dos "guitarras" representadas, hemos de recordar que ya se ha ofrecido una descripción pormenorizada del instrumento y de su andadura por la península ibérica en el apartado dedicado a la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel, donde encontrábamos el único ejemplar del mismo conservado en tierras peninsulares de la Corona de Aragón. Este instrumento recibió, en origen, el apelativo de "guitarra latina" a raíz de la denominación que aparecía en el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita y de su posible relación con los instrumentos plasmados en los códices de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, hasta que en 1977 Laurence Wright trató de demostrar que su nombre era el de cítola.

Pero la cuestión terminológica en este instrumento no es la única envuelta en polémica; su origen también ha venido dividiendo a los expertos. Una vez más, Rosario Álvarez nos aporta luz en este asunto gracias a su minuciosa investigación al respecto¹³⁹. Esencialmente existen dos tipos de teorías en cuanto a su origen: las que apuestan por un origen europeo debido al apelativo de "guitarra latina" –así derivaría de la cítara romana, a su vez de origen griego y

139 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., «Iconografía de la "guitarra" medieval, su origen centroasiático y sus derivados europeos», en VILLANUEVA, C. (coord.), *El sonido de la piedra. Actas del encuentro sobre instrumentos en el Camino de Santiago*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005.



Nave lateral.

mesopotámico y habría sido introducida en los reinos hispánicos antes de la dominación musulmana con el nombre de *fidícula*– y las teorías que defienden un origen oriental, a las que se suma nuestra autora. Así pues, Asia Central, en los antiguos estados de Coresmes, Baktria y Sogdia, actualmente en la zona de Uzbekistán y Tadshikistán, habría sido el núcleo original de la “guitarra”. Estos estados formaron la decimosexta satrapía de la dinastía persa aqueménida –siglos VI-IV a. de C.– y en los primeros siglos de nuestra era estuvieron bajo la cultura kuschana –budista– que consideró altamente a la música al incluirla en los rituales de los templos. Esta zona se sitúa en un cruce de caminos entre Oriente, Occidente e India y su música alcanzó un alto grado de esplendor, tal y como atestigua la utilización de nutridos conjuntos instrumentales tanto en el palacio como en el templo o en la vida cotidiana. La musicóloga Rosario Álvarez ofrece en el artículo citado un más que nutrido repaso por diversos hallazgos arqueológicos y obras artísticas donde podemos asistir a los orígenes de este instrumento en este epicentro centroasiático: figuras de terracota de Afrasiab, de Koi-Krylgan-Kala, de Kusy-Krylgan-Kala de Sariasija o de Pachal-tepe (siglos IV a I a. de C.) y friso de Airtam. Además ofrece nueve fuentes pertenecientes al mundo islámico, entre las que abundan los platos de cerámica pero también las miniaturas en manuscritos, los relieves en madera o marfil o incluso un ejemplar original del instrumento. Hemos de advertir que estos hallazgos se encuentran diseminados por los principales museos del planeta.

A partir de aquí la autora ofrece nada menos que veintiséis fuentes en la península ibérica desde los siglos XII al XIV, ocho fuentes en Francia, catorce en Inglaterra de los siglos XIII y XIV y dos en Alemania del siglo XIV, donde encontramos representado gráfica o escultóricamente el instrumento. Por lo que respecta a Italia, aporta cinco obras de los siglos XII al XIV, dos de las cuales se encuentran en Sicilia: la Capilla Palatina aquí estudiada y el techo de la catedral de Cefalù.

La Sicilia árabe pudo constituir un lugar de tránsito del instrumento hacia la península ibérica por las relaciones entre ambas. En la corte sevillana de Al-Mubarak encontramos al poeta siciliano Ibn Hamdis (h. 1040), y hemos de tener presente la estrecha conexión entre poesía y música de esta cultura.

Una vez más en este estudio, las relaciones y analogías organológicas entre los territorios hispanos de la Corona de Aragón y Sicilia quedan patentes al comprobar la existencia de elementos comunes en fuentes iconográficas de especial relevancia artística en ambos territorios.



Laúdes y "guitarras" en la nave lateral.



Laúdes en nave lateral.



"Guitarras" en nave lateral.





Laúdes en nave lateral.

***Y de repente, el reflejo de la luz
se fundió con un acorde***



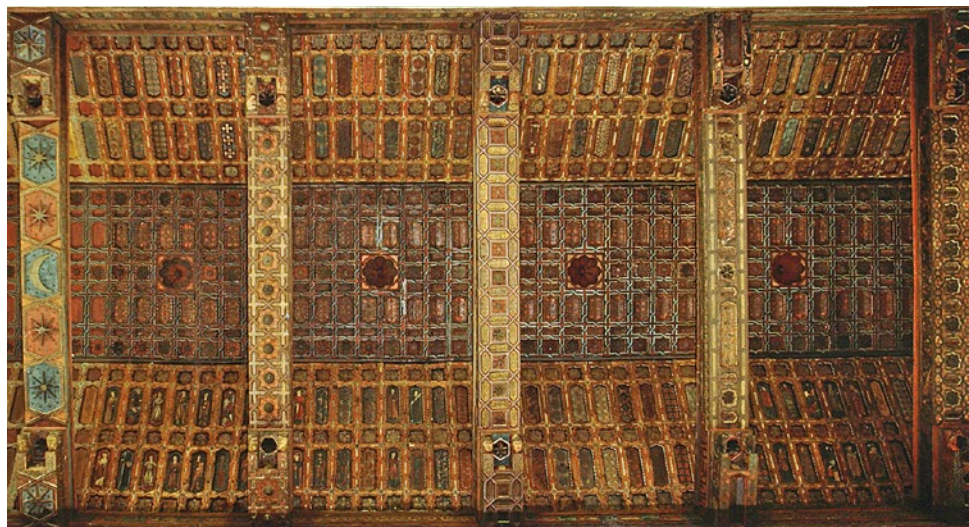
CAPÍTULO VI

FUENTES ICONOGRÁFICAS DE FINALES DEL SIGLO XIII

TECHUMBRE MUDÉJAR DE LA CATEDRAL DE TERUEL (FINALES DEL SIGLO XIII)

En el programa iconográfico de la techumbre de la catedral de Teruel, la presencia de escenas de temática musical, en las que aparece reflejada una variada tipología organológica, es abundante. Pero el aspecto más destacable en esta fuente no es la innegable riqueza de su corpus organológico, sino el hecho de que estos instrumentos aparezcan representados en diferentes momentos y facetas de la que pudo ser la vida cotidiana del Teruel medieval, momentos estos en los que la música tuvo, muy probablemente, una significativa presencia.

Esta característica dota a la fuente iconográfica turolense de una singularidad especial que la conecta, de algún modo, con una de las obras coetáneas más



Vista general de la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel.

significativas en cuanto a presencia de iconografía musical: los tres códices de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio que incluyen imágenes musicales, así como el *Libro de los juegos, de ajedrez, dados e tablas* –Códice T I 6 de la Biblioteca del Escorial–. Para la experta en el tema, Rosario Álvarez, estos manuscritos, "junto con las pinturas del techo de la catedral de Teruel, constituyen la fuente más completa para el estudio del papel que jugaban los instrumentos musicales en suelo hispano durante la segunda mitad del siglo XIII, mostrando algunas de sus más relevantes facetas o la variedad de sus tipologías, y no tienen parangón con otras obras artísticas europeas"¹⁴⁰. La mayoría de los libros patrocinados por monarcas hispanos y europeos eran ricos códices litúrgicos –Salterios, Evangeliarios, Sacramentarios, Biblias, Martirologios, Libros de Horas, etcétera– iluminados con excepcionales miniaturas, aunque referidas estas a la historia sagrada. Mientras que lo que aflora en las obras alfonsíes es "la vida cotidiana del hombre, del hombre en apuros, que es salvado por intercesión de la Virgen María"¹⁴¹. Esta cotidianeidad que impregna tanto a la iluminación de las *Cantigas* como a las imágenes de la techumbre mudéjar turolense, junto con la significativa presencia de la música, conecta estas fuentes de un modo especial. Además, para la musicóloga canaria, el hecho de que aparezcan en ellas instrumentos que forman parte de escenas cotidianas les confiere a los mismos, tal y como también defendemos aquí, mayor credibilidad.

Cronología, autoría y significación de su programa iconográfico

El primer problema que nos plantea esta techumbre turolense es el de su cronología, puesto que no se conocen, por el momento, datos históricos que confirmen su fecha exacta de construcción ni tampoco quiénes fueron su autor o autores. Por ello, hay que recurrir a otros medios de datación aproximada como son el análisis arquitectónico o el iconográfico y el estilístico, los cuales nos pueden conducir a diferentes conclusiones.

Durante mucho tiempo y por parte de varios autores la datación de esta obra estuvo condicionada por la errónea interpretación, como se verá más adelante, de una información recogida en la *Recepta de la obra de Santa María*, o cua-

140 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., «Música y pintura promovidas por un sabio monarca: las imágenes musicales de los códices alfonsinos entre el testimonio de la vida musical de su corte y el pensamiento artístico de sus pintores», en PÁEZ MARTÍNEZ, M. (ed. crít. y trad.), *Ars música, de Juan Gil de Zamora...*, pp. iii-cxlix.

141 *Ibidem*, p. lxi.

dero de cuentas del año 1335, conservado en el archivo catedralicio en el que se plasma la noticia de las obras dirigidas por el maestro moro Coglör Yuçaf de Huzmel y realizadas en los ábsides y el crucero del templo. Así pues, en 1908, el marqués de Monsalud determinó la cronología de la techumbre en el año referido documentalmente y la autoría de sus pinturas a Domingo Peñafior, quien también aparecía en el documento.

Para ofrecer un estado de la cuestión lo más estructurado posible sobre este asunto cronológico, podemos recurrir a la síntesis que a tal respecto elaboró Rosario Álvarez en su estudio sobre la iconografía musical de esta obra¹⁴² por lo sistemático y globalizador de su aportación.

Así, si se prescinde del criterio, insostenible según nuestra autora, de Mariano Pano¹⁴³, quien sitúa la construcción de la cubierta en el siglo XV, encontramos dos hipótesis de datación contradictorias con diferente nivel de vigencia. La primera apuesta porque la nuestra se trata de una techumbre construida y decorada en la primera mitad del siglo XIV, mientras que la segunda, más aceptada por autores como Gonzalo M. Borrás, defiende que esto sucedió en la segunda mitad del siglo XIII.

En la actualidad, y sobre todo tras las obras de restauración acometidas en el monumento desde 1996 hasta 1998, se da por comúnmente aceptada, eso sí, a falta de pruebas documentales concluyentes, esta segunda postura. No obstante, para plasmar aquí el devenir historiográfico de una polémica que ha sido mantenida durante años, se ha optado por ofrecer todos los estadios interpretativos relativos a esta cuestión.

Así pues, como se ha comentado, la primera hipótesis interpretativa fue sustentada, en un principio, en una consideración errónea de un dato reflejado en un "cuaderno de cuentas" *-Recepta de la obra de Santa María-* del archivo de la catedral fechado en 1335. En él se nombra a Domingo Peñafior, un pintor de Zaragoza que, entre abril y septiembre de ese año, trabajó en Santa María de Mediavilla, pero no en la armadura, según se ha demostrado más tarde, sino

142 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., «Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la catedral de Teruel...».

143 PANO, Mariano de, «La techumbre mudéjar de la catedral de Teruel», *Revista de Aragón*, 5, 1904, p. 108. Referencia extraída de ÁLVAREZ, R., «Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la catedral de Teruel...», p. 33.

en otras secciones del edificio. Macario Golferichs y el marqués de Monsalud¹⁴⁴ atribuyeron erróneamente la autoría de las pinturas de la techumbre a este autor, aun cuando en el albarán no se especifica este hecho, y tanto el precio abonado al pintor como los colores utilizados son ambos muy escasos para una obra de esa envergadura.

Este error de interpretación documental lo recogen varios historiadores del arte, José F. Rafols, J. Galiay Sarañana, el marqués de Lozoya o M. Navarro Aranda entre otros, a lo largo de varias décadas. Todavía José Camón Aznar en su estudio de la *Pintura medieval española*¹⁴⁵ considera a Domingo Peñafior autor de las pinturas. Chandler Rathfon Post¹⁴⁶ también las sitúa, tras conocer el documento mencionado, bajo la influencia del gótico francés. Por su parte, este criterio es seguido por José Guidol¹⁴⁷, quien las clasifica dentro del gótico lineal y les da una cronología posterior a 1300. Santiago Sebastián¹⁴⁸ sigue al autor anterior y ofrece dos hipótesis interpretativas que sitúan a la obra en el mismo ámbito cronológico.

En la primera establece un paralelismo con los programas iconográficos de las catedrales francesas, en las que se plasma el mundo como creación divina a partir de escritos del siglo XIII como el *Speculum Majus* de Vicente de Beauvais, con sus cuatro partes: *Speculum Naturae*, *Speculum Scientiae*, *Speculum Morale* y *Speculum Historiae*. Su segunda opción interpretativa, derivada en parte de la anterior, defiende que, en la decoración de la cubierta turolense, intervino una mente rectora que organizó con carácter unitario la iconografía a partir del *Breviari d'Amor*, obra del franciscano Matfre Ermengaud, redactada hacia 1288.

Según Gonzalo Borrás, "la aproximación a la cronología relativa de la techumbre ha venido ensayándose con notable criterio científico durante la segunda

144 SOLANO GÁLVEZ, Mariano (Marqués de Monsalud), «Las Torres del Salvador y San Martín y la techumbre de la catedral de Teruel», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 52, 1908, pp. 336-339. Referencia extraída de ÁLVAREZ, R., «Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la catedral de Teruel...», p. 33.

145 CAMÓN AZNAR, J., «Pintura medieval española», *Summa Artis*, vol. XXII, Madrid, Espasa Calpe, 1966.

146 POST, Chandler, *A History of Spanish painting*, vol. II, Cambridge, Massachussetts, 1943. Referencia extraída de ÁLVAREZ, R., «Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la catedral de Teruel...», p. 35.

147 GUIDOL, José, «Pintura gótica», *Ars Hispaniae*, vol. IX, Madrid, Plus Ultra, 1955. Referencia extraída de ÁLVAREZ, R., «Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la catedral de Teruel...», p. 35.

148 SEBASTIÁN, Santiago, «El complejo problema del artesanado y su entorno cultural», en *El artesanado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, Ibercaja, 1981.

mitad del siglo XX¹⁴⁹. Así pues, la segunda hipótesis cronológica a la que aquí nos referimos, la que sitúa la factura y decoración de la techumbre en la segunda mitad del siglo XIII, ha sido defendida por los siguientes autores y con los siguientes argumentos. Leopoldo Torres Balbás¹⁵⁰ establece que, a partir de la fecha de inicio de la construcción de la torre, en 1257-1258, y siguiendo el curso normal de construcción de este tipo de edificios, las naves con sus techumbres debieron de terminarse en las décadas siguientes y su decoración debió de realizarse inmediatamente después. A esto suma el análisis iconográfico de una cabeza femenina que remataba una ménsula de la armadura y que hoy se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional. En ella se puede observar una alta toca rizada con barboquejo que cayó en desuso en el reinado de Sancho IV (1284-1295), hijo de Alfonso X el Sabio.

Emilio Rabanaque¹⁵¹ comparte esta misma hipótesis cronológica. Este autor afirma, además, que el contenido iconográfico de la cubierta es de carácter histórico y doctrinal. Ángel Novella¹⁵², a su vez, critica esta interpretación de la temática –no de la cronología– por su fantasía y falta de rigor científico.

Para Rosario Álvarez es este último autor quien trata de manera rigurosa y completa el análisis de la iconografía de la armadura de Santa María de Mediavilla. Propone una división de la temática por sectores, aceptada comúnmente, y utilizada por esta autora en su estudio sobre la iconografía musical de esta fuente. Por su parte, Ángel Novella, para defender la cronología temprana, ofrece un estudio comparativo de diversos elementos pintados –vestidos, esculturas, *pantócrator*, heráldica, decoración geométrica y vegetal y tallas– que presentan numerosas similitudes con otras obras del último tercio del siglo XIII. También cree que los autores debieron de ser varios y provenir de los talleres de alfarería establecidos en Teruel.

149 BORRÁS GUALIS, G.M., «Estudio histórico», en INSTITUTO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL, *La techumbre de la catedral de Teruel. Restauración 1999* (asesor: Guillermo Fatás), Zaragoza, DGA, Ministerio de Educación y Cultura, CAI y Cabildo catedralicio, p. 21.

150 TORRES BALBÁS, Leopoldo, «La iglesia de Santa María de Mediavilla, catedral de Teruel», *Archivo del Arte*, t. 26, 102, 1953. Referencia extraída de ÁLVAREZ, R., «Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la catedral de Teruel...», p. 36.

151 RABANAQUE, Emilio, «El artesanado de la catedral de Teruel», *Teruel*, 17-18, 1957 y «El contenido del artesanado», en *El artesanado de la catedral de Teruel...*

152 NOVELLA, Ángel, «La techumbre mudéjar de la catedral de Teruel», en *El artesanado de la catedral de Teruel...*

Joaquín Yarza¹⁵³ sigue también la misma línea cronológica y establece, en cuanto al programa iconográfico, que, aunque las pinturas son un reflejo de la sociedad turolense, su intencionalidad básica contiene un trasfondo religioso; eso sí, manifestado a través de personajes y escenas de la vida cotidiana esencialmente profanos, particularidad que individualizaría a la techumbre turolense con respecto a otras decoraciones de templos coetáneos. Distingue en ella varios ciclos temáticos: caballeros; cacería y lucha con monstruos; meses, oficios y técnicas; pecado y su entorno; y Pasión y Redención. No descarta que pudiera existir un programa temático unitario que hubiese englobado estos ciclos, pero aún no ha podido confirmarse por la desaparición de algunas tabicas y el cambio de lugar de otras.

Por último, Gonzalo Borrás¹⁵⁴ también defiende esta cronología temprana y, en cuanto al análisis estilístico, establece que, aunque presenta características del gótico lineal, los modelos de la iconografía de la techumbre habría que buscarlos en miniaturas bizantinas de principios del siglo XIII y en los temas decorativos de la cerámica turolense. No acepta la idea del programa unitario por lo amplio del repertorio. Este autor, en su obra monográfica sobre la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel¹⁵⁵, destaca el trabajo del citado Joaquín Yarza y lo sigue en lo referente al análisis estilístico y a la autoría del monumento. En lo que se refiere al parentesco de contenido figurativo, lo adscribe, como se ha comentado, al lenguaje del gótico lineal del 1285, próximo al conjunto mural aragonés de Barluenga.

Por lo que respecta al amplio repertorio de los temas ornamentales de tradición islámica, Yarza sugiere que la presencia de tantos signos islámicos en la pintura no se puede explicar fácilmente sin la existencia de pintores mudéjares junto a los carpinteros. Este autor estaría apostando, pues, rectificando opiniones propias anteriores, por la intervención de manos mudéjares en la pintura.

Gonzalo Borrás también comenta la pervivencia del lenguaje ornamental y figurativo del 1200, que encontró en Aragón una formulación especial en el

153 YARZA, Joaquín, «En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel», en *El artesanado de la catedral de Teruel...*, pp. 41-71.

154 BORRÁS GUALIS, G.M., *Arte mudéjar aragonés. Enciclopedia temática de Aragón*, vols. 3 y 4, Moncayo, Zaragoza, 1986. Referencia extraída de ÁLVAREZ, R., «Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la catedral de Teruel...», p. 39.

155 BORRÁS GUALIS, G.M., *La techumbre mudéjar de la catedral de Teruel*, publicación n.º 36 de la colección CAI 100, Zaragoza, CAI, 1999.



Motivos vegetales en la decoración de la techumbre.

conjunto mural de la sala capitular del Real Monasterio de Sigüenza. Aunque la techumbre turolense sería un ejemplo bastante tardío de esta corriente, según Yarza, los pintores de Teruel en su álbum de modelos o en su memoria tenían delante la espléndida decoración de este último enclave.

Continuando este recorrido de filiaciones estéticas, para Gonzalo Borrás el repertorio figurativo de la techumbre, de tradición occidental, se ha puesto en relación con los conjuntos murales oscenses de Bierge, Barluenga y Foces, así como con la miniatura de la copia del *Privilegio de Ramiro I*, «Actas de Jaca». Por su parte, Yarza defiende que los principales artistas del gótico lineal que trabajaron en la techumbre de la catedral de Teruel, o bien venían directamente de Huesca y su entorno, o bien pertenecen a un ámbito desconocido hoy en día, del que quedan obras notables en Huesca y su entorno, por un lado, y, por otro, en Teruel.

En cuanto a la autoría, Borrás deduce de la monografía que dedica a este monumento Yarza en 1991 que, según este autor, pudieron intervenir cuatro grupos de artistas: carpinteros mudéjares, pintores mudéjares, pintores del gótico lineal y pintores de herencia del 1200.

Borrás también recoge en sus estudios sobre la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel la postura de Beatriz Rubio, según quien, y tal como aparece en esta fuente, "desde el punto de vista de la autoría no son separables las imágenes figurativas adscritas al gótico lineal y las figurativas y decorativas adscritas al 1200, es decir que no habría dos grupos de pintores para estos dos tipos de imágenes, como puede deducirse de la tesis de Yarza, sino que los pintores habrían realizado ambos [...] incluidas las figuras de animales y la decoración vegetal correspondiente"¹⁵⁶. Esta misma autora ha recurrido a criterios formalistas, de acuerdo con el método morelliano –por comparación de los parecidos fisionómicos–. Beatriz Rubio cuenta, además, con estudios acerca de diversas techumbres turolenses, aunque reconoce la innegable primacía de la techumbre catedralicia¹⁵⁷.

Por cuanto se refiere a los artífices de la techumbre, Gonzalo Borrás se decanta por pensar en la coexistencia de dos talleres en la realización del monumento: uno mudéjar de carpinteros-decoradores y otro cristiano de pintores decoradores, con un número difícilmente determinable de miembros.

A modo de conclusión, y en referencia a la determinación de la cronología de la obra, hay que decir que existe una fecha objetiva antes de la cual no pudo realizarse la techumbre. Fue proporcionada por los análisis dendrocronológicos realizados por Eduardo Rodríguez Tobajo, según información ofrecida por Antonio Almagro en 1991, tal y como recoge Gonzalo Borrás en la sección dedicada al estudio histórico de la obra *La techumbre de la catedral de Teruel. Restauración 1999*¹⁵⁸. Este análisis ofrece el año de 1261 como fecha de corte de las maderas utilizadas en la carpintería de armar la techumbre. A esta fecha hay que sumar el periodo para el secado de la madera antes de su utilización, lo que nos situaría en los comienzos del último tercio del siglo XIII, tal y como había propuesto Ángel Novella. De igual modo, se ha intentado, mediante análisis artísticos, ofrecer una fecha después de la cual pueda afirmarse que la techumbre ya habría sido concluida. Tal y como recoge Borrás, el profesor Yarza la situaría entre 1295 y 1302.

156 *Ibidem*.

157 RUBIO TORRERO, Beatriz, «Notas sobre las techumbres mudéjares turolenses», *Sharq Al-Andalus*, 12, 1995, pp. 535-546.

158 INSTITUTO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL, *op. cit.*

Estado de conservación

En esta, como en cualquier obra histórica iconográfica, resulta imprescindible determinar el grado de originalidad que ha conservado desde su factura original hasta nuestros días. Las circunstancias, intencionadas o no, sufridas por este tipo de creaciones a lo largo de los siglos son ampliamente variadas y pueden afectar a las mismas de muy diversas maneras.

Así pues, en el caso de la techumbre turolense, según Gonzalo Borrás, "aunque no conozcamos de forma exhaustiva todas las vicisitudes por las que ha atravesado la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel desde el momento de su construcción, gracias a los estudios realizados por Antonio Pérez y por Beatriz Rubio contamos con suficientes datos para poder establecer de forma bastante fiable el grado de originalidad que ha conservado hasta nuestros días"¹⁵⁹.

Posiblemente, fue 1335 la primera fecha en que la techumbre se vio afectada por una actuación posterior a su creación, ya que se desmontaron las cimbras del crucero y de los tres ábsides para su enlucido. Pero la circunstancia que verdaderamente nos interesa de esa intervención es que la edificación del crucero con su cimborrio¹⁶⁰ debió de afectar al tramo de la techumbre que se dispondría sobre esa zona hasta la cabecera de la nave central. A este respecto, Borrás sospecha que "el primer tirante de la techumbre ya pudo sufrir daños y reparaciones a partir de esas intervenciones de 1335 o las de 1538. Como se sabe, este primer tirante no es el original"¹⁶¹.

Avanzando en el tiempo, la segunda intervención de importancia sufrida por el monumento pudo ser la aplicación de una capa de pintura oscura en los arrocabes o aliceres del monumento con el fin de enmascarar su decoración medieval para que esta no supusiera un desajuste con el renovado sistema de enlucido del templo. Nuevamente según Gonzalo Borrás, "esta renovación ornamental del templo, que ocasionaría el ocultamiento de la decoración pintada de los aliceres, pudo tener lugar en torno a 1538, con motivo del asentamiento del retablo mayor y de la construcción del nuevo cimborrio, completándose tales dotaciones con un sistema ornamental que confriese a la vieja

159 BORRÁS GUALIS, G.M., «Estudio histórico», en INSTITUTO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL, *op. cit.*, p. 33.

160 Posteriormente sustituido por el construido en 1538.

161 BORRÁS GUALIS, G.M., «Estudio histórico», en INSTITUTO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL, *op. cit.*, p. 23.

fábrica mudéjar de la catedral un aspecto más renaciente y al día desde el punto de vista artístico"¹⁶².

Lo que sí resulta innegable es que tal enmascaramiento de la decoración de los aliceres hubo de ser anterior al año 1700, ya que hacia esta fecha, durante el periodo en que fue obispo de la diócesis Gerónimo Zolivera, quedó oculta la techumbre sobre una nueva bóveda encamonada formada por tres tramos de aristas; ello supuso el completo ocultamiento transitorio de la obra durante dos siglos, hasta la inauguración de la restaurada catedral en 1953 tras los daños sufridos en la Guerra Civil.

Pese a este hecho, podemos seguir encontrando noticias referidas a la techumbre anteriores a la fecha de su nuevo "descubrimiento" al público. En 1869, don Pablo Gil y Gil, catedrático de la Universidad de Zaragoza, donó al Museo Arqueológico de Madrid cuatro piezas procedentes de los restos de la techumbre, a saber: una roseta, dos tablas representando un judío y una aguadora y un canecillo rematado con una cabeza¹⁶³. Varias fueron, además, las obras gráficas e históricas derivadas de la riqueza iconográfica de la techumbre: en 1904, se publicó un estudio de Mariano Pano y Ruata basado en las notas y dibujos originales que sobre la fuente había hecho el pintor turo-lense Salvador Gisbert; en 1908 apareció el estudio elaborado por el marqués de Monsalud, y en 1908 y 1909 encontramos el inédito *Catálogo monumental* de Juan Cabré.

En 1911, y como fruto del movimiento regeneracionista que tomó decidido interés por el patrimonio artístico turo-lense a finales del siglo XIX, este monumento, junto con las torres de San Martín y de El Salvador, fue declarado Monumento Nacional. Incluso en 1914 llegó a redactarse un proyecto, que nunca fue llevado a cabo, de consolidación y restauración de la techumbre por parte del arquitecto Luis Ferreres. Ya en 1932 y en 1935 la techumbre fue objeto de un doble estudio fotográfico por parte del Archivo Mas de Barcelona, que, junto con los documentos anteriores, supone un valioso material para concretar las pérdidas y transformaciones sufridas por la techumbre durante la Guerra Civil y en actuaciones consiguientes.

162 *Ibidem*, p. 26.

163 Pieza cuyo estudio artístico permitió a Torres Balbás datar la techumbre en la segunda mitad del siglo XIII.



Escena repintada.

Hemos de entender que, además de las intervenciones de mayor envergadura, una obra de estas características ha debido requerir una intervención constante a lo largo de los siglos. En el estudio sobre su restauración elaborado por el Instituto del Patrimonio Histórico Español, se nos aclara que "el carácter orgánico de toda armadura mudéjar, en su función de sostener la cubierta, implica una constante labor de mantenimiento, con frecuentes intervenciones, casi siempre de pequeña entidad, de las que, en principio, no suele quedar constancia documental. La techumbre de la catedral de Teruel habrá sido, sin duda, objeto de innumerables manipulaciones de esta índole a través de su historia"¹⁶⁴. En el caso de esta fuente, resulta evidente que las intervenciones de mayor envergadura se realizaron tras los daños que el monumento sufrió en el referido conflicto bélico.

Tal y como recoge Gonzalo Borrás en su estudio histórico contenido en el trabajo publicado tras la restauración de la techumbre en 1999, "la catedral había sufrido grandes daños pero casi exclusivamente en sus partes modernas, sobre todo

¹⁶⁴ INSTITUTO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL, *op. cit.*, p. 85.

en las naves laterales, cuyas bóvedas estaban casi todas en el suelo. Igualmente se habían desprendido dos de las tres bóvedas modernas de la nave central, dejando al descubierto, como no se veía desde hace tres siglos, la magnífica armadura mudéjar. Esta presentaba arruinado el tramo de los pies y una de las alfardas del inmediato estaba perforada por un proyectil de obús: cuyas pérdidas, las más sensibles en el *Tesoro artístico de Teruel*, pueden evaluarse en menos de una sexta parte de la obra total. Lo único irreparable sería la destrucción de las tablas pintadas, pero cabe confiar en que aparezcan al realizar, con el cuidado que ya se ha previsto, el desescombro del templo¹⁶⁵. El conocido bombardeo sufrido por la capital turolense en la Guerra Civil produjo daños irreparables en la armadura, destrozando totalmente su sección novena.

Durante los periodos estivales comprendidos entre 1943 y 1945, según testimonio oral¹⁶⁶, se realizaron las labores de restauración de la techumbre por parte de Tomás Pérez y César Prieto, restauradores del Museo del Prado, que consistieron esencialmente en la reposición de lo perdido y en la restauración de lo conservado. No obstante, según el Instituto del Patrimonio Histórico Español, "no debe atribuirse a estos profesionales, de formación y experiencia contrastada, las burdas reintegraciones que aparecen junto a las suyas, de indudable calidad técnica y estética, y que delatan la participación de manos inexpertas"¹⁶⁷. Tras sentar unas directrices básicas de actuación, el equipo formado por técnicos del Museo del Prado pudo prolongar sus actuaciones hasta los años cincuenta¹⁶⁸.

Esta actuación afectó de manera importante a la autenticidad de diversos fragmentos de la obra. En este sentido, las fotografías del Archivo Mas sobre la techumbre turolense suponen un documento de gran valor, pues muestran los cambios sustanciales que algunas actuaciones de restauración generaron durante los años cuarenta en algunas de las figuras representadas en la techumbre. Éstos, en algunos casos, pueden afectar incluso a más del cincuenta por ciento de la fisionomía de las figuras representadas, a lo que hay que sumar el cambio

165 BORRÁS GUALIS, G.M., «Estudio histórico», en INSTITUTO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL, *op. cit.*, p. 28. Véase también p. 86.

166 El documento ha sido hallado por Beatriz Rubio Torrero en el AHPT. Regiones Devastadas, Caja 2084/4.

167 INSTITUTO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL, *op. cit.*, p. 86.

168 El Instituto del Patrimonio Histórico Español hace esta deducción tras constatar que, aunque la pericia de los distintos artífices no esté al mismo nivel, las técnicas y materiales utilizados en todas las reintegraciones no varían.

en su colocación original de abundantes tabicas dentro del conjunto general de la obra.

Además de este material fotográfico, indudablemente el más revelador, también existen varios documentos referidos a estas actuaciones: *Informe Escot-Cascatel* de 25 de agosto de 1938, *Informe Masriera-Almela*, de 9 de septiembre de 1938 en el Archivo de la Guerra, *IPHE*, Caja 257, o el estudio de J.F. Forniés, *Catedral de Teruel*, que es una memoria y presupuesto de las obras preliminares para estudio y redacción del proyecto de reparación (Teruel, marzo de 1940. AGA. Sección O.P. Caja 3.999). M. Lorente Junquera también elaboró un proyecto de restauración parcial de la catedral de Teruel de diciembre de 1947 (P. 2 AGA. E.C. Legajo 14.604, n.º 7).

Para concluir el recorrido por las principales actuaciones vividas por la techumbre, hemos de decir que, en 1987, el Instituto Central de Restauración de Obras de Arte acometió la tarea de protección de la techumbre contra humedades y xilófagos. En esta actuación se encontraron fragmentos olvidados, entre los que hay una tabla auténtica depositada actualmente en el Museo de Arte Sacro de Teruel.

Información de interés

La última campaña de restauración que ha vivido la techumbre de la catedral de Teruel se acometió desde marzo de 1996 hasta diciembre de 1998, contando con dos fases diferenciadas: la de estudios previos, realizada hasta diciembre de 1996, y la fase de intervención, iniciada en enero de 1997 hasta el final del proceso.

El Instituto del Patrimonio Histórico Español nos ofrece valiosa información tanto sobre esta última intervención como, y esto es lo que más información puede aportar al valor de este trabajo, sobre cuestiones como el proceso de construcción y decoración de la techumbre, así como la localización y naturaleza de muchas de las modificaciones, en muchos casos sustanciales, que ha ido sufriendo el programa iconográfico de esta fuente, sobre todo a partir de los desperfectos sufridos en la Guerra Civil del pasado siglo y su casi inmediata restauración.

En cuanto al probable sistema de trabajo seguido por los artífices de la techumbre, podemos aquí destacar que "las observaciones y comprobaciones realizadas durante el proceso de estudios de la techumbre han demostrado que la armadura fue construida, armada por partes, y policromada a pie de obra, antes de

ser instalada definitivamente sobre la coronación de los muros, lo que, por consiguiente, creaba unas pautas específicas para la elaboración y construcción de las piezas, para los procedimientos seguidos, y respecto de materiales utilizados en la decoración pictórica”¹⁶⁹.

El método de trabajo así sugerido, en el que la decoración pictórica de las distintas piezas de madera que formaban el complejo entramado de la techumbre se realizaba a pie de obra antes de su ensamblaje y colocación en el lugar destinado a cada una de ellas, implica que en esta tarea decorativa pudieran intervenir mujeres, si aceptamos la posibilidad de que existiera relación entre los decoradores de la techumbre y los de las obras coetáneas de cerámica turolense, pues una de las hipótesis que al respecto se barajan en la actualidad es que en la decoración de esta cerámica interviniera la mano femenina.

Según el Instituto de Patrimonio Histórico Español, “el hallazgo más sorprendente en su investigación ha sido encontrar piezas relacionadas, por la clase de madera y policromía, con la techumbre y que, sin embargo, no le pertenecen. Se trata de tres canes cuyas medidas no encajan con las de la techumbre”¹⁷⁰. Ello implicaría rechazar la hipótesis, lanzada por A. Franco en «Montaje de las salas de arte cristiano bajomedieval en el MAN» (*Boletín ANABAD*, 27/4, 1987), de que la cabeza de can expuesta en el Museo Arqueológico Nacional corresponde a esta techumbre. El estudio de la última restauración nos aclara que no solo son diferentes las medidas, sino que los cajeados que presentan no tienen relación alguna con el sistema estructural de la techumbre.

Por lo tanto, este estudio concluye que “o bien la iglesia de Santa María de Mediavilla [categoría del templo antes de ostentar el rango de catedral] disponía de armaduras en sus naves laterales, o bien existía en el templo otra armadura construida en el mismo momento que la techumbre principal o policromada por las mismas manos”¹⁷¹. Estas consideraciones abren, pues, nuevos caminos en el conocimiento del patrimonio artístico de este templo.

Tal y como expone el Instituto del Patrimonio Histórico Español, podemos concluir este apartado diciendo que “la techumbre de la catedral de Teruel presenta una enorme dificultad a la hora de ser analizada, interpretada, tratada y,

169 *Ibidem*, p. 87.

170 *Ibidem*, p. 90.

171 *Ibidem*.

por consiguiente, explicada. Las distintas perspectivas de análisis, sus grandes dimensiones, los distintos puntos de observación, las numerosas y extendidas alteraciones, la distribución y extensión de los repintes y reposiciones antiguos, etcétera, son prueba del complejo trabajo que ha sido necesario llevar a cabo (durante la última restauración) para lograr el mejor conocimiento de su estructura y decoración pictórica¹⁷².

Descripción estructural del monumento

Teniendo en cuenta la naturaleza de este trabajo, un estudio de iconografía musical, no se ha pretendido prolongar innecesariamente la dimensión de este apartado. Una vez más se ha acudido al trabajo que a este respecto ofrece, en varias de sus obras¹⁷³, el catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza Gonzalo Borrás, especializado en mudéjar. Según este autor, la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel es un ejemplo de armadura de par y nudillo. Este tipo de construcciones derivan de la arquitectura almohade sevillana, pero alcanzan su mayor desarrollo en la arquitectura mudéjar española.

El ejemplar turolense cuenta en sus proporciones con 32 metros de longitud y 7,76 metros de anchura. Ofrece un perfil trapezoidal, pues los nudillos cierran horizontalmente los pares o alfardas a aproximadamente dos tercios de su altura total. La parte arquitrabada de esta techumbre, llamada almizate o harneruelo, está formada por estos nudillos. Esta sección mide 3,50 metros de anchura, mientras que los pares o alfardas forman los faldones inclinados, de 2,85 metros de longitud. La techumbre queda dividida en nueve secciones por medio de diez tirantes de vigas pareadas. Para la descripción topográfica del monumento estas secciones se numeran, haciendo distinción entre derecha e izquierda, correlativamente desde el crucero hasta los pies de la nave.

Relación y análisis de sus instrumentos musicales

Aunque el hecho musical no se limite a la presencia de instrumentos, pues puede incluir también el canto y la danza como elementos –incluso más puros– de

172 *Ibidem*, p. 83.

173 BORRÁS GUALIS, G.M., *El arte mudéjar en Teruel y su provincia... y La techumbre mudéjar de la catedral de Teruel...*

expresión artística, aquí no podemos eludir un recorrido detallado por el repertorio instrumental presente en esta techumbre. Para abordar este cometido, no se han querido obviar parte de las aportaciones, en cuanto a la identificación de instrumentos *cordófonos*, hechas por la musicóloga Rosario Álvarez¹⁷⁴, debido a la profundidad y meticulosidad de un estudio, el suyo, que permite presentar con total fiabilidad sus aportaciones a tal respecto.

Así pues, en las pinturas de la techumbre turolense aparecen representados, dependiendo de la consideración que de uno de ellos hacen diversas interpretaciones, dieciocho o diecinueve instrumentos musicales –de estos, tres están claramente repintados–, entre los que encontramos diez tipologías diferentes. Entre ellos hay *cordófonos*, *aerófonos* y un *idiófono*. Según la interpretación de Rosario Álvarez, no aparecería ningún *membranófono*. No obstante, en la sección 3.^a izquierda aparece una mujer que en su mano izquierda porta un objeto circular con dos cordones que pudiera tratarse de un pandero. Esta autora argumenta que no hay evidencias suficientes para determinar que se trate de un instrumento musical, pero tampoco podemos determinar con seguridad que no sea así. Además, la postura del personaje parece remitirnos a ademanes propios de la danza. Según esta última hipótesis, el cómputo general sería de diecinueve instrumentos.

Sea como fuere, hemos de continuar aclarando que una de las opciones a la hora de clasificar todos estos instrumentos musicales es hacerlo por familias, para posteriormente continuar analizándolos de forma individual. Pero en el caso de esta fuente también es posible diferenciar entre los instrumentos aislados que aparecen en tabicas independientes y el conjunto que encontramos en el alicer de la sección primera derecha. Este fragmento da un valor verdaderamente particular a la obra estudiada, y los instrumentos que en él aparecen no son una muestra individualizada de cada uno de ellos sino que forman un todo en el que encontramos, según el patrón interpretativo que apliquemos, una o varias escenas cuya temática es muy reveladora por cuanto evidencia posibles realidades musicales de la época en la que la obra fue creada. Información esta que, por otro lado, no podría extraerse del análisis de diferentes personajes portando instrumentos musicales de manera independiente o aislada.

174 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., «Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la catedral de Teruel...».



Rey David con arpa.



Mujer con objeto circular, ¿espejo o pandero?

Dejando ahora de lado estas cuestiones, y si pasamos a analizar cada uno de los grupos instrumentales, podemos decir que los *cordófonos* son los más numerosos y variados en esta techumbre. Encontramos representados diez instrumentos musicales de esta familia, pero hemos de tener presente que tres de ellos fueron claramente repintados durante las labores de restauración del monumento a las que nos hemos referido en el apartado anterior.



Fiesta de primavera, escena claramente repintada.

No obstante los incluimos aquí porque, aunque repintados, pueden estar dejando constancia de la existencia previa de otros instrumentos musicales originales. Así, dentro del cómputo general y contando con estos instrumentos, la techumbre nos ofrecería los siguientes cordófonos: un arpa, dos vihuelas de arco, dos violines repintados, un laúd de cordal frontal, dos laúdes cortos, una guitarra y una guitarra repintada.

El arpa es el único *cordófono* de caja sin mango de la techumbre y ha sido asignada, según una larga tradición iconográfica occidental, como atributo identificativo del rey David.

Este modelo de arpa, con caja de resonancia y clavijero rectos y columna curva, lo encontramos en el área hispana durante los siglos XII y XIII, principalmente en las regiones nororientales. Rosario Álvarez¹⁷⁵ opina que esta representación del instrumento no está tomada del natural, al contrario de lo que según ella puede ocurrir con el resto del instrumentario turolense.

El arpa está concebida más como un objeto artístico, bellamente decorado y con finalidad emblemática, que como un instrumento musical. Presenta algunos errores estructurales y el modo en que lo hace sonar el rey David tampoco es el correcto. Por ello, la autora concluye que su pintor pudo tomar como modelo algún manuscrito o marfil anterior, de donde copió la figura bíblica con su instrumento sin tener en cuenta la realidad. De este hecho pudiera derivarse el

175 *Ibidem*.

acusado arcaísmo que presentan tanto el arpa como el rey David, totalmente frontal y hierático.

Siguiendo nuestro recorrido organológico, entre los *cordófonos* con mango de técnica punteada, encontramos el laúd con cordal frontal del alicer de la sección primera derecha. El laúd es un instrumento de origen árabe considerado el más noble y característico de la música de su cultura. Pese a esta importancia, no pasa a formar parte del instrumentario cristiano hasta el siglo XIII, seguramente en el reinado de Alfonso X el Sabio. Lo más curioso del instrumento turo-lense es el hecho de que está representado de perfil, permitiendo exhibir así su abultada caja y su clavijero en ángulo recto con cuatro clavijas, mientras que la mano del instrumentista está en actitud de pulsar las invisibles cuerdas como si el instrumento estuviera dibujado de frente. Esta superposición de dos planos diferentes no es frecuente en las imágenes instrumentales de la Edad Media hispana. Puede deberse, según la musicóloga citada, al afán por representar los rasgos más definitorios del instrumento, que, paradójicamente, al aparecer así pintado queda caracterizado como indiscutiblemente árabe en un entorno propiamente cristiano.

En la techumbre encontramos, además de este, otros dos *cordófonos* punteados. El primero de ellos, un laúd corto, está también en el alicer de la sección primera derecha y, debido a la escasez de detalles de la representación, ofrece escasos



Laúd con cordal frontal del "alicer de los músicos".

elementos sustanciales para su identificación: caja un tanto ovoide y cuatro cuerdas y clavijas. Aunque la curvatura de la voluta ha sido dibujada en sentido contrario, la forma de hoz que se intuye remite a este *cordófono* oriundo del cercano Oriente.

El otro ejemplar de laúd corto se encuentra en una tabica de la sección quinta izquierda y es sonado por un hombre vestido con hábitos religiosos que porta dos curiosas pulseras en sus muñecas. Llama la atención el hecho de que un personaje religioso suene un laúd, cuando la actividad musical propia de este grupo social era el canto o el órgano. Podríamos pensar que estuviera haciendo gala de sus habilidades en sus actividades eclesiásticas para atraer la atención de los fieles, o que la imagen se refiriera a un momento de ocio en la vida de este personaje. También podemos encontrarnos ante la representación de un clérigo errante o, simplemente, ante un hombre disfrazado que toma parte en un festejo.



Laúd corto en el "alicer de los músicos".



Laúd corto. Tabica individual.



"Guitarra" repintada. Flanco izquierdo de la nave central en conexión con el crucero.

Sea como fuere, este instrumento muestra detalles más precisos, como un pequeño oído circular en la tabla de armonía y tres cuerdas punteadas por un largo plectro. No detectamos cordal en la tapa armónica, que hubiera sido un rasgo identificativo inequívoco de un laúd árabe, sino que este se encontraría, aunque no se observa, en la parte inferior de la caja, piriforme en este caso, con adelgazamiento hacia el mango y fondo abombado. El clavijero está rematado con una talla de cabeza animal.

Los últimos *cordófonos* punteados son dos guitarras, una de ellas, la que se encuentra en el friso izquierdo que conecta la nave central con el crucero, claramente repintada, y que por tanto no describiremos aquí con precisión. No sabemos si evoca una representación anterior en mal estado o si puede haber tenido como modelo el otro ejemplar conservado en la techumbre. Refiriéndonos ahora al otro ejemplar conservado, podemos decir que esta tipología instrumental supone, en esencia, un tipo de laúd de mástil largo que llega a la península ibérica en el siglo XII procedente del Egipto fatimita.

El ejemplar turolense cuenta con numerosas similitudes respecto a los instrumentos dibujados en los códices alfonsinos de las *Cantigas*, especialmente con el de la *Cantiga* n.º 10 del Códice B I 2, tal y como aclara Rosario Álvarez en su

estudio. El instrumento turolense en cuestión cuenta con caja delgada y entallada, algo apuntada al final, hombros rectos caídos, largo mástil, barra-puente, cuatro cuerdas sujetas al borde de la caja y clavijero curvado.



"Guitarra" del "alicer de los músicos".

Las diferencias que exhibe con respecto a los instrumentos representados en los códices de las *Cantigas* son la ausencia de trastes y plectro, así como la forma de los oídos, que en lugar de la roseta de puntos muestra dos orificios alargados con formas curvas caprichosas. Estamos pues ante un modelo de guitarra que se desarrolla a partir del segundo tercio del siglo XIII.

El panorama que nos presenta la "guitarra" medieval en cuanto a su origen y difusión es, cuanto menos, complejo, pero, al mismo tiempo, apasionante. Las aportaciones que al respecto ofrece la musicóloga Rosario Álvarez son sorprendentes y magistrales en idéntica proporción. En un trabajo monográfico dedicado a este tema¹⁷⁶, la autora se hace eco de la problemática que suscita tanto el posible origen así como las distintas denominaciones de este instrumento, y aporta nuevos documentos iconográficos sobre la indudable procedencia centroasiática del mismo, sobre su cultivo en diferentes zonas del imperio islámico y

176 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., «Iconografía de la "guitarra" medieval...».

sus vías de entrada en Europa. La musicóloga también se centra en la cambiante morfología del instrumento hasta constatar cómo se fija, a partir del siglo XV, en sus descendientes directos: el *cistro* italiano y la guitarra española.

Podemos definir brevemente este instrumento como un "cordófono de cuerdas punteadas por plectro que tuvo su momento de máximo auge en la Europa de los siglos XIII y XIV, y del que apenas quedó rastro en la centuria siguiente"¹⁷⁷. Este instrumento suscitó gran interés debido a su contorno entallado parecido al de la guitarra actual y por su abundante representación en las obras de arte del período. "Desde finales del siglo XII y a lo largo del siglo XIII diversas fuentes iconográficas hispanas, escultóricas primordialmente, pero también pictóricas, nos muestran este instrumento en todos sus detalles"¹⁷⁸.

En esencia se trata de un tipo específico de laúd de largo mango, que estaba constituido por una caja de contorno entallado, con amplias escotaduras en los costados, hombros rectos caídos y el final redondeado o *escafoide*. La autora aclara que, aunque en la mayor parte de las representaciones plásticas no se aprecia su dorso, en las imágenes escultóricas se aprecia que este era del tipo del que llamamos plano, ya que la caja estaba formada por dos tapas, unidas por aros o eclisas.

En cuanto al mástil, independiente en la mayoría de los casos, este era de longitud mediana. Sobre el mango se encontraba el batidor, quedando su extremo inferior sobre la tabla de armonía y en él se disponían los trastes, cuyo número solía encontrarse entre cinco y siete. Por lo que respecta al clavijero, esta identificativa parte de los *cordófonos* presentaba, en el caso de este instrumento y según nos aclara Rosario Álvarez, diversas formas: "simplemente doblado hacia atrás y ligeramente curvado, sin llegar a la forma de hoz, en los ejemplares más antiguos, o rematado en talla de cabeza humana o de animal en los más modernos"¹⁷⁹. Las clavijas se insertaban casi siempre de frente de manera perpendicular al clavijero. Así pues, "la impresión aparente de estar insertas por los costados que ofrecen las imágenes pictóricas es errónea, pero es la forma que tenían los pintores de visualizar las clavijas"¹⁸⁰. Respecto a los elementos presentes en su tabla de armonía, este instrumento carecía del orificio circular de los laúdes de

177 *Ibidem*, p. 223.

178 *Ibidem*, p. 224.

179 *Ibidem*.

180 *Ibidem*.

cordal frontal, pero sí que presentaba varios puntos distribuidos simétricamente o marcando todo el contorno con los que en ocasiones se insinuaba un rosetón. Las cuerdas, que suelen fluctuar en número de cuatro o cinco, se retienen en la caja por medio de botones, aunque algunos ejemplares muestran un cordal trapezoidal que no sabemos si se correspondía con la realidad o emulaba al que sí sabemos ostentaban las vihuelas de arco. Su ornamentación consistía en una línea de puntos o continua paralela al borde de la tabla. Para tañerlo, el músico, que podía estar sentado, de pie o incluso caminando, lo pegaba a su tórax, al igual que sucede con el modo de ejecución de la guitarra actual, pero sus cuerdas se pulsaban con un plectro de grosor y largura considerables.

Volveremos a encontrar esta tipología instrumental, y a tratar el interesante asunto de su procedencia, en el apartado dedicado a la Cappella Palatina de la corte normanda de Palermo. Precisamente la emblemática isla italiana, poblada por musulmanes desde el siglo X, supondrá una de las rutas de relación en cuestiones organológicas con respecto a la península ibérica. Por lo que respecta al ejemplar turolense, constituye el único ejemplar ibérico presente en los territorios de la Corona de Aragón, ya que los restantes modelos se diseminan por diversos enclaves de la Corona de Castilla. En tierras aragonesas fue más abundante la presencia del laúd de cordal frontal o del laúd corto. En este punto hemos de reseñar cuanto menos el hecho de que los vínculos musicales entre la capital siciliana y la ciudad de Teruel no dejan de ser evidentes, pues no solo existen paralelismos sorprendentes entre alguna escena musical del Palazzo Steri y de la catedral de Teruel, sino que en ambas ciudades encontramos ejemplares de esta "guitarra" medieval, teniendo en cuenta además que el ejemplar turolense es el único representado en territorios peninsulares de la Corona de Aragón que haya llegado hasta nosotros.

Rosario Álvarez nos explica que, en la península ibérica, las primeras representaciones de este *cordófono* aparecen algunas décadas después que en Italia –lo harían a finales del siglo XII, mientras que en suelo italiano esto sucedería a mediados de la centuria– y lo harán en los pórticos de las iglesias que jalonan el Camino de Santiago. Podemos plantearnos: ¿Por qué tiene tanto éxito este *cordófono* en territorios cristianos en el siglo XII? Una de las hipótesis defendería que las cortes cristianas imitarían a las cortes de reinos de taifas, y en estas el instrumento pudo entrar desde la corte fatimita de El Cairo o la kalbita de Sicilia. Ya a finales del siglo XII lo encontramos incluso en las manos de los Ancianos del Apocalipsis en las portadas de iglesias como San Miguel de Estella, en Navarra; el monasterio de San Lorenzo de Carboeiro, en Pontevedra, o en la portada septentrional de la colegiata de Santa María de Toro, en Zamora.

En el siglo XIII el número de muestras iconográficas de esta "guitarra" aumenta bastante; además de los seis ejemplares de los códices de las *Cantigas*, encontramos ejemplares esculpidos en iglesias y catedrales. A partir del segundo tercio de este siglo van a introducirse en el instrumento innovaciones como la talla de cabeza animal del clavijero, que sigue doblado hacia atrás y se curva cada vez más, y se perfila y generaliza la serie de puntos en la parte alta de la tabla, configurándose la roseta. Así pues, encontramos dos tipologías de "guitarra", una tradicional con el final de la caja redondeado y el clavijero recto o curvo hacia atrás pero sin talla, y otra innovadora con el final de la caja apuntado, talla de cabeza de animal en el clavijero y, en ocasiones, cordal triangular o trapezoidal como el de las vihuelas.

En cuanto a los prototipos de *cordófono* frotado que encontramos en la techumbre, observamos en ella los dos violines repintados, dos vihuelas de arco de tipo oval, instrumento característico del siglo XIII, una de las cuales no existe actualmente en la techumbre pero hubo constancia fotográfica de la misma, y una vihuela de arco de forma trapezoidal.

Por lo que respecta a las vihuelas de arco de tipo oval, uno de estos ejemplares se encontraba en la tabica de la sección séptima izquierda hoy desaparecida, pero fue accesible a Rosario Álvarez por medio de las fotografías de la Colección Amatller de Barcelona. Así podemos saber, gracias a esta autora, que este instrumento contaba con una ancha caja oval, mango corto, clavijero casi circular, cordal trapezoidal sujeto por dos cordones al final de la caja, cuatro cuerdas y oídos en forma de llama, particularidad esta que Rosario Álvarez no ha encontrado en ninguna otra imagen medieval del instrumento. El arco es muy largo y poco curvado, al igual que el de la *Cantiga* n.º 114 del Códice T I 1.

El otro ejemplar lo encontramos representado en el alicer de la sección primera derecha o "alicer de los músicos". Presenta algunos errores formales, originales, en su diseño. Como particularidad, podemos decir que este instrumento cuenta, además de con sus cuatro cuerdas, con un bordón, o cuerda añadida para ejecutar notas graves de manera más o menos continua, fuera del batidor.

No es normal que ningún artista coetáneo plasme este detalle de construcción. Otra excepción al respecto, recogida por Rosario Álvarez, es la vihuela que tañe un juglar ante la Virgen en las distintas miniaturas que ilustran la *Cantiga VIII* del Códice T I 2. Este hecho corroboraría la hipótesis de que en la techumbre turolese se plasmaron instrumentos reales.



Vihuela de arco oval del "alicer de los músicos".

En cuanto al intérprete de la vihuela de arco de forma trapezoidal, este forma pareja con una bailarina que exhibe una contorsión extrema de su cuerpo, muy típica en la escultura románica del norte de Aragón y que volveremos a encontrar en este estudio en una fuente de arquitectura doméstica catalana.

El instrumento musical tiene hombros caídos rectos y una caja sin entallar de lados rectos, lo que origina una forma trapezoidal. Presenta oídos alargados horadados en la tapa armónica y cuatro cuerdas. Parece mostrar cordal en la tapa, pero este detalle no se observa con nitidez. El arco es desproporcionadamente grande con respecto al instrumento.

Pasando a hablar de los instrumentos repintados, el que se encuentra representado en una de las tabicas de la sección primera derecha debió de ser en origen, según Rosario Álvarez, un instrumento similar al contemplado por ella en el archivo fotográfico barcelonés, que tras su deterioro fue incorrectamente restaurado al dársele una entalladura en su caja propia de un violín, instrumento que nacería varias centurias después. Con respecto al instrumento repintado, Joaquín Yarza Luaces, en su estudio sobre las pinturas de la techumbre recogido en la magnífica obra coordinada por Gonzalo Borrás *Teruel mudéjar, patrimonio de la humanidad*, nos advierte que "no es únicamente la vihuela que analiza Rosario Álvarez la que ha sido retocada. La figura estaba muy desdibujada y se repintó ¡totalmente! Se le dotó de una especie de bonete cuando originalmente



Vihuela de arco.

llevaba la cabeza descubierta”¹⁸¹. Este hecho nos da muestra de la cautela que el historiador del arte o el musicólogo ha de tener a la hora de utilizar la información que las obras iconográficas nos ofrecen. El profesor Yarza también alude en este estudio a que “Es el alicer de esta parte –o ‘alicer de los músicos’– uno de los lugares que ha atraído más a los investigadores y les ha hecho lanzar hipótesis, sobre el tema allí contado, bastante contrastadas”¹⁸² pero lo realmente relevante para esta investigación es que, según su opinión, “es muy posible que, en lo sustancial, la escena sea auténtica, pero varios de los actores han sido repasados. Me parece muy evidente en los dos primeros músicos y en el tercero, pero creo que tampoco falta algún retoque en los demás”¹⁸³.

181 YARZA LUACES, J., «Santa María de Mediavilla, Teruel: pintura de la techumbre mudéjar», en BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.), *Mudéjar. El legado andalusí...*, p. 249.

182 *Ibidem*.

183 *Ibidem*.



Violín repintado del "alicer de los músicos".

El ejemplar de *cordófono* frotado restante, ubicado en el friso que conecta la nave central con el crucero, forma parte de una escena de seis personajes. Escena que parece ser una recreación de la del alicer de la sección primera derecha, en cuanto que presenta momentos musicales y de cortejo en un ambiente bucólico.



Violín repintado y ¿rey juvenil?

En esta escena encontramos un guitarrista que se dirige a una dama que toma un pañuelo en una de sus manos y una flor en la otra, encontramos también lo que parece ser una pareja de enamorados y nuestro "violinista" que acompaña a un personaje juvenil, quien, curiosamente, puede equipararse al rey juvenil, o personificación del mes de abril, cuya posible significación se describirá pormenorizadamente en las páginas siguientes y cuya interpretación podría asignarse también al friso de la sección primera derecha, en cuyas tabicas, curiosamente también, aparece el otro violinista repintado. Habría que plantearse si todas estas coincidencias pueden implicar una cohesión temática original entre estas dos secciones de la techumbre.

Si nos referimos a otra de las familias instrumentales, la de los *aerófonos*, con ejemplares representados en la techumbre, entre ellos podemos encontrar una flauta, un cuerno, una gaita y tres trompetas árabes o añafles. Tanto la flauta como el cuerno, por lo básico y sencillo de su estructura, no pueden ser encuadrados dentro de una cronología determinada en el ámbito de la organología medieval. No obstante, sirven como testimonio de una práctica musical determinada.

Centrándonos ya en el primero de los instrumentos de esta exposición, aunque la flauta de la sección quinta izquierda cuenta con seis agujeros, Rosario Álvarez opina que, seguramente, lo que se quiso representar fue la flauta sencilla de tres agujeros, que solo se tocaba con la mano izquierda, tal y como evidenciaría la postura del hombre que la toca, quien coloca su mano derecha en la cintura. Este tipo de aerófonos comienzan a aparecer en el arte medieval a partir del siglo XII, a medida que los artistas van tomando más interés por representar objetos de la vida cotidiana.



Flauta.



Cuerno.

No obstante, podemos añadir aquí que este tipo de flautas que se tocan con una sola mano suelen ir acompañadas en la otra de un instrumento de percusión, tal y como podrá observarse abundantemente en el repertorio iconográfico de la iglesia de la Sangre de Lliria.

Los cuernos artificiales, como el de la sección tercera derecha de la techumbre, se encuentran por el contrario ya en la plástica de la Alta Edad Media y se siguen representando en todas las manifestaciones artísticas tanto de la plena como de la Baja Edad Media. El cuerno del techo de Teruel no es natural, sino que parece estar confeccionado en madera o metal, y no lleva boquilla. Es de pequeñas dimensiones, está curvado hacia arriba y aparece decorado con algunas bandas que rodean su perímetro a distintas alturas.

Las funciones de este instrumento eran múltiples: señales en la guerra y en la paz y, sobre todo, se utilizaban en el entorno cinegético, que parece ser en el ámbito al que se vincula el ejemplar de la techumbre turolense.

En fuentes que analizaremos posteriormente existe también una abundante presencia de este instrumento musical, aunque aparecerá también en otro tipo de entornos como es el bélico –plasmado en unas tablas que, probablemente, proceden del coro del santuario de Nuestra Señora de la Fuente de Peñaroya de Tastavins (Teruel)–, o en el entorno iconográfico habitado por seres fantásticos en el *soffitto* del Palazzo Steri de Palermo.

En cuanto a las trompetas representadas en la techumbre, estas son las árabes o añafles. Esta tipología instrumental presenta un largo tubo cilíndrico, con bolas para las uniones de sus distintos fragmentos, acabado en un pabellón en forma de embudo. Fueron introducidas en la península ibérica por los ejércitos almohades hacia mitad del siglo XII y sustituyeron a las antiguas tubas romanas de conicidad progresiva. En el siglo XIII su uso se expande y las encontramos en multitud de imágenes como las de las *Cantigas* números 62, 165 y 185 del Códice T I 1.

Las trompetas se utilizaban tanto en la guerra como en cortejos, procesiones, torneos, fiestas y ceremonias al aire libre. En la techumbre turolense aparecen representadas con una doble función: la de realzar, por un lado, en la escena central del alicer de la sección primera derecha lo que podemos considerar una escena ceremonial y festiva y, por otro, para anunciar desde lo alto de un castillo la salida de una cabalgata de guerreros en el alicer de la sección segunda izquierda.

En algunas fuentes que analizaremos posteriormente será posible encontrarnos con la presencia de añfiles en situaciones muy parecidas a las anteriores. Por ejemplo acompañando una danza, en el *soffitto* del Palazzo Steri, o en lo alto de fortalezas, como sucede en la ermita de la Virgen del Consuelo de Camañas.



Añfiles en el "alicer de los músicos".

Cambiando de instrumento, la gaita de la sección cuarta izquierda es el único aerófono de insuflación indirecta que presenta nuestra techumbre. Se trata de un tipo oriental, según Rosario Álvarez, y cuenta con dos tubos paralelos, el melódico o caramillo y el bordón, y ambos están rematados por un único pabellón de cuerno, típico de los instrumentos árabes. Los primeros ejemplos figurativos de gaita medieval aparecen en el siglo XIII, y entre ellos también encontramos los de las miniaturas de las *Cantigas*, en el Códice B I 2. Destacaba su función militar, y es esta la que parece tener, según nuestra autora, el ejemplar representado en nuestra fuente. Esta deducción proviene del hecho de que en las tabicas de su mismo sector, así como en el alicer correspondiente, se exhiben imágenes bélicas.



Gaita.



Tejoletas.

En lo referente a los instrumentos de percusión, los palillos o tejoletas con las que ritma su danza la bailarina de la sección primera derecha son el único idiófono, de tipo entrechocado, representado en la techumbre. En este estudio volveremos a encontrar este instrumento en la techumbre mudéjar de la iglesia de la Sangre de Llíria. La forma y el especial modo de ejecución de este idiófono son similares a los utilizados en el mundo islámico. Estos consistían, posiblemente, en dos piezas de madera, planas en sus caras interiores y ligeramente cóncavas en las exteriores, para adaptarse a la mano que agarraba los dos elementos por su parte central.

Tanto los ejemplares turolenses como los de las *Cantigas*, o los de la puerta de Santa Catalina de la catedral de Toledo o las del *Cancionero de Ajuda* –todos ellas de finales del siglo XIII o principios del XIV– ofrecen algunas diferencias con respecto al modelo islámico aquí representado: el grosor de los palillos ha disminuido y los dos elementos parecen ser completamente rectos. Los palillos eran tocados casi siempre por muchachas danzarinas, y solo en muy pocas ocasiones aparecen en manos de músicos, masculinos o femeninos, que acompañarían el canto con el ritmo de este instrumento.

Tras el análisis de todos los instrumentos presentes en la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel, es posible destacar dos aspectos que tendrán relevancia en consideraciones posteriores ofrecidas en este trabajo.

Por un lado, podemos destacar la abundante presencia de instrumentos de origen islámico, tanto *cordófonos* como aerófonos o *idiófonos*, y, por otro, hemos de hacer notar también las abundantes concomitancias del instrumentario turolense con aquel plasmado en las miniaturas de los códices de las *Cantigas de Santa María*.

Consideraciones de índole sociológica

Al igual que sucede con el resto de fuentes contempladas en este trabajo, en el caso de la iconografía musical presente en la techumbre de la catedral de Teruel hay que diferenciar entre las representaciones aisladas de instrumentistas y la inserción de estas en escenas en las que se desarrollan más actividades. Como se ha comentado, en este sentido existen en la techumbre turolense ejemplos que ilustran ambas posibilidades. Aunque los instrumentistas aislados siempre puedan aportar información acerca de posibles funciones sociales de la música, será en la observación de las escenas más generales donde podrán ofrecerse hipótesis más fundadas acerca de este asunto.

Por lo que se refiere a estas escenas de carácter más amplio y general, la más interesante, sin lugar a dudas, es la del alicer de la sección primera derecha, a partir de la cual pueden extraerse importantes conclusiones acerca de las diferentes funciones y posibilidades interpretativas que la música podía ofrecer en la sociedad de la época, pues en ella se plasman diversas agrupaciones instrumentales dentro de un contexto festivo o ceremonial.

Antes de profundizar en este aspecto, podemos referirnos, dentro de este apartado, a la diversa naturaleza de las finalidades que la música cumple en la sociedad: utilitarias o puramente musicales. En el programa iconográfico de esta fuente se refleja a la música en esta doble vertiente, por un lado como un instrumento destinado a cumplir con una función concreta y ajena, en principio, a la recreación artística o estética y, por otro, como una manifestación cuyo sentido es el deleite físico, emotivo o intelectual que genera en quien la escucha. En ocasiones, las fronteras entre estas dos posibilidades se diluyen.

Desde los albores de la humanidad, el hombre ha utilizado la creación sonora como elemento acompañante o potenciador de las más diversas manifestaciones culturales: ceremonias de todo tipo, actividades laborales, bélicas, etcétera. La música estaba íntimamente ligada a cualquier tipo de expresión y a cualquier parcela vital. En este sentido, el habla y el canto pudieron tener un origen común. Con el tiempo, esta íntima unión fue disociándose y la expresión musical, en un sentido estricto, comenzó a separarse de la vida cotidiana y a tener su lugar específico y diferenciado. No obstante, como se ha expuesto, la música continuó acompañando multitud de momentos y actos, aunque también empezó a interpretarse de manera autónoma.

Retomando el tema de las escenas generales que representan manifestaciones musicales independientes y autónomas en la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel, como ya se ha adelantado, la más relevante y evidente es la que aparece en el alicer de la sección primera derecha. Los historiadores del arte suelen ver aquí una única escena, de la que formarían parte los seis músicos que encontramos en el total de los diez personajes que componen la escena. Por el contrario, la musicóloga Rosario Álvarez¹⁸⁴ apuesta, basándose en un análisis musical más pormenorizado, por la opción de tres escenas diferentes, dos laterales y una central. Las dos escenas laterales de este alicer son las que presentarían a la música como una manifestación autónoma, mientras que en la escena central este arte cumpliría una función ceremonial que condicionaría su naturaleza.

Refiriéndonos a las dos escenas laterales, en la escena de la izquierda aparece un grupo de tres juglares tocando instrumentos; este grupo representaría la opción de un ejemplo de música exclusivamente instrumental, interpretada en este

184 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., «Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la catedral de Teruel...».

caso por una formación tímbrica muy común en la época: un cordófono frotado y dos de técnica punteada. En la escena lateral derecha, por su parte, se haría alusión a otro tipo de música autónoma en la que, en este caso, se combinan la voz, y por tanto la palabra y la poesía, con el acompañamiento instrumental.

A esta argumentación la autora añade que en el faldón correspondiente a este alicer aparecen representados, aunque en tabicas separadas, un juglar con una vihuela de arco que acompañaría la danza, en otra tabica, de una mujer con palillos. Según Rosario Álvarez¹⁸⁵ esta cohesión temática entre las dos tabicas no sería fortuita en absoluto y respondería a la intención de plasmar en este sector de la techumbre un compendio de todas las posibilidades de expresión inherentes a la música, entendida como arte sonoro autónomo, y, en este último caso, referidas a la combinación de música y expresión corporal o movimiento propios de la danza.

Con respecto al resto de representaciones de temática musical presentes en el monumento, la autora manifiesta que estas constituirían diferentes ejemplos de las distintas funciones que la música podía cumplir en la vida de la sociedad representada en este programa iconográfico. Estas funciones serían las cumplidas por el añafil en lo alto de un castillo o en medio de un cortejo, por el cuerno en una cacería, por la gaita en el asalto a una fortaleza o por la flauta en el acompañamiento de las tareas cotidianas.

Hasta aquí, hemos ofrecido la interpretación musicológica de esta escena protagonista, en cuanto a su contenido musical, dentro del programa iconográfico de la catedral de Teruel. A partir de ahora vamos a incorporar otra opción interpretativa de esta misma escena complementaria.

La catedrática de Historia Medieval de la Universidad de Zaragoza M.^a Carmen García Herrero propone una lectura diversa de las ofrecidas hasta ahora para desentrañar el significado del llamado "alicer de los músicos". En su artículo «Una fiesta juvenil de primavera en la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel: propuesta de lectura»¹⁸⁶, concluye que, según sus investigaciones, en esta polémica escena de la techumbre se estaría representando al rey de la

185 *Ibidem*, p. 59.

186 GARCÍA HERRERO, M.^a Carmen, «Una fiesta juvenil de primavera en la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel: propuesta de lectura», *Artigrama*, 25, 2010, pp. 327-344.

juventud turolese, quien presidiría una idealizada fiesta de primavera. Esta escena se relacionaría además con la iconografía propia de las representaciones bajomedievales del mes de abril como rey joven. Toda esta interpretación requiere por parte de la autora una deducción pormenorizada.

Muy brevemente, M.^a Carmen García señala las principales corrientes interpretativas generales y tradicionales sobre el significado del programa iconográfico de la techumbre:

– Santiago Sebastián ofreció una clave general para explicar el conjunto iconográfico allí plasmado: la techumbre turolese albergaría un espéculo medieval o historia general que trataba de representar el mundo en cuanto obra de Dios.

– El profesor Yarza Luaces, por el contrario, acometió análisis parciales y minuciosos de diversas figuras o escenas para establecer después de qué otras fuentes gráficas o literarias podían proceder esos motivos. Así estableció una clasificación provisional: temas religiosos, profanos aristocráticos, profanos del tercer estamento, oficios, alegorías y metáforas, temas de clasificación dudosa y bestiarario. Fue también el primer autor en establecer que en la techumbre se conservaba en parte un calendario.

– Serafín Moralejo Álvarez no estudió de una manera global todo el monumento, pero descifró el significado de algunas imágenes y, de este modo, aportó algunas ideas a la comprensión general de la techumbre, en la que, según su teoría, los pintores habían vertido un repertorio sin ningún orden predeterminado; no creía pues que existiera ninguna clave explicativa ni programa global.

A su vez, esta autora propone una interpretación iconográfica del mes de abril como rey joven. Si se rastrea en las representaciones de los meses que se realizaron en la Baja Edad Media, puede comprobarse que abril es representado como un mes amable, juvenil y cortés, ya que se vive como una materialización de la primavera, de la juventud y del disfrute o entretenimiento. Esta autora aporta las siguientes obras literarias e iconográficas para atestiguarlo:

– *Disputatio Mensium* de Bonvesin de la Riva, pieza dramática de finales del siglo XIII: febrero se queja de ser el más pequeño de los meses y se levanta contra la tiranía del mes de enero; rebelión para la que logra arrastrar a nueve meses más. El conflicto no cesa hasta que abril, dechado de cortesía, es erigido en portavoz del calendario, intercede ante Enero y logra la paz.

– *Las muy ricas horas del duque de Berry*, en este lujoso libro procedente del taller de los Limbourg y finalizado por Jean Colombe, el mes de abril se presenta como la eclosión de la primavera, momento en el que todo se renueva, reverdece y brota; se identifica también como un mes juvenil, dentro de un ciclo en el que se suceden meses caballerescos y meses campesinos, ya que se representa con una joven pareja que jura su amor ante adultos, aludiendo al tema del *Collige, virgo, rosas* y convirtiéndose en una invitación a disfrutar de la juventud mientras esta dure.

– El Arcipreste de Hita en el *Libro del Buen amor* se refiere a este mes en los siguientes términos: “El terçero Fidalgo está de flores lleno, / con los vientos que faze grana trigo e çenteno; / faze poner estacas que dan azeite bueno; / a los mozos medrosos ya los espanta el trueno”.

– El *Libro de Alexandre*, por su parte, caracteriza al mes de abril por la luz en aumento de sus días y por el buen tiempo que permitía ir a la guerra, así como por el desarrollo de la vida y de lo vivo.

– En la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel fue Yarza quien identificó los restos de un menologio en la techumbre con las personificaciones, entre otras, de marzo y abril. Así el primero se encarnaría en un campesino con hoz, mientras que abril, según Borrás, lo haría “como un hombre coronado, con espigas esquemáticas en ambas manos”¹⁸⁷. Se trata de un personaje singular, de un atípico rey de abril que, sin embargo, entronca con una sólida tradición iconográfica que remite a jóvenes personajes masculinos vestidos para la ocasión. Como si de un verdadero monarca se tratase, aparecería representado de una forma bien diversa: sedente en majestad con cetro o espada.

Siguiendo este rastreo iconográfico, M.^a Carmen García ofrece el ejemplo de un libro de horas francés de finales del siglo XV o principios del XVI, conservado en The British Library, en el que el mes de mayo se ilustra con profusión de ramas cortadas: las que adornan la barca en la que una joven es cortejada por un galán que tañe un vihuela mientras que un juglar toca la gaita. Mientras, en otra escena un elegante joven tocado por sombrero porta una rama que muestra a una dama tras haber ascendido por una escalera, al tiem-

187 BORRÁS GUALIS, G.M., «Estudio histórico», en INSTITUTO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL, *op. cit.*, p. 45.



Meses de marzo y abril.



Meses de mayo y junio.



Meses de julio y agosto.

po que la música corre a cargo de un juglar que toca simultáneamente flauta y tambor¹⁸⁸.

La iconografía del mes de abril suele presentar en numerosas ocasiones a un festivo joven, a veces coronado, que sostiene ramas en las manos¹⁸⁹. Aparecen representaciones de estos reyes juveniles en la fachada de la catedral de Lucca (*Aprilis*) con unas calzas muy elaboradas y, esculpido y policromado, en una ménsula muy elaborada de la catedral de Pamplona –su atuendo bicolor remite a las fiestas populares y a la juglaría–. En el *Calendario martirial de Saint-Germain-des-Près*, los meses de abril y mayo se encarnan en un jovencísimo muchacho con corona de flores y ramas en sendas manos.

188 Ms. 15677, f. 5. Una buena reproducción en PORTER, P., *El amor cortés en los manuscritos medievales*, Madrid, AyN, 2006, p. 38.

189 Entre otros, así se representó a abril en el Calendario de Fulda, c. 975, Berlín, Biblioteca Nacional, Ms. Theol. Lat., 192; en la escultura de abril de Benedetto Antelami para el menologio del Baptisterio de la catedral de Parma, c.1196; en el menologio de Notre-Dame de Priz, Laval, en el siglo XIII. Estos y otros ejemplos aparecen reproducidos en PÉREZ HIGUERA, T., *Calendarios medievales. La representación del tiempo en otros tiempos*, Madrid, Encuentro, 1997.

En el reino de Aragón, la primera noticia que la autora ha podido documentar acerca de este fenómeno remite al estudio de Miró y Baldrich, *Jóvenes reyes efímeros*¹⁹⁰ –año 1355; datación obtenida gracias a un conflicto entre los monjes de un monasterio cisterciense y el consejo de Trasmoz dirimido por el *conde de Luna*–.

La documentación notarial aragonesa correspondiente a los siglos XIV y XV versa, con relativa frecuencia, sobre las asociaciones juveniles existentes en la práctica totalidad del reino. Los varones jóvenes se encontraban agrupados en marcos asociativos que recibieron diferentes nombres según las zonas, tales como compañías, mancebías, juegos, mandas, reales o condados. Según M.^a Carmen García, se trataba de asociaciones no solo aceptadas, sino fomentadas y tuteladas por las autoridades municipales, en las que se reunían los muchachos mayores de 17 o 18 años. El real o mancebía reunía a los jóvenes solteros, y tenía entre otros cometidos la organización de las fiestas y la cotización o escote de los miembros de las mismas para contratar a los músicos y juglares que amenizaban los diversos festejos estacionales y las festividades señaladas por el calendario local.

Al frente de estas asociaciones juveniles y como autoridades de las mismas se ubicaban determinados muchachos –normalmente miembros de las familias más pujantes de cada lugar–, llamados asiduamente reyes y condes. Su mandato se prolongaba durante un año, y en sus tareas podían ser auxiliados por otros cargos de la agrupación, que recibían distintos nombres como caballeros, mayores o amarales¹⁹¹.

Para esta autora, la llamada “escena de los músicos” de la catedral de Teruel puede ser en realidad una fiesta juvenil de primavera con motivo de la presentación del rey joven del año. En ella aparecen reflejadas una serie de motivos que tradicionalmente han sido interpretados por autores como Rabanaque y Novella como una boda, si bien Borrás, Yarza, Sebastián, Moralejo y otros estudiosos han negado o mantenido silencio ante esta interpretación. Prefieren hablar, en palabras de Borrás, de una representación de significado discutido.

190 MIRÓ I BALDRICH, R., «Joves reis efimers», en FERRANDO, A. y HAUF, A.G. (eds.), *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, vol. V, pp. 67-77.

191 GARCÍA HERRERO, M.^ªC., «Asociaciones de jóvenes en el mundo rural aragonés de la Baja Edad Media», *En la España Medieval*, 35, pp. 35-73.



Vista general del "alicer de los músicos".

A la hora de la interpretación de este alicer, hay que tener presente que fue objeto de una intervención de restauración poco respetuosa, que, con seguridad, modificó varios elementos originales.

La tesis interpretativa de M.^a Carmen García es la siguiente:

"De izquierda a derecha, lo que se pintó en el mutilado friso turolense fue lo siguiente: tres juglares coronados tañen tres instrumentos cordófonos, uno frotado y dos de técnica punteada, en un pasaje primaveral caracterizado por diversos árboles en flor. A continuación aparece la escena clave de esta representación, en la que se muestra a tres figuras, una central de mayor importancia, y dos laterales que señalan simétricamente con una mano al personaje esencial mientras que con la otra tocan su espalda. La relevancia de este trío en el conjunto está sonoramente subrayada por dos músicos –sin coronas en esta ocasión– que están tocando sendos añafles. Finalmente, a la derecha se pintó a una pareja en la que el varón, también con corona –lo que lo relaciona con los tres músicos pintados entre árboles– tañe un instrumento cordófono mientras que la muchacha, con un brazo extendido hacia el músico, puede que esté cantando, tal como ha propuesto Rosario Álvarez que la identifica como una juglaresa. [...] Las coronitas que lucen los

jóvenes que tocan los distintos instrumentos confieren continuidad al friso y se resuelven como la que porta en su cabeza el rey de Abril"¹⁹².

La autora, además, ha encontrado un paralelismo entre la escena turolense y un pasaje en el que el Arcipreste de Hita relata el modo en el que las gentes salieron a recibir a *Don Amor*:

"Día era muy santo de la Pascua Mayor, / el sol salía muy claro e de noble color; / los omnes e las aves e toda noble flor, / todos van resçebir, cantando, al Amor [...] Reçibenlo los árboles con ramos e con flores / de diversas maneras, de fermosas colores; / resçibenlo los omnes e dueñas con amores; / con muchos instrumentos salen los atambores [...] Trompas e añafles salen con atanbales; / non fueron, tiempo ha, plazenterías tales, / tan grandes alegrías nin atán comunales: / de juglares van llenas cuestas e eriales [...]"¹⁹³.

Según su interpretación, el Arcipreste de Hita describió prácticamente la escena que encontramos en este friso de la catedral de Teruel, lo que Caro Baroja describió como la estación del amor¹⁹⁴: Festejos y alegrías, trompas y añafles que anuncian la llegada de *Don Amor*, juglares tañendo los más diversos instrumentos, cánticos, árboles floridos, varones y dueñas que se entregan a los juegos amorosos; es decir, una fiesta de primavera.

Teniendo lo anterior en cuenta, M.^a Carmen García también rechaza la propuesta interpretativa de que esta escena se trate de la celebración de un matrimonio, y lo hace por diversos motivos:

- En la iconografía bajomedieval la representación del matrimonio se encontraba claramente codificada: tres figuras, de las que el sacerdote es la central. La pareja solía mantener unidas las manos ante él, tal como puede observarse en la miniatura del matrimonio del *Vidal Mayor*¹⁹⁵.
- La escena no solía limitarse solo a los tres personajes, sino que solían aparecer otros testigos, al menos dos.

192 GARCÍA HERRERO, M.^aC., «Una fiesta juvenil de primavera...», pp. 339-340.

193 RUIZ, J., *Libro de buen amor*, estrofas 1.225 y ss., pp. 305-309.

194 CARO BAROJA, J., *La estación de amor (Fiestas populares de Mayo a San Juan)*, Madrid, Taurus, 1984.

195 *Vidal Mayor*, L. VI «Del dreito de las arras», ed. facsímil, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1989.

- La muchacha que contraía matrimonio se la retrataba con una larguísima y bien cuidada melena (la propia de las *doncellas en cabellos*) o bien se la representaba con velo.
- En la escena central del "alicer de los músicos", los dos personajes laterales no unen o rozan sus manos ni se intercambian anillo, es decir, no llevan a cabo ninguno de los gestos matrimoniales.
- Nuestra autora defiende además que en esa escena central del alicer se representó a tres varones. Y que aunque las dos laterales fueran doncellas, ello no desmonta su teoría acerca de que nos hallamos ante el rey de la juventud.



Escena central.

Así pues, la propuesta de lectura de este alicer sería la siguiente: nos encontraríamos ante "dos varones (o tal vez dos doncellas) que escoltan y señalan a un tercer joven, más importante y ubicado en el centro, al que identifica un manto precioso y significativo que él sujeta con el doble tirante que lo sostiene a la altura del cuello, como si acabara de recibirlo. El propio forro del manto remite a un código conocido y manejado secularmente para destacar a los personajes nobles, pues se trata de un diseño de escudos blancos sobre fondo oscuro [...] Según mi lectu-

ra, en la polémica escena de la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel el rey de la juventud está presidiendo una idealizada fiesta de primavera"¹⁹⁶.

Dejando de lado estas propuestas acerca de su interpretación, lo que sí resulta evidente en esta escena es la innegable presencia en la misma de diversos y significativos elementos musicales que nos remiten directamente a la importancia que la música tuvo en destacadas celebraciones de la época, tanto para deleitar a los asistentes como para realzar las mismas; funciones ambas presentes en la escena estudiada.



Escena completa.

Si seguimos interrogando a las escenas y personajes musicales de esta techumbre, otra de las preguntas de carácter sociológico que podemos plantearle a la cubierta de la catedral de Teruel es la siguiente: ¿Qué grupos socio-religiosos –cristianos, musulmanes o judíos– están relacionados con el material musical en ella plasmado? Se han comentado en apartados anteriores los posibles referentes ideológicos cristianos del programa iconográfico de la techumbre –el *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud o el *Speculum Majus* de Beauvais–, pero hay una evidencia que destaca especialmente en relación a esta cuestión, y no es otra que el hecho, en principio sorprendente, de que en una obra de arte inserta en un marco físico y en un programa ideológico cristiano aparezcan con tanta rotundidad elementos profanos e incluso elementos de origen musulmán. En este sentido, la inusual presencia de elementos musicales profanos podría ser debida a una posible influencia oriental. Rosario Álvarez es partidaria de esta hipótesis, que además estaría propiciada por la circunstancia de que en la realización de las pinturas habrían trabajado mudéjares, según defiende Ángel Novella¹⁹⁷.

La musicóloga escribe en su artículo sobre esta fuente que "hay que suponer que en las pinturas trabajaron mudéjares, que de alguna forma, y a pesar de haber

196 GARCÍA HERRERO, M.ªC., «Una fiesta juvenil de primavera...».

197 NOVELLA, Á., *op. cit.*

sido dirigidos por una mente rectora cristiana, dejarían su impronta al plasmar el instrumental de tipo casi enteramente oriental y, quizás, la escena de la danza con palillos, de la que se encuentran varias imágenes en la iconografía islámica, haya sido pintada bajo este prisma”¹⁹⁸. Esta cita nos sirve para introducir este aspecto destacable: la casi total preponderancia de instrumental oriental en las pinturas turolenses. Así pues, la mayor parte de los instrumentos representados son de procedencia islámica: los añafles, la gaita, el laúd con cordal frontal, el laúd corto, la guitarra y los palillos. Obviamente este repertorio instrumental habría de estar unido a una música emparentada con las tradiciones orientales. Este predominio de instrumentos de origen oriental está también presente en las miniaturas de los códices alfonsinos de las *Cantigas*, y en este aspecto las analogías concretas con respecto a la fuente turolense coetánea son abundantes.

En esta introducción de instrumentos orientales en la península ibérica desde el siglo IX al XIII se distinguen, habitualmente, dos fases a partir del análisis de las obras plásticas. La primera tiene lugar entre los siglos IX y X, una vez que se ha estabilizado la invasión musulmana, pero, sobre todo, en esta última centuria con la creación del califato de Córdoba. La segunda fase se produce a partir de las conquistas de almorávides y especialmente de almohades en la segunda mitad del siglo XI y mediados del XII.

Es posible que los contactos con la corte normanda de Sicilia también constituyeran un puente entre Oriente y Occidente. Según Rosario Álvarez en su estudio sobre el instrumental de las *Cantigas*¹⁹⁹, en las miniaturas alfonsinas se pueden observar instrumentos llegados en la primera etapa, que pervivían todavía, como el tambor en forma de reloj de arena, el laúd con cordal frontal y el laúd corto –que son asimilados en ese momento–, la corneta y un tipo de oboe de tubo cónico. Junto a ellos se observa en los mismos códices todo un muestrario de instrumentos introducidos en la segunda fase, como el rabé morisco, la trompeta árabe, un tipo de oboe cilíndrico, los albugues, la guitarra y algunos tipos de gaita. Aunque también se observan otros instrumentos provenientes del ámbito europeo como el arpa, la rota, la sinfonía, el órgano *portativo*, las flautas traveseras y el rabel.

198 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., «Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la catedral de Teruel...», p. 60.

199 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos...», p. 87.

Tras estas enumeraciones de instrumentos quedan evidenciadas las similitudes entre las dos fuentes –códices alfonsinos de las *Cantigas* y techumbre mudéjar de la catedral de Teruel–, lo que no sería sino reflejo de una realidad musical cuanto menos bastante parecida. En la techumbre turolense se observan instrumentos tanto de la primera fase de penetración de instrumentario islámico en la península como de la segunda, todo ello junto a instrumentos propios de ámbito europeo.

No obstante, en este punto de nuestro discurso es irremediable plantearnos otra pregunta acerca de la información musical que nos ofrece la fuente estudiada: ¿Hasta qué punto el mundo musical representado en la techumbre es reflejo de la realidad musical del momento? Esta pregunta queda en parte contestada con lo referido al origen del instrumentario representado, ya que con su recuento se pone de manifiesto que estos instrumentos son un reflejo de los instrumentos europeos y, sobre todo, islámicos que hasta el siglo XIII se habían ido introduciendo en la península ibérica.

Rosario Álvarez expresa con claridad varias veces en su artículo que las pinturas de la techumbre reflejan perfectamente el instrumentario coetáneo a su realización. En el caso de los códices de las *Cantigas de Santa María*, esto mismo, con mayor claridad si cabe, es también evidente.

Tal y como pone de manifiesto esta autora en su estudio sobre esta última fuente, "las miniaturas de los códices alfonsinos son, pues, el mejor exponente del instrumentario hispánico en plena transición, ya que en esta época tiene lugar el paso del periodo de formación del mismo (siglos X al XIII) al de cierta consolidación de los diferentes tipos instrumentales, periodo que comprende la Baja Edad Media (siglos XIV y XV)"²⁰⁰.

De aquí se deduce también que, dadas las coincidencias instrumentales entre ambas fuentes, el hábeas instrumental turolense refleja también ese momento de encrucijada en la historia de la organología hispánica. Encrucijada plasmada también en otras fuentes, ya que, según Jesús Lacasta, las miniaturas musicales del *Vidal Mayor* también serían un reflejo de la tipología instrumental propia de finales del siglo XIII, aunque en este caso y, según el autor, de clara procedencia europea²⁰¹.

200 *Ibidem*.

201 LACASTA, J., «Las miniaturas musicales del *Vidal Mayor*...», p. 217.

Esta tónica general, observada en todas estas obras de finales del siglo XIII, de representar el mundo organológico y, por tanto, la realidad musical propios del momento en que fueron creadas contrasta con lo que hemos observado sucedía con las representaciones anteriores (escultóricas) románicas. Ha sido comentado en páginas anteriores que las imágenes musicales presentes en los monumentos románicos de Jaca, Puerta de las Platerías de Santiago de Compostela, San Isidoro de León y Silos, no están tan influidas por el mundo organológico del entorno como por los textos exegéticos, otras obras literarias y el pensamiento simbólico propio del momento. Además, lo que el escultor podría utilizar de los instrumentos de su entorno sería, casi con toda seguridad, apelando a la memoria y no mediante la copia del natural.

En este sentido, el arte románico era antinaturalista por naturaleza, pues pretendía una lectura intelectualizada de las imágenes, es decir, la creación de un código. Así, los instrumentos cumplen una función simbólica; son el atributo que identifica a un personaje o expresan una determinada idea.

Estas evidencias nos obligan a formular la pregunta de por qué desde finales del siglo XI y principios del XII hasta finales del siglo XIII se ha producido este cambio en cuanto a la importancia concedida a la realidad directa, observable a partir de la reproducción de un mundo organológico real y coetáneo a la obra de arte. Sin profundizar demasiado, la respuesta puede encontrarse en el creciente interés del hombre medieval por la realidad humana, sensible y natural –tal y como puede observarse en algunos rasgos de la nueva estética del gótico–.

No obstante, es curioso comprobar cómo los instrumentos de origen islámico reciben un tratamiento más realista que los que proceden de la herencia cristiana. Es posible que estos últimos, los instrumentos musicales cristianos, al seguir teniendo que cumplir su función de atributo, como el arpa del rey David, no se pretendiera que fueran reflejo de ninguna realidad concreta, mientras que los de origen musulmán, ajenos a cualquier tipo de función simbólica determinada, puedan ser representados con mayor libertad y naturalismo.

Consideraciones musicales

Para contestar a la pregunta de cómo pudo haber sido la música interpretada en las escenas musicales de la techumbre, la herramienta más valiosa sería, sin lu-

gar a dudas, contar con la notación musical del interpretado. En el campo de estudio de un análisis más estrictamente musical de cualquier momento o entorno concreto, las fuentes iconográficas, literarias o histórico-documentales son tan solo un apoyo que nunca puede sustituir al documento propiamente musical. Por tanto, para hacer una posible recuperación sonora de un repertorio musical que pudiera haber estado interpretándose en las escenas, sería deseable que en alguna fuente concreta se hiciera referencia a este asunto o que dispusiésemos de restos de escritura musical de esa época que pudiesen corresponderse con las formaciones instrumentales o vocales representadas. De momento esto es tan solo un deseo, puesto que, como explica Pedro Calahorra en su estudio sobre la *Historia de la música en Aragón*:

"Ciertamente no tenemos la música que se cantaba en Aragón en los siglos XII al XIV, pero sí constancia de la actividad musical que se daba en el territorio aragonés tanto por la documentación de los archivos, que ya hemos empezado a desplegar, y por las crónicas que pronto leeremos, como por la iconografía musical que hallamos en piedras cinceladas, pinturas murales, tablas pictóricas, retablos escultóricos y hasta en miniaturas de códices"²⁰².

En este sentido, y a falta de documentación estrictamente musical, la iconografía referida a este arte presente en la techumbre se convierte en una ayuda informativa muy importante. En lo referente, de un modo más concreto, al mundo de la música profana, el autor citado aclara también que "aunque aquí no podamos presentar modelo alguno de estos cantos que se dieron en Aragón, la presencia de juglares en todas partes del mismo testimonia su existencia"²⁰³.

Pedro Calahorra apuesta metodológicamente por extrapolar aquello que conocemos del caso catalán para conocer, de un modo análogo, aquello que pudo suceder en Aragón.

"Al estudiar musicológicamente el caso aragonés hay que tener muy en cuenta [...] que Aragón estuvo unido eclesiásticamente a la Provincia Tarraconense hasta 1318; así como que durante cientos de años los reyes de Aragón fueron efectivamente condes de Barcelona [...] por lo que la investigación de estos temas hecha con referencia a Cataluña alcanza di-

202 CALAHORRA, P., *Historia de la música en Aragón (siglos I al XVII)*, Colección "Aragón", Zaragoza, Librería General, p. 29.

203 *Ibidem*, p. 25.

rectamente también a Aragón, dada la unidad de cultura que en el amplio espacio territorial que comprendían ambas regiones y la mutua influencia se daba entre las mismas"²⁰⁴.

Por su parte, Jesús Lacasta contempla esta misma cuestión en su estudio sobre las miniaturas musicales del *Vidal Mayor*. Comenta la carencia absoluta de "colecciones" profanas aragonesas coetáneas a las miniaturas, y por tanto a las pinturas turolenses, y continúa con la aclaración de que "sin embargo poseemos ejemplos hispánicos contemporáneos, documentación literaria de distinta índole, sedimentos melódicos conservados en el folklore peninsular, que junto a la iconografía son un fiel reflejo de aquel rico pero desaparecido patrimonio musical"²⁰⁵. Según recoge este autor, los dos fenómenos que repercutieron directamente en la creación musical de la época, en cuanto a repertorio monódico, fueron el florecimiento del movimiento trovadoresco y el desarrollo del Camino de Santiago.

En este sentido, nuestro autor defiende que "las tierras aragonesas estaban bien pobladas no solo de juglares sino también de trovadores (tanto cristianos, como mudéjares o judíos), condición social que entre todos los músicos será la que alcance mayor popularidad, dado su permanente recorrido por todos los confines"²⁰⁶.

Teniendo en cuenta la presencia de trovadores en Aragón y su gran movilidad, por un lado, y la especial conexión de Aragón con Cataluña, centro peninsular relevante en cuanto al fenómeno trovadoresco, por otro, es lógico pensar que en estas tierras se interpretase también parte del repertorio trovadoresco conservado de esta época procedente de ese ámbito.

En cuanto a la información que las fuentes iconográficas nos aportan sobre cuestiones de interpretación musical, aspecto que hay que tener muy presente a la hora de "hacer sonar", de un modo acorde con su esencia, los restos musicales de cualquier época, las miniaturas de los códices de las *Cantigas de Santa María* han sido muy estudiadas al respecto. Dadas las analogías, en lo referente al compendio organológico, entre los códices alfonsinos y las pinturas de la techumbre en cuestión, lo estudiado a este respecto en los primeros es razonablemente aplicable al caso turolense.

204 *Ibidem*.

205 LACASTA, J., «Las miniaturas musicales del *Vidal Mayor*...», p. 211.

206 *Ibidem*, p. 212.

Por su parte, Rosario Álvarez, en su estudio sobre este asunto, nos informa de que se observa en las miniaturas de los códices alfonsíes una tendencia muy acusada a combinar instrumentos de cuerdas frotadas y punteadas, proveniente, presumiblemente, de la música árabe. En la música de esta cultura suelen combinarse el *rabab*, de cuerda frotada, con el laúd o con el *qanum*, ambos de cuerda punteada, a los que puede añadirse el ritmo de la *derbuka*.

Otro acoplamiento frecuente, según las miniaturas, es el de un *aerófono* con un *idiófono* o *membranófono*. La autora también destaca que, además de estos pequeños conjuntos instrumentales, se observa tanto en la plástica como en la literatura un afán por la acumulación de instrumentos, que induciría a pensar que se busca más la riqueza tímbrica y el volumen sonoro que el control de la simultaneidad de consonancias. Esto pudiera deberse a que la sencillez y tendencia a la repetición de la música interpretada requiriese de frecuentes cambios de timbres para evitar la monotonía propia de estas creaciones. A continuación se ofrece un párrafo extraído del trabajo de Rosario Álvarez donde se responde a la pregunta de cómo se realizaría el acompañamiento de la música por parte de los instrumentos representados.

“El núcleo de la música medieval de esa época es la melodía, esencia de la manera de musicar, y el desarrollo de la escritura está en función de plasmar esa columna vertebral del quehacer de este arte. La melodía sirve de guía no solo a las voces sino también, según entendemos, a los instrumentos. ¿De qué manera? Desde luego no como armonía ni contrapunto, desarrollos posteriores del lenguaje musical, tampoco a la manera dulcificada de los grupos que en la actualidad interpretan las Cantigas, en los que existe la tendencia a doblar estrictamente a las voces, sino más bien mediante un procedimiento más cercano a la heterofonía, tan en boga en culturas vinculadas en aquel momento a la corte de Alfonso X.

Cada instrumento seguiría más o menos las inflexiones de la melodía, según sus posibilidades, introduciendo variaciones, pero sin perder de vista el esquema melódico de las piezas. Habría que prestar más atención, quizás, al papel de la improvisación en la música instrumental en la Edad Media, porque es posible que los juglares y ministriles recrearan en cada actuación con sus instrumentos un repertorio conocido por todos”²⁰⁷.

207 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos...», p. 89.

Consideraciones éticas

La música, entendida como manifestación artística y no como ciencia, ha sido juzgada éticamente desde el nacimiento mismo de esta parcela filosófica. Ya en los escritos damonianos²⁰⁸ y platónicos se hacen numerosas referencias a la conveniencia o inconveniencia de ciertos esquemas compositivos en las creaciones musicales del momento. Esta preocupación filosófica por aspectos del arte musical radicaba en el hecho de que en la cultura griega se creía firmemente que la música tenía un gran poder para influir, tanto en un sentido positivo como también negativo, en el alma de las personas. Todo este pensamiento se resume en la teoría del *ethos* musical, que consistía en asignar a cada uno de los modos griegos –o diferentes esquemas melódicos con los que podía construirse cada composición según su carácter o finalidad– una capacidad de influencia ética concreta. Es decir, el hecho de combinar los sonidos de un modo u otro en una melodía conducía a que esta influyera de diversa manera en el alma de las personas. Existían modos cuya escucha podía infundir valor o sosiego, mientras que otros movían a afectos más volátiles, menos valorados también éticamente²⁰⁹.

Teniendo todo esto en cuenta, podemos entender por qué Platón se preocupó por la conveniencia de ciertos modos de componer o rechazase otros, sobre todo en cuanto a lo que la educación de los jóvenes se refería. Era el poder de influencia ética de la música aquello que verdaderamente preocupaba al filósofo griego.

Pero la música no era contemplada en la Antigüedad tan solo como un arte práctico, también era considerada en su dimensión de ciencia. Música como ciencia matemática y física, en tanto que unía relaciones entre proporciones numéricas y resultados sonoros –tal y como había contemplado Pitágoras y su monocordio en el que podía comprobarse la correspondencia entre proporciones geométricas

208 Referidos a Damón, de cuya vida pocas noticias se tienen: según testimonio de Platón, parece ser que era oriundo de Oa y que había sido condenado al exilio durante diez años con la acusación de megalomanía por haber aconsejado mal a Pericles, quien como consecuencia había despilfarrado el erario público. Su exilio puede fecharse aproximadamente alrededor del año 443 a. C., y su nacimiento alrededor del 500 a. C. Parte significativa de sus ideas sobre la música debía contenerse en el discurso que al parecer pronunció delante del Areópago (colina donde se reunía en la antigua Atenas el tribunal superior para dirimir asuntos de gravedad) en ocasión de su alejamiento de Atenas llamado precisamente areopagítico. Aboga por la importancia de la música como una influyente herramienta en la educación de los jóvenes.

209 Aspectos estos tratados magistralmente por Antonio Martín Moreno en sus clases de Historia de la Música en la Universidad de Granada.

y las consonancias perfectas musicales-. La música entendida como ciencia no contaba con ninguna objeción ética y formaba parte del *Quadrivium* junto a la aritmética, la geometría y la astronomía.

Aristóteles en parte recoge esta dicotomía entre música práctica y música teórica, y considera que el arte de tocar con destreza un instrumento no ha de figurar entre las habilidades de un ciudadano.

Toda esta teoría griega de los modos musicales y de la posibilidad de influencia negativa de este arte en el ánimo de las personas pasa, aunque desvirtuada en algunos aspectos, al pensamiento medieval. En esa época se sigue atacando a la música como creación meramente sensitiva, en tanto que es un instrumento capaz de exaltar el lado más sensorial y sensual de las personas. Por este motivo existe una diferenciación entre la música que incluye el canto y la que es exclusivamente instrumental.

En la primera, si es religiosa, además de la combinación musical de los sonidos, existe la palabra, y ello salva esta manifestación artística porque, de este modo, puede convertirse, gracias al contenido conceptual del texto cantado, en un instrumento de alabanza a Dios. El canto religioso, canto gregoriano, es pues un instrumento embellecido, y por lo tanto más influyente, de alabanza a Dios: "Quien canta reza dos veces", tal y como decía san Agustín. Por el contrario la música exclusivamente instrumental, ajena a cualquier mensaje verbal, es vista como un instrumento de deleite sensual y por tanto con un componente pecaminoso. Sobre todo cuando va asociada a la danza.

Estas consideraciones morales sobre la música condicionaron hasta el siglo XX las creaciones musicales circunscritas al ámbito eclesiástico. En este sentido, encontramos a lo largo de la historia numerosos avances y retrocesos en cuanto a la permisividad eclesiástica hacia las innovaciones técnicas en las creaciones musicales compuestas en este escenario.

Entrando ya en el caso de la techumbre de la catedral de Teruel, Rosario Álvarez se plantea que contemplar qué consideración se daba al componente musical del monumento cuenta con la dificultad de que la disposición del programa iconográfico ha sufrido modificaciones a lo largo de su existencia. Como hemos ya comentado, el monumento fue muy castigado durante la Guerra Civil, hasta el punto de que incluso desapareció un sector completo, el noveno. La restauración corrió a cargo del Servicio de Regiones Devastadas, y en ella se cometieron nume-

rosas equivocaciones, pues no se consultaron estudios previos ni colecciones fotográficas existentes –como la Colección Amatller, de la que hay reproducciones en el archivo fotográfico del Instituto «Diego Velázquez» del CSIC, en Madrid–.

Así, algunas tabicas se cambiaron de lugar injustificadamente, otras desaparecieron y hubo repintes con ausencia de estudio previo. A esto hay que sumar el deterioro de algunos casetones y posibles reformas anteriores a la guerra. Todo ello dificulta la comprensión de un posible programa unitario. Se ha hecho referencia al inicio de este trabajo a las diferentes posturas existentes hasta el momento ante la interpretación que pueden encerrar las pinturas de la techumbre. A todas las diferentes opciones subyace el dilema previo de si existe un programa unitario o no. A continuación se presenta un breve repaso de las aportaciones hechas al respecto por los autores más significativos en el estudio del monumento, abordadas ya al inicio de este estudio.

Santiago Sebastián²¹⁰ ofrece al respecto dos hipótesis bastante conectadas. En la primera, el *Speculum Majus* de Vicente de Beauvais sería el modelo que habría regido el diseño iconográfico de la techumbre; en él se pretendería presentar una visión global del mundo conocido por el hombre medieval con todos sus ámbitos: *Speculum naturale*, *Speculum scientiae*, *Speculum morale* y *Speculum historiale*. Esto supondría un claro paralelismo con los programas iconográficos de las catedrales francesas.

En la segunda hipótesis ofrecida por este autor, la obra *Breviari d'Amor*, escrita hacia 1288 por el franciscano Matfre Ermengaud, sería el modelo gráfico-literario concreto de las pinturas. En él también se presenta una visión global del mundo como creación divina.

Emilio Rabanaque²¹¹, por su parte, apuesta por una temática de carácter histórico doctrinal en la que estarían reflejados algunos sucesos históricos concretos. Esta interpretación no se ha sostenido y ha sido criticada directamente por Ángel Novella por su falta de rigor científico. Este último autor²¹², realiza un estudio iconográfico más riguroso y apuesta por una división del programa iconográfico por sectores temáticos; esta sería la opción más aceptada actualmente.

210 SEBASTIÁN, Santiago, «El complejo problema del artesanado...».

211 RABANAQUE, E., «El artesanado...».

212 NOVELLA, Á., *op. cit.*

Para Joaquín Yarza²¹³, aunque es evidente que las pinturas inciden en el elemento profano y son un reflejo de la sociedad turolense del momento, su intencionalidad sería básicamente religiosa; eso sí, manifestada a partir de personajes y escenas de una vida cotidiana esencialmente profana, hecho que individualizaría a la techumbre de Teruel con respecto a las decoraciones de los templos de la época. Para este autor existirían varios ciclos temáticos dentro de esta intencionalidad religiosa: caballeros; cacería y lucha con monstruos; meses; oficios y técnicas; pecado y su entorno; Pasión y Redención.

No descarta que exista un programa unitario que englobe los ciclos, pero, en el estado en el que se encuentra la investigación esto no puede confirmarse por la desaparición y cambio de lugar de algunas tabicas. Por último, Gonzalo Borrás, no acepta la idea del programa unitario por lo amplio del repertorio.

Llegados a este punto, y en relación con el elemento musical, podemos plantearnos si, dado que para algunos autores, como Joaquín Yarza, la intencionalidad básica del programa iconográfico posee un trasfondo religioso, la finalidad de presentar escenas musicales podría ser en parte recordar la dimensión pecaminosa de esta manifestación. Dicho de otro modo, también podemos preguntarnos si se han elegido algunas representaciones musicales como un simple instrumento para materializar la representación de ciertas facetas relativas al pecado. Si consideramos las aportaciones de Joaquín Yarza y de Rosario Álvarez comprobamos que existen dos posturas contrarias al respecto.

Según el primer autor, ante la pregunta de si hay una mención específica al mal o al pecado en la techumbre de la catedral de Teruel, la respuesta sería que sí, pero "de una manera elíptica, nunca transparente: ambigua y dispersa aquí y allá"²¹⁴. No obstante, el autor se refiere al caso concreto del músico y la danzarina. Este modelo iconográfico recurrente a lo largo de la iconografía medieval, según de qué fuente provenga, es susceptible tanto de no ser considerado como de serlo.

Con respecto a esta última opción, Yarza propone "echar un vistazo a esa serie espléndida de juglaría que comienza en Sata María de Uncastillo y es recogida por la escuela del llamado maestro de San Juan de la Peña de Agüero, San Pedro el Viejo de Huesca, Biota, Egea de los Caballeros, etcétera. La historia de Salomé pre-

213 YARZA, J., «Los problemas iconográficos...».

214 *Ibidem*, p. 38.

senta la primera prueba del uso negativo de la danza como elemento de lascivia [...]. Sospecho [comenta este autor] que este carácter condenatorio es el que tienen varias tablas que en la techumbre se dedican al tema"²¹⁵. Para este autor, con estas escenas se pretendía prevenir contra la complacencia hedonista en la música y su relación con los movimientos provocadores de lujuria propias del baile.

Las aportaciones de Rosario Álvarez, por el contrario, demostrarían que las representaciones musicales de la techumbre turolense, en general, y la de la bailarina de la sección primera derecha en particular, no supondrían una advertencia sobre conductas pecaminosas, sino que simplemente harían referencia a las distintas funciones de la música como una actividad más de la sociedad de la época. El principal argumento presentado para ello es el que defendería que en el alicer de la mencionada sección primera derecha encontramos no solo una escena, sino tres, en las que se presentarían tres funciones diferentes de la música: puramente instrumental, vocal acompañada de instrumentos o sirviendo de acompañamiento en un cortejo. Según esta autora, el hecho de que en las tabicas de esta misma sección aparezcan un instrumentista y una bailarina supondría que se ha pretendido ofrecer otra posible función de la música, en este caso como elemento acompañante del baile.

Este argumento se sustenta en el hecho de que es posible observar concomitancias temáticas entre las tabicas y los aliceres de otras secciones. Por tanto, no se estaría incidiendo en el posible elemento pecaminoso de la música, sino que simplemente se presentaría esta, en todas sus variantes, como un aspecto más de las actividades humanas. Hasta aquí el estudio de la fuente turolense, que dará paso al análisis de las dos fuentes palermitanas.

Las miniaturas del *Vidal Mayor*. Una breve comparación

Ofrecemos aquí un sucinto comentario acerca de la atractiva iconografía musical presente en el códice del *Vidal Mayor*, ya que se trata de un documento coetáneo a las *Cantigas de Santa María* y, por tanto, también a la techumbre de la catedral de Teruel. A pesar de la riqueza organológica plasmada en esta fuente manuscrita, los elementos musicales que aparecen son ajenos a la realidad musical del momento, al contrario de lo que sucede con la techumbre mudéjar.

²¹⁵ *Ibidem*.

El *Vidal Mayor*, o *Maiores Compilatio Vitalis*, parece elaborarse a mediados del siglo XIII, en pleno reinado y a voluntad de Jaime I (1213-1276). Este texto jurídico²¹⁶ supone una elaboración mucho más romanizada, y "europeizada" por tanto, del derecho aragonés. Todo ello en un momento en la historia europea en el que, como consecuencia del renacimiento de los estudios jurídicos surgidos al amparo de la Universidad de Bolonia, se extendió por Europa la moda de escribir "Libros de leyes". Según M.^a Carmen Lacarra²¹⁷, podemos describir el *Vidal Mayor* como un manuscrito en vitela de 363 x 243 milímetros con el texto a dos columnas, distribuido en nueve libros. Consta de 277 folios numerados más dos preliminares blancos. Se ilustra con 156 miniaturas realizadas en oro y colores, pero la decoración del manuscrito no se reduce a las 156 iniciales historiadas. Como marco de las grandes miniaturas de comienzo de cada uno de los nueve libros y como ornato de los márgenes de las restantes páginas miniadas, hay un complejo y rico repertorio de motivos profanos que constituyen en sí mismos un mundo independiente ajeno al texto jurídico del código.

La iconografía musical de este código ha sido estudiada por Jesús J. Lacasta Serano en su artículo «Las miniaturas musicales del *Vidal Mayor*. Un documento coetáneo de las Cantigas de Santa María»²¹⁸, donde constata que el conjunto musical del manuscrito lo componen un total de cuarenta escenas, en las que encontramos algunos de los tipos instrumentales más característicos del momento: ocho cuernos –naturales y sin boquilla–, diez gaitas –cuyas primeras manifestaciones en nuestro país son precisamente del siglo XIII– y once trompetas –del tipo árabe o añafil–.

216 El *Vidal Mayor*, *In excelsis Dei Thesauris* o *Compilatio Maior* es la primera compilación del Fuero de Aragón y fue redactada por el obispo de Huesca, Vidal de Canellas –que se formó jurídicamente en la Universidad de Bolonia, la más importante a tal efecto en la Europa de su tiempo– entre 1247 y 1252. Vidal de Canellas recibió el encargo de redactar este Fuero General en 1247 tras las deliberaciones consensuadas en las Cortes de Huesca de parte del rey Jaime I el Conquistador para ser aplicado en todo el reino, incluyendo el Sobrarbe, la Ribagorza, el Valle de Arán y algunas comarcas castellonenses, en sustitución de anteriores fueros particulares que tenían su base en el Fuero de Jaca, y que fueron, tras la compilación que suponía el *Vidal Mayor*, derogados. No se ha dilucidado si el *Vidal Mayor* fue sancionado y promulgado por el rey Jaime I. Al parecer fue voluntad del rey promulgarlo, pero contó con la oposición de la nobleza del reino de Aragón, apegada al fuero jaqués. Todo ello impidió la aplicación exhaustiva del fuero por todo el territorio. En algunas zonas se otorgaron fueros siguiendo el Fuero de Teruel, posteriormente a la promulgación de las dos compilaciones de Vidal y, ya entrado el siglo XIV, solo la *Compilatio minor* es considerada la ley aragonesa, y el *Liber in Excelsis Dei* o *Vidal Mayor*, como su más prestigioso comentario.

217 LACARRA DUCAY, M.^aC. *et al.*, *Vidal Mayor: Estudios*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1989, pp. 117-118.

218 LACASTA, J., «Las miniaturas musicales del *Vidal Mayor*...».

Según nuestro autor, los miniaturistas “se propusieron dar una traducción del mundo en el que vivían. Y aun cuando se trata de un manuscrito jurídico, su arte es popular o si se quiere civil, en el que es la sociedad con su pluralidad de componentes lo que se manifiesta. [...] En las miniaturas del *Vidal Mayor* prevalece la visión de la realidad sobre la inclinación hacia lo alegórico. Cuando ocasionalmente se procede a ilustrar una idea vestida por la alegoría se recurre a la utilización de motivos extraídos de la realidad más concreta”²¹⁹.

Estas afirmaciones pueden llevar a pensar que el contenido musical del manuscrito aparece plenamente contextualizado en escenas de la vida cotidiana, cuando realmente los instrumentistas que aparecen no solo no están insertos en ninguna escena, sino que en muchos casos no son ni siquiera antropomorfos –encontramos conejos o monos haciendo sonar instrumentos– o son seres fantásticos –mitad hombre mitad animal–. El autor también se plantea que “debemos tener precaución al intentar ver una relación directa entre las miniaturas musicales y la realidad musical sea o no autóctona. Es evidente que cuando nos planteamos el tema imagen-realidad, los instrumentos representados en la iconografía deben tener más de un punto de referencia con la misma realidad”²²⁰.

Se cuestiona pues la posible verosimilitud del instrumental de la fuente, y además hemos de recordar que este no aparece inserto en ningún contexto ordinario o cotidiano.

TECHUMBRE DE LA IGLESIA DE LA SANGRE DE LLÍRIA

Los elementos iconográfico-musicales presentes en la techumbre de la iglesia de la Sangre de Lliria (Valencia), al igual que sucede con toda su decoración figurada, se concentran en tres frisos que conectan el tramo final de esta techumbre con los muros del templo. Las diferentes escenas representadas en ellos se encuentran delimitadas por arquerías dibujadas que albergan, en su interior, a sus diversos personajes. En total encontramos unas cincuenta escenas –hay que tener en cuenta que un pequeño número de ellas está tan deteriorado que resulta imposible analizar su contenido– individualizadas por cada uno de los arcos representados pictóricamente en el espacio longitudinal de los tres frisos.

219 *Ibidem*, p. 218.

220 *Ibidem*, p. 217.



Interior de la iglesia de la Sangre de Llíria.

De este conjunto, las escenas que cuentan con algún elemento musical son once, con un total de diecinueve instrumentos musicales, entre los que hallamos laúdes con cordal frontal, vihuelas de arco, una mandora, flautas, un cuerno, añafles, panderos y unas tejoletas, además de unos pequeños objetos circulares portados por alguna de las figuras que pueden ser interpretados como crótalos por su semejanza a objetos similares encontrados en cerámicas de Paterna y Teruel de los siglos XIII y XIV.

Las escenas, en su mayoría –exceptuando algunas que muestran aves, seres fantásticos como las arpías, dragones o centauros, alguna escena religiosa, o perros cazando jabalíes–, plasman un ambiente caballeresco de damas, jinetes, escenas de cortejo, torneos y, por supuesto, juglares y escenas musicales. Dentro del programa iconográfico representado en estos frisos, la presencia de instrumentistas o de personajes vinculados a la música puede entenderse como un ingrediente fundamental a la hora de caracterizar el ambiente cortesano que predomina en el conjunto. De este modo, la música aportaría la sensibilidad y el refinamiento necesarios en este conjunto iconográfico. Una vez más, la presencia del elemento sonoro se torna imprescindible en las imágenes protagonistas de una obra artística mudéjar ubicada en un templo cristiano.

En este estudio vamos a prestar mayor atención, obviamente, a las escenas donde la música está presente, pero también atenderemos con interés a aquellas que ilustren el ambiente caballeresco al que nos hemos referido. Amadeo Civera, en su estudio publicado sobre esta techumbre²²¹ describe una por una todas las escenas de los frisos, así como el resto de decoración geométrica, vegetal o caligráfica. Aquí tomamos como base este magnífico trabajo para ofrecer una síntesis de todas las escenas, aunque, claro está, desarrollaremos el análisis de las escenas que más nos interesen en nuestro objetivo.

Antes de comenzar a profundizar en estos elementos, es necesario referirnos a cuestiones históricas y estructurales del templo donde se encuentra la techumbre, así como a la descripción de la misma y de su programa iconográfico general, tal y como hemos hecho previamente en las otras fuentes aquí tratadas.

La iglesia de la Sangre de Lliria, conocida también como "Antigua iglesia de Santa María", se levantó sobre la antigua mezquita ubicada en la colina donde se asentaba el núcleo original medieval de esta ciudad, concretamente en la plaza de la Villa Antigua. Su construcción se inició bajo el obispado de Andrés de Albalat, entre los años 1253 y 1262²²². La obra terminó posiblemente en 1279²²³. Fue ya en el año 1646 cuando pasó de primitivo templo parroquial, función cedida a la nueva iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, a ser la sede de una cofradía: la cofradía de la Sangre.

Su fisionomía, propia de la transición del románico al gótico (siglos XIII y XIV) hace que sea encuadrada dentro de las llamadas "iglesias de reconquista". Posee una planta rectangular articulada en una sola nave, heredera de la sala de oración de la mezquita aljama que la precedió, dividida en seis tramos por cinco arcos en diafragma apuntados que sustentan la techumbre de madera a dos aguas.

En el primer tramo entre los dos muros de carga se situó el coro de madera, al cual se puede acceder por una escalera de estilo gótico-mudéjar y desde el que puede contemplarse esta magnífica vista de la techumbre.

221 CIVERA MARQUINO, Amadeo, *Techumbre gótico-mudéjar en la iglesia de Santa María o de la Sangre en Lliria*, Lliria, Ayuntamiento de Lliria, 1989.

222 Años que corresponden respectivamente a la carta de poblamiento de los vecinos de Lliria y a la designación del infante Pedro como señor de la ciudad.

223 Poco después de la donación de la parroquia de Lliria al monasterio de Portacelli.

Desde este se puede observar, con mayor comodidad para su estudio, uno de los fragmentos con presencia de representaciones iconográficas de la techumbre. Por su parte, la fachada de los pies, que ostenta la portada del templo, está realizada en tapial.

En el interior de la iglesia pueden contemplarse obras pictóricas, entre las que destaca *El Martirio de San Pedro de Verona* y las escenas de *La vida de Santa Bárbara*. Este edificio está catalogado como Bien de Interés Cultural.

Estructura de la techumbre

Como ya se ha comentado, se trata de una cubierta de armadura de madera a dos aguas o vertientes. Más concretamente, constituye el doblamiento de un techo formando tres planos o paños y dando lugar, consecuentemente, a una estructura trapezoidal, muy frecuente en la arquitectura gótica. Este apuntamiento de la techumbre se origina sobre cinco arcos diafragmas que generan seis secciones o crujías.

Bajo el vértice de esta estructura aparece el almizate o paño horizontal de dos metros de anchura que oculta el encuentro de los faldones. A su vez la techumbre se compone de grandes vigas dispuestas en el sentido del eje del templo y empotradas en los arcos de piedra. Sobre estas descansan los listones transversales. Como los arcos de piedra establecen la trabazón de los muros, no son necesarios los tirantes y solo es necesaria una pequeña tirantilla muy alta que es la que origina el almizate. La techumbre original hubo de ampliarse debido a la construcción de las capillas laterales.

Así pues, en los planos laterales de la primitiva techumbre encontramos nueve entrecalles a ambos lados del plano central o almizate, mientras que en las crujías, donde existen capillas, se originan trece entrecalles. Sobre este hecho hemos de tener en cuenta que hasta la novena entrecalle perduran las características decorativas de la techumbre original, mientras que las restantes aparecen sin ningún tipo de decoración.

Todo ello condujo a Amadeo Civera²²⁴ a la conclusión de que la labor decorativa o trabajo de policromía debió realizarse antes de la construcción de las

224 CIVERA MARQUINO, A., *op. cit.*



Cubierta.



Sección de techumbre.

capillas. Sobre la construcción de las mismas, continúa este autor: "ya que no fueron construidas al mismo tiempo, las noticias más antiguas se remontan al año 1324, en que se funda el Beneficio de Corpus Christi, que es el primero que detentó capilla. En nuestras diversas y continuas observaciones [...] se muestran dibujos de la decoración que quedan ocultos, mostrándose algunos parcialmente, lo que nos lleva a la conclusión por tanto de que dicha decoración: vigas, viguillas, plafones..., se realizó antes de colocarse en su lugar definitivo a medida que se construía la techumbre o cubierta, finales del siglo XIII"²²⁵. Este sistema de trabajo a pie de obra en lo que se refiere a las techumbres ya ha sido comentado para el caso de la catedral de Teruel.

Restauraciones

En repetidas ocasiones, la cofradía de la Sangre de Llíria y la devoción de particulares acometieron la reparación de desperfectos en la techumbre. Luis Martí, cronista oficial de la cofradía, recoge las siguientes²²⁶: en 1799 se reparó el

²²⁵ *Ibidem*, p. 23.

²²⁶ MARTÍ FERNANDO, Luis, *Crónica de la iglesia de Santa María o de la Sangre de Liria*, Valencia, 1973.

tejado, en la junta del 3 de marzo de 1844 se designa al albañil Manuel Bayarri para reparar nuevamente el tejado, así como en la junta de 2 de mayo de 1888 se vuelven a destinar nuevos fondos para su reparación. En 1912 se volvieron a emplear fondos para esta empresa. Ya en 1925 el techo estaba muy deteriorado y no permitía dar una idea de la armonía artístico-constructiva que en este monumento reinó algún día. No obstante se emprendió otra restauración que ha prolongado casi un siglo la vida de este monumento.

Estudio de la decoración

En la techumbre de la iglesia de la Sangre de Lliria podemos encontrar elementos decorativos diseminados sobre las superficies de diferentes elementos constitutivos de la misma: vigas maestras y viguillas de las dos vertientes; vigas y viguillas del almizate; casetones de las vertientes laterales y casetones rectangulares y tallados en relieve del almizate; diversas placas o tabicas. Por último, los distintos tipos de frisos, entre los que encontramos los de las entrecalles, los del almizate adosados a los arcos de piedra, frisos varios y, en último lugar, los frisos laterales adosados a los muros del templo; será en estos últimos donde encontremos los motivos decorativos que más interesen a este estudio.

Para la descripción de la decoración de los diferentes elementos estructurales vamos a seguir aquí el trabajo que Amadeo Civera hizo al respecto.

Por otro lado, suele suponerse que, además de Manises y Paterna, otras localidades valencianas, entre las que se encontraría Lliria, habrían fabricado loza verde y morada sobre fondo blanco estannífero.

Los temas iconográficos de esta cerámica, los cuales guardan importantes analogías con los de esta techumbre, abarcan desde decoración geométrica, floral, heráldica, arquitectónica, epigráfica hasta fauna y figuras humanas. Autores como Joaquim Folch i Torres²²⁷ y Manuel González Martí²²⁸ recogen estas evidentes similitudes temáticas aunque también técnicas.

227 FOLCH I TORRES, Joaquim, «Noticia sobre la cerámica de Paterna», *Publicacions de la Junta de Museus de Barcelona*, Barcelona, 1921.

228 GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, *Cerámica del Levante español*, Barcelona, Labor, 1944-1952 (tres volúmenes) y «Cerámica verde y morada de Paterna. La picaresca en sus decoraciones», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 50, 1965, pp. 129-133.

Así pues, volviendo a la decoración de la techumbre, podemos encontrar un total de ciento veinte vigas maestras formando parte de la techumbre primitiva, todas ellas decoradas. En todas las caras de estas vigas se observan tres escudos heráldicos con el mismo motivo, que volveremos a encontrar en los frisos de las entrecalles. Este motivo presenta el siguiente esquema formal: "dentro de un cuadrado de color azul, bordeado todo él por pequeños círculos blancos, aparece un escudo apuntado, en su interior, sobre campo de gules, una gran flor de lis o lirio en color oro. El espacio restante del cuadrado está ocupado por decoración vegetal. A los lados del rectángulo aparecen representadas unas franjas horizontales, tres bandas rojas intercaladas con cuatro amarillas. Son los palos de la Corona de Aragón, símbolo de la monarquía"²²⁹.

En cuanto a las viguillas que cruzan las secciones laterales, todas contienen el mismo tipo de decoración en *zig-zag* con colores rojo, blanco y negro, aportando una cohesión y vivacidad que da al conjunto un aspecto muy característico. Las viguillas del almizate contienen este mismo tipo de decoración. En cuanto a las vigas de esta sección central, detectamos en ellas diversas cenefas diseñadas a partir de elementos vegetales o geométricos que ya "aparecen representados en algún atañor islámico de los siglos X y XI (del tipo *Medina al-Zahra*)"²³⁰.

Los casetones que encontramos en las secciones laterales de la techumbre son piezas rectangulares, "en las cuales con una fina línea oscura, azul o negra, se ha inscrito un rectángulo engalanado con amplios róleos o con composición axial derivada del simbólico árbol de la vida, el cual aparece repetido dos veces"²³¹; según Amadeo Civera, su aspecto y trazado son netamente orientales. En cuanto a la parte central de la techumbre, podemos encontrar dos tipos de decoración: casetones rectangulares con decoración pictórica y piezas talladas en relieve. Los primeros, en concreto los que se sitúan en la 1.^a y 2.^a crujía, presentan en su decoración motivos vegetales inscritos en cartelas de extremos lobulados ocupando casi toda la superficie del rectángulo, que, según nuestro autor, aportan un sabor muy morisco.

Si nos referimos a las piezas, talladas o en relieve, que ocupan el casetón cuadrado que se origina por el cruce de vigas y viguillas, Civera detecta que la

229 CIVERA MARQUINO, A., *op. cit.*, p. 62.

230 *Ibidem*, p. 65.

231 *Ibidem*.

policromía dorada aplicada viene de la mano de artistas mudéjares, que en esta actividad tienen gran dominio, usando la técnica de la corladura. Las define como pequeñas tablas doradas que difieren notablemente del resto: "son de tamaño pequeño, labradas y policromadas, imitando pequeñas 'rosas abiertas', ocupando el centro, lóbulos separados unos de otros juntándose en el centro, dentro de un marco estrellado u octogonal. Se trata de un desarrollo geométrico sabiamente combinado, utilizado para distribuir elementos ornamentales o motivos vegetales esquematizados. En general se considera como un símbolo solar con ocho pétalos de origen sánscrito"²³². El eje del almizate está formado por piezas de madera recortada inscritas en polígonos estrellados y octogonales de clara vinculación al arte islámico –es aquí donde queda mayor constancia de la decoración mudéjar–.

En lo referente a las placas o tabicas –pequeñas tablillas rectangulares que se encuentran situadas sobre las vigas y que ocupan el espacio entre cada dos viguillas– podemos encontrar plasmado en ellas todo un mundo de animales y elementos netamente islámicos. Así, el pavo real, cuya cuna originaria es la India, se adoptó en las culturas hebrea, siria, griega y romana, pasando por la árabe, y en la Edad Media aparece como elemento decorativo en distintos soportes.

A estos elementos decorativos hay que sumar la presencia, en la decoración de la techumbre, de inscripciones caligráficas árabes. Encontramos las sílabas de la palabra "Alafia" que podemos traducir como "gracia, perdón o misericordia" aunque en su origen fuera "prosperidad, suerte o bendición de Alá". Esta presencia viene a corroborar la teoría de que estas techumbres fueron realizadas por artistas o artesanos mudéjares.

Por último, llegamos, en nuestro recorrido por la decoración de la techumbre, a los frisos. Un total de doce fueron los del almizate, de los cuales algunos se han perdido y otros han sido mutilados. Están formados por un gran rectángulo flanqueado por tres franjas rojas "gules" intercaladas con tres amarillas "oro"; en el rectángulo encontramos tres círculos perlados, de mayor tamaño el central. Entre los frisos conservados del almizate podemos encontrar figuras con reveladores simbolismos. Según Civera²³³, las figuras del león o grifo, símbolos de fuerza, se utilizaron a la vez con fines mágicos y decorativos, siendo, además, indicadores

²³² *Ibidem*, p. 66.

²³³ *Ibidem*, p. 58.

de dos mundos heterogéneos: el sagrado y el profano. Defienden, además, el recinto contra las potencias demoníacas. El tema del león proporciona un ejemplo más de la transmisión de fórmulas al entorno cristiano a través del mundo musulmán, en este caso desde Persia o Siria.

Finalmente, en nuestro recorrido descriptivo de los elementos decorativos, llegamos a los frisos laterales, aquellos que albergan la representación de elementos musicales. En origen estos frisos suponían un remate de la décima viga en el muro. Paulatinamente fueron desapareciendo con la construcción de las capillas. En la actualidad podemos encontrar tres frisos laterales en el interior del edificio, y un pequeño fragmento de otro ubicado actualmente en el Museo Arqueológico de Lliria (MALL), situado a pocos metros de nuestra iglesia, en la cima del promontorio donde se asienta la Villa Vieja de esta localidad valenciana. Amadeo Civera nos habla en su obra de otros dos a los que tuvo acceso fotográfico pero que en la actualidad no son accesibles. Tras preguntar sobre esta desaparición al amable personal responsable de la iglesia, no hemos obtenido ninguna información acerca de la misma, ni sobre la existencia de estos dos frisos, que tampoco se encuentran expuestos en el vecino Museo Arqueológico.

Hay que insistir, como ya se ha comentado en la introducción de este apartado, que en todos estos frisos las figuras se sitúan inscritas en arcos conopiales lobulados que siguen una disposición longitudinal formando una arquería. Esto permite individualizar de un modo claro cada escena.

Hay que aclarar también que, en las representaciones organológicas de esta fuente, el grado de realismo plasmado en los instrumentos representados no es muy alto; así pues, su dibujo supone más bien un diseño esquemático para su identificación que, como tal, no suele aportar muchos detalles muy concretos acerca de la fisonomía del mismo. No obstante, la música aparece como participante o protagonista absoluta de numerosas escenas.



Fragmento del friso de la cabecera.

Analizaremos en primer lugar las escenas musicales que se encuentran en el friso conservado *in situ* al lado de la Epístola, entre el quinto arco y la *testería* del templo. Sus dimensiones son las mismas que las vigas de la techumbre, 4,30 metros de largo por 29 centímetros. En él encontramos dieciséis escenas reconocibles teniendo en cuenta su mal estado de conservación. Además de las escenas de contenido claramente musical, vamos a incluir en estas páginas la descripción de otras escenas que exhiben el ambiente caballeresco que planea sobre toda la obra. Con ello pretendemos que el lector pueda contextualizar debidamente a las escenas estrictamente musicales.

Escena musical I. Su estado de conservación es muy deficiente y ello, junto a las pequeñas dimensiones de la escena y a su situación en un lugar elevado del interior del edificio, hacen muy difícil tanto su observación como su reproducción fotográfica. No obstante, podemos apreciar cómo dos instrumentistas se sitúan a ambos lados un árbol de la vida²³⁴ que sirve a la imagen como eje de simetría. En su lado izquierdo encontramos un músico que hace sonar un instrumento de cuerda frotada colocado sobre su hombro, una vihuela de arco con caja de resonancia de forma romboidal, mientras que en la parte derecha de la composición, la más deteriorada, parece apreciarse un instrumento de cuerda punteada, seguramente el laúd ya que parece apreciarse su forma abombada y que su clavijero forma ángulo con el mástil.



Pareja de instrumentistas con cordófonos (izda.).

Lucha de soldados o caballeros combatiendo. En este caso, el eje de simetría está ocupado por una palmera. Quizás más que una lucha sean ejercicios de entrenamiento, "luchas de gimnasio", ya que los dos personajes visten ropajes

234 Según Amadeo Civera, este árbol aparece aquí despojado de su carácter bíblico, considerado tan solo como "árbol de la vida", cuna del hombre, centro y eje de la tierra en lenguaje simbólico. Sus siete ramas simbolizan los niveles celestes y corresponden a los siete cielos planetarios.

delicados, con llamativos pliegues en sus faldines, sin protecciones, y no exhiben ningún distintivo bélico en escudos u otra parte del cuerpo. Además, no existen diferencias sustanciales de vestidura o armamento entre los dos personajes que puedan indicar la pertenencia a dos bandos.

Cortesana y hombre. Este motivo va a repetirse en numerosas ocasiones. Según Civera²³⁵, algunos autores ven en esta escena la representación de Adán y Eva, símbolo de la humanidad, situados en el jardín del "Edén o Paraíso" tocando la fruta prohibida del árbol de la vida, representado en este caso por una palmera "áspera al tacto y árida en su corteza, a pesar de los cual da buenos frutos". Esta versión gótica de Llíria es un buen ejemplo de la ascendencia oriental de dicha representación, que aparece en los mosaicos de la *Qubba* de la Roca y en la mezquita de El Cairo de *al-Azhar*.

La disposición de los cuerpos de los personajes, quienes se disponen a saborear la fruta, presenta la típica curva o inflexión. Encontramos un sencillo árbol de la vida como eje de simetría. La figura femenina, situada a la derecha, parece portar en su mano derecha un pequeño objeto circular –crótalo, espejo, manzana– mientras que apoya su mano izquierda en la cadera. Su cabello se representa suelto. El personaje masculino se encuentra en actitud de recibir.

Personajes masculino y femenino a caballo. El estado de conservación de esta escena tampoco es satisfactorio, pero podemos reconocer en ella dos jinetes, un hombre y una mujer, montando sendos caballos ricamente engalanados que avanzan hacia el lado izquierdo de la imagen. En este caso el hombre parece ser de mayor edad que los representados en otras escenas, ya que se le encarna con barba y cabello más corto. Una de las interpretaciones de la escena es que pudiera tratarse de la Huida a Egipto.

Virgen con el Niño. Para Amadeo Civera²³⁶, resulta muy interesante la iconografía que presenta esta representación, a lo que hay que añadir la escasa proporción de escenas con personajes o motivos religiosos en la decoración de esta techumbre. *La Virgen con el Niño*, símbolo absoluto de pureza, está sentada en un sencillo trono. Estamos ante una *Madonna* que nos ofrece una fórmula novedosa por la actitud poco corriente de un niño que está acariciando

235 *Ibidem*, p. 46.

236 *Ibidem*, p. 55.



Virgen con el Niño (dcha.).

do el rostro de su madre; ambos personajes son coronados con aureolas. En la escena encontramos unos jarrones con azucenas.

Escena musical II. Un árbol de la vida sirve de eje de simetría para esta composición en la que, a la izquierda del mismo, encontramos representado un músico que, como se comentará también en el caso de otra escena situada en el friso que se encuentra sobre la capilla de San Antonio y San Bartolomé, está tocando un instrumento de percusión, un tambor que cuelga de sus hombros; resulta evidente que en su mano derecha sujeta una baqueta para percutir el instrumento. No llega a apreciarse con nitidez si en la mano izquierda porta otra baqueta o una flauta, aunque parece más plausible esta última opción, pudiéndose tratar de una flauta de tres agujeros. Esta combinación de instrumento de percusión más instrumento de viento sonados ambos por el mismo ejecutante, como ya se ha comentado, es muy usual en la música folclórica. En la parte derecha encontramos a una mujer con el cabello suelto y sus brazos levantados que parece estar danzando al son de la música. De este modo, el pequeño instrumento de viento interpretaría para la bailarina la sencilla melodía ejecutada sobre la base rítmica que, por su parte, aportaría el instrumento de percusión.



Juglar con tambor y flauta y bailarina.



Fragmento del friso de la cabecera.

Cortesana y hombre. Esta escena presenta similares características con respecto a otras que aparecen con el mismo título en frisos que describiremos posteriormente. La cortesana parece acoger al hombre bajo el manto de color anaranjado que la cubre. En este caso no encontramos situado un árbol a modo de eje de simetrías entre las dos figuras, por lo que no existe en la escena ningún elemento que impida su contacto.

Cortesana o reina y hombre. La dama aparece en la parte izquierda de la composición tocada con una corona y cubierta, al igual que sucede con su acompañante, por una capa holgada, más larga y de color oscuro en este caso. Encontramos en el friso situado sobre la capilla de San Antonio y San Bartolomé una escena similar, pero en este caso el árbol de la vida es una palmera.

Reina recibiendo a su caballero o amado. Figura femenina de reina o cortesana también coronada y con los cabellos en este caso recogidos. Cubren a este personaje ricas vestimentas; por los hombros lleva colgado un manto que cubre casi todo su cuerpo y que recoge con el brazo derecho. Según Civera²³⁷, este personaje es considerado por los musulmanes como "mujer de amor" incluso hurí²³⁸ viviente. El jinete, vestido a la moda de la época, lleva botines con espuelas.

Ambos presentan elegantes siluetas. El corcel montado es tordo con una adornada silla de montar. Escenas como esta nos muestran un ideario estético vinculado con el ideal del amor cortés en el que la música, entendida como elemento indisolublemente unido a los textos poéticos que lo ensalzan, tendría una presencia obligada dentro de este contexto iconográfico.

237 *Ibidem*, p. 44.

238 Hurí: mujer de gran belleza que en la tradición islámica habita en el Paraíso y acompaña a los creyentes difuntos cuando llegan a él.

Dama con dos peces o sirena. Este motivo volverá a aparecer en otra escena con alguna pequeña variación. El personaje está en disposición frontal y en actitud hierática. Toma en ambas manos sendos peces de gran tamaño que se unen ocultando la parte inferior de la figura femenina. Estos elementos iconográficos pueden conducirnos a una doble interpretación de esta peculiar figura: es posible, si nos fijamos además en su cabello suelto, que nos encontremos, por un lado, ante una encarnación del vicio, la lujuria y la tentación. Pero otra interpretación puede conducirnos a la hipótesis de que se trate de una sirena en la que los grandes peces simbolizarían las piernas de la figura. Sea como fuere, en ambos casos la atracción o tentación ejercida por la figura sería una constante en ella. En este caso, la cabeza de la dama aparece destocada y los peces que sujeta, y que están en contacto entre ellos, aparecen representados sin sus cabezas; motivo este que induce a pensar con más fuerza en ella como en una sirena, pues sus dos extremidades estarían sustituidas por sendas colas de pez. Este tipo de sirena es el que podemos encontrar en la iconografía románica.



Dama con dos peces (dcha.).

Ahora pasaremos a referirnos al friso ubicado sobre la capilla de San Antonio y San Bartolomé, concretamente la segunda al lado de la Epístola. Sus dimensiones, como en el caso anterior, son las mismas que las vigas de la techumbre, 4,30 metros de largo por 29 centímetros de alto. En él encontramos un total de diecisiete escenas, constituidas por figuras aisladas o bien formando grupos de dos, inscritas en sus respectivas arquerías dibujadas. Presenta un buen estado de conservación.

Reina recibiendo a su caballero o amado. La reina o dama, coronada y cubierta con un manto, porta un objeto circular en su mano izquierda que parece ofrecer al caballero que, montando un corcel blanco, se aproxima a ella con los brazos abiertos y un halcón en su mano izquierda.



Vista general del friso de la segunda capilla al lado de la Epístola.

Escena de similares características a la descrita anteriormente bajo el mismo nombre. La dama porta un objeto circular en su mano izquierda, que, tal y como hemos comentado, puede parangonarse con algunos objetos análogos aparecidos en la cerámica de Teruel y Paterna de los siglos XIII y XIV e interpretarse como unos crótalos, mientras que el caballero sujeta un halcón blanco en la misma mano. El caballo aparece ricamente engalanado.

Figura de reina y rey o pareja de enamorados o la cortesana tiente al hombre. En este caso también podría tratarse de dos mujeres, pues ambos bustos cuentan con escote en el brial. Presenta características similares a la escena análoga que encontramos en el friso de la capilla museo mencionado. Ambas figuras levantan el brazo derecho y lo entrecruzan portando un pequeño disco que, tal y como se ha comentado, pudiera tratarse de un crótalo, aunque también pudiéramos ver en él un espejo.

El crótalo se asociaría, como instrumento de pequeña percusión que es, a la danza, por lo que, de este modo, podríamos considerar a las dos figuras como danzantes o bailarinas. En el caso de considerar que estos discos pudieran ser



Vista parcial del friso.

espejos podrían aludir al tema de la tentación, que remitiría, a su vez, al pecado de la lujuria.

Cortesana y hombre. Como eje de simetría aparece un árbol a cuyos flancos se sitúan cada uno de los personajes. La figura femenina viste con una túnica larga y ajustada a la cintura y una capa que cubre su cuerpo desde los hombros hasta los pies. Su cabello aparece recogido por una pequeña y sencilla cinta. Volvemos a encontrar el pequeño objeto circular, que bien podría ser la representación de unos crótalos, sujetado una vez más en la mano izquierda. En cuanto al personaje masculino, aparece vestido con una saya ancha y suelta por debajo de las rodillas. En su mano izquierda, protegida por un guante, sostiene un halcón.

Combate caballero con el dragón. Muy posiblemente una representación de san Jorge, quien en la mano izquierda sostiene un escudo apuntado sobre el que se trazan los palos de la Corona de Aragón, mientras que su mano derecha levantada porta una lanza con gesto de lucha hacia el dragón. En esta ocasión este ser asemejaría su fisonomía a la de un león. En el centro de la arquería aparece un árbol.

Escena musical III: danza, juglar y cortesana bailando. Encontramos como en otras ocasiones la escena dividida por el árbol de la vida, en este caso una palmera. En el lado izquierdo aparece representado un juglar tañendo una pequeña vihuela de arco. En la parte derecha de la escena, una cortesana, con los brazos en alto por encima de la cabeza, porta unas tejoletas o instrumento de percusión entrechocado al estilo de las castañuelas.

Seguramente este instrumento de percusión servía para dar la base rítmica al tañedor de la vihuela al mismo tiempo acompañaba los pasos de danza de su intérprete. El mester de juglaría incluía la utilización de la música instrumental como acompañamiento del canto o la danza, aspecto que según Civera recuerda antiguas costumbres musulmanas que se transmiten en las representaciones de la época.



Otro detalle del friso.

Juglares en escena musical IV. Como sucede en anteriores ocasiones, volvemos a encontrar al árbol de la vida como eje de simetría de la escena. A su lado izquierdo encontramos a un personaje masculino que está sonando dos instrumentos: un instrumento de percusión, un pandero que cuelga de una cinta de su hombro izquierdo y que percute con una baqueta con su manto derecha, y un instrumento de viento madera, una flauta de tres agujeros, que hace sonar con su mano izquierda.



Pareja de instrumentistas: pandero, flauta y laúd.

Esta combinación de instrumento de percusión más instrumento de viento, sonados ambos por el mismo ejecutante, como ya se ha comentado, es muy usual en la música folclórica propia de diversas regiones de la península ibérica. Por su parte la dama coronada o juglaresa toca con sus manos un instrumento de cuerda punteada, un laúd con cordal frontal, característica típicamente árabe, en el que podemos contar siete cuerdas y cuya representación incumple las leyes de la perspectiva para poder plasmar su clavijero inclinado por un ángulo de 90° con respecto al mástil, en este caso, en el mismo plano que la tapa armónica.

No observamos roseta central en su tapa. Aprovechamos para recordar que el grado de realismo representado en los instrumentos de esta techumbre no es muy alto; así pues, su dibujo supone más bien un diseño esquemático para su identificación como tal que no suele aportar muchos detalles acerca de la fisonomía del mismo. No obstante, la música aparece como protagonista absoluta de esta escena.



Detalle de la pareja de instrumentistas.

Friso de la segunda crujía en la parte izquierda junto al coro. Este friso no aparece descrito en la obra de Amadeo Civera.

Escena musical V. En esta escena encontramos representados dos instrumentistas, un hombre y una mujer de izquierda a derecha, separados ambos nuevamente por una palmera que actúa así como eje de simetría de la composición. El instrumentista de la izquierda hace sonar, tal y como ya hemos advertido en escenas anteriores, un pandero o tambor que, aunque no aparezca representada la banda destinada a tal fin, ha de ir colgado a su cuerpo, ya que con su mano derecha percute sobre el mismo una baqueta, mientras que con su mano izquierda parece estar haciendo sonar una flauta.

Esta acostumbrada combinación instrumental ha sido ya comentada. En esta ocasión su acompañante, enfrentada a él en la parte derecha de la composición, tañe un instrumento de cuerda frotada representado, tanto él como su arco, muy esquemáticamente, pudiéndose tratar de una giga sobre cuya tapa armónica parecen distinguirse cuatro cuerdas, lo cual era habitual en este instrumento.



Friso de la segunda crujía, junto al coro.



Pareja de instrumentistas: pandero, flauta y giga en el friso de la segunda cruzía.

Esta figura, que hace sonar simultáneamente un instrumento de percusión y otro de viento, ha aparecido ya en dos escenas previas; en una de ellas acompañando sonoramente a un personaje femenino que estaría danzando al son de la música y, en la restante, acompañando a otro *cordófono*, en este caso punteado o pulsado.

Volverá a aparecer en una última y curiosa escena de conjunto cuya explicación se abordará más adelante. Junto con esta última escena, esta combinación instrumental formaría parte de conjunto exclusivamente musical formado por dos instrumentistas.

Escena musical VI. Un árbol de la vida, con una pequeña copa y de color naranja, sirve nuevamente como eje de simetría. Encontramos dos instrumentistas a ambos lados del mismo: una mujer, a la derecha, y un hombre, a la izquierda, tañendo un *cordófono* punteado con su clavijero arqueado hacia arriba en forma de hoz, que no es sino una *mandora*, instrumento musical este que tal como nos



explica Rosario Álvarez "es un laúd corto que en el transcurso de la Baja Edad Media fue influido por el laúd clásico. Tenía una delgada caja piriforme con el fondo abombado constituido por duelas o 'costillas' [...] El mástil era muy corto, con trastes, y el clavijero en forma de hoz estaba rematado por una cabeza humana o de animal. Las clavijas se insertaban en él lateralmente. En la tabla se abría un oído o dos circulares, ornamentados con artísticos rosetones calados. En el cordal frontal se anudaban tres o cuatro órdenes de cuerdas, que se punteaban con un plectro"²³⁹.



Pareja de instrumentistas: mandora y laúd.

Muchos de estos detalles, como el rosetón o los trastes, son claramente observables en nuestra imagen; otros, como la cabeza que culmina el clavijero o los órdenes dobles de cuerdas, se intuyen, aunque la imagen no permite pronunciarse rotundamente al respecto. En este caso sí estaríamos ante una representación bastante detallada de un instrumento, no tan común como otros, hasta el punto de permitir su identificación.

A la derecha encontramos una mujer que porta otro instrumento de filiación islámica, un laúd con su clavijero formando un ángulo de noventa grados con respecto al mástil. Podemos apreciar tres esbeltas clavijas en su clavijero, al igual que podemos contar tres cuerdas (aunque este número no deja de resultarnos extraño).

239 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., *Los instrumentos musicales en la plástica española...*, p. 701.



Detalle de la pareja de instrumentistas.

La tapa armónica contiene una roseta en su centro y parece observarse también el cordal frontal, lo que lo identificaría como un instrumento árabe. No es posible determinar con precisión si en su representación existe un fallo de perspectiva para evidenciar su cuerpo abombado y su clavijero en ángulo, o es que el contorno de su tapa armónica está representado con cierta asimetría. Dejando de lado estas cuestiones, podemos afirmar que volvemos a estar ante un conjunto también enteramente instrumental, en este caso formado por dos instrumentos de la misma familia y tocados con la misma técnica, ambos ligados a la cultura musulmana.

Dama con disco en la mano derecha y hombre con disco en la mano derecha. Se erige una palmera como eje de simetría entre estas dos figuras que portan sendos objetos circulares de color rojizo en sus manos. Normalmente estos objetos, que pueden corresponderse con los mencionados crótalos, suelen aparecer en manos femeninas. En este caso, si aceptamos la tesis del objeto como pequeño instrumento musical, estaríamos ante una escena juglaresca.



Posible escena juglaresca.

Escena de caza. Esta escena forma un conjunto con la siguiente, ya que en ella encontramos corriendo y volando de derecha a izquierda un perro blanco de presa, y un ave y una especie de cervatillo, que parece subir por una montaña, perseguidos por el jinete de la siguiente escena.



Escena de caza.



Otra escena.

Escena musical VII con elemento sonoro: hombre tocando un cuerno de caza de caza. El hombre suena un estilizado y esquemático cuerno de caza negro mientras, subido a un árbol y acompañado por un perro blanco, asedia a un jabalí que sube, como en casos anteriores, por unas rocas. La acción de la escena se desarrolla, como en otras ocasiones, de derecha a izquierda.

Caballero participando en torneo. Este personaje también forma un conjunto con el personaje enfrentado de la siguiente escena. Porta casco, escudo y lanza, montado sobre un caballo ataviado, casi totalmente cubierto, con las prendas típicas de torneos y justas en tono granate rojizo.

Escena con caballo y hombres. Podemos observar un caballo blanco, elegantemente engalanado con unos flecos que penden de su cuerpo, situado en el centro de la escena y flanqueado por dos personajes masculinos. La escena está muy deteriorada y no se observa con claridad si sobre el caballo pudiera situarse otro personaje o algún objeto. Es posible que se trate de algún tipo de cortejo y que forme una unidad con la siguiente escena, la última del friso, en la que encontraríamos varios músicos siguiendo procesionalmente, de derecha a izquierda, como es habitual en las escenas de esta fuente, a los otros personajes y al caballo.



Escena con cortejo musical.

Escena musical VIII: cortejo de cinco hombres tres de ellos con instrumentos musicales. Avanzan, como se ha dicho, hacia la izquierda. El primero, con una estatura considerablemente menor, parece ser un niño que toca un instrumento de percusión circular –un pandero– con la mano izquierda, colgado de su hombro, mientras que con la derecha toca un instrumento de viento, seguramente una flauta, aunque posea una ligera forma cónica que puede ser fruto de la inexactitud de la representación. Los dos hombres que siguen a este primer personaje tocan añafles de carácter ceremonial o procesional, mientras que los dos últimos no parecen portar instrumentos, ya que están alzando sus brazos; no obstante, este final de la escena presenta un deficiente estado de conservación y no se distinguen con nitidez los detalles.

Hasta aquí se han descrito las escenas de los frisos que actualmente podemos contemplar en la iglesia. Ahora pasaremos a describir el friso más completo de los dos documentados fotográficamente por Amadeo Civera y que, según esta fuente, fueron pasto de las llamas en un incendio de la “capilla museo” en la que se encontraban. En él podemos distinguir siete escenas entre las que el elemento musical no tiene un papel protagonista; tan solo una de las escenas

cuenta con los objetos circulares en las manos de dos personajes que podrían tratarse de pequeños *idiófonos* (crótales), aunque existen más interpretaciones al respecto. En el total de las siete escenas encontramos los siguientes motivos iconográficos.

Figura femenina con dos peces en las manos. Aparece en disposición frontal y en actitud hierática. Porta una corona florlisada y, por ello, y por su atuendo típico de finales del siglo XIII, podría tratarse de una dama de la nobleza o incluso de una reina. Además toma en ambas manos sendos peces de gran tamaño que unen sus bocas y ocultan la parte inferior de su figura. Estos elementos iconográficos pueden conducirnos a una doble interpretación de esta peculiar figura: es posible, si nos fijamos además en su cabello suelto, que nos encontremos, por un lado, ante una encarnación del vicio, la lujuria y la tentación. Pero otra interpretación puede conducirnos a la hipótesis de que se trate de una sirena en la que los grandes peces simbolizarían las piernas de la figura. Sea como fuere, en ambos casos la atracción o tentación ejercida por la figura sería una constante en ella.



Mujer con dos peces en las manos.

Figuras de reina y rey, o pareja de enamorados, o la cortesana tienta al hombre. Sorprenden las grandes dimensiones de estos dos bustos enfrentados, totalmente desproporcionados con respecto al tamaño del resto de las figuras. Ambos portan corona, aunque la gran cantidad de personajes que en esta techumbre también la portan nos conduce a pensar que no por ello hayan

de tratarse obligatoriamente de monarcas, sino que simplemente este atributo puede simbolizar la pertenencia a la nobleza de los personajes representados.

Se distinguen claramente los delicados rasgos femeninos de los más rotundos del varón, al igual que los adornos de la vestimenta de ambos; ella exhibe un pequeño escote en el vestido bordeado de rica pasamanería y mangas ajustadas. La mujer porta en su mano izquierda otro de los pequeños objetos circulares que bien podría ser la representación de unos crótalos, aunque también podríamos considerarlo como algún fruto ofrecido al varón en clara actitud seductora. Así puede entenderse la escena como la tentación de una cortesana hacia el caballero. La dama sustenta este objeto circular con suma delicadeza con los dedos índice y pulgar.

Para completar el programa figurado de esta techumbre solo nos resta aludir a los frisos más fragmentados de la misma. En primer lugar nos referiremos al recogido también en el estudio de Amadeo Civera pero al que no hemos tenido acceso directo, ni sabemos dato alguno sobre su paradero actual. Está compuesto por arquerías trilobuladas de iguales características que en el caso anterior y en él no encontramos representado ningún instrumento musical. Aparecen representadas distintas modalidades de caza.

Comentario organológico

En los frisos aquí analizados de la techumbre mudéjar de la iglesia de la Sangre de Llíria encontramos representados un total de diecinueve instrumentos musicales, de los cuales siete son de viento, siete de cuerda y cinco de percusión. En cuanto a los primeros, los *aerófonos*, podemos observar, por un lado, las cuatro pequeñas flautas que forman pareja con los cuatro panderos. Aunque no se pueda apreciar en las imágenes, seguramente se traten de sencillas flautas de tres agujeros concebidas para ser tocadas con una sola mano mientras la otra se ocupa de percutir el pandero que pende de los hombros del músico.

Después hemos de referirnos al cuerno de caza que aparece en el friso que se coloca junto al coro. Este instrumento, en origen obtenido de cornamentas animales, surgió con una clara función utilitaria para servir como elemento de comunicación entre pastores o cazadores. En el Medievo, especialmente en la Baja Edad Media, estos se construían según dos técnicas: de una sola pieza (o monóxilos) o

de varias ensambladas que podían ser del mismo tipo de madera o no. Por último encontramos dos añafiles, *nafir* en árabe clásico y *annañir* en árabe andalusí, instrumento de viento metal que guarda semejanza con la tuba romana. A partir de la Baja Edad Media comenzó a perder su carácter bélico para convertirse en instrumento protocolario.

En cuanto a los instrumentos de cuerda, cuatro lo serían de cuerda punteada y tres emplearían la frotación de las mismas para obtener su sonido. Encontramos entre los primeros tres laúdes, instrumento de procedencia árabe, de los que no podemos observar excesivo detalle debido al deterioro que padecen las escenas que los muestran.

En el laúd representado junto a una guitarra morisca en la escena del friso más cercano al coro descrita en tercer lugar, encontramos el mismo patrón representativo seguido en la plasmación del laúd del "alicer de los músicos" de la techumbre de la catedral de Teruel, esto es se representa el abombamiento típico del instrumento al observarse de perfil, pero se trazan en este perfil las cuerdas y la roseta típicas de su posición frontal. Según Rosario Álvarez, como se ha comentado ya para el caso turolense, este fallo de perspectiva en la representación del instrumento puede deberse al afán de sus autores por mostrar el abombamiento típico del instrumento musulmán; en este caso, además, el instrumento aparece junto a una guitarra morisca o *mandora*, lo cual enfatizaría más este origen musulmán de ambos instrumentos.

Este último procede del *pantur*, instrumento de origen sumerio, en esencia es una especie de laúd corto con caja en forma de pera, trastes, tal y como se observa ligeramente en este ejemplar, y clavijero en forma de hoz.

Podemos decir que es un instrumento híbrido entre el laúd y la guitarra latina²⁴⁰. Con respecto al laúd representado en esta escena, llama la atención comprobar cómo cuenta tan solo con tres cuerdas y tres clavijas, siendo que el emblemático número de cuerdas en este instrumento son cuatro, pues reflejan la representación de los cuatro elementos y de los cuatro humores principales del hombre. Por tanto, el hacer sonar unas cuerdas u otras en una determinada melodía tenía

240 Instrumento musical cuyo nombre deriva de la cítara. Cuenta con una caja de resonancia de contorno entallado con amplias escotaduras a los lados, hombros caídos pero rectos y dorso plano. El mástil es largo con un clavijero entallado. Suele contar con cinco cuerdas y es un instrumento de sabor más popular que el laúd y, posteriormente, la vihuela.

unas implicaciones que iban más allá del mero deleite sonoro, ya que permitían al músico intervenir en el estado de ánimo del oyente.

El contenido organológico de estos frisos permite ubicar esta fuente en un amplio contexto comparativo dentro del espectro de obras procedentes de la Corona de Aragón que albergan elementos musicales en sus programas iconográficos. Como veremos más adelante, las analogías que esta fuente suscita con respecto a otras del citado marco histórico y cultural son altamente interesantes.

Asumió lo eterno en un mundo diverso



CAPÍTULO VII

FUENTES ICONOGRÁFICAS DEL SIGLO XIV

FRAGMENTO DEL CARRER LLEDÓ EN BARCELONA (HACIA 1300)

Es lógico pensar que el interés que surgió hacia la recuperación y conservación del patrimonio histórico artístico, por lo menos en Cataluña, a finales del siglo XIX, pero sobre todo a principios del XX, como herencia, en parte, del movimiento de la *Renaixença*, se centró, en un primer momento, en los edificios más significativos de las ciudades: iglesias, palacios, edificios públicos, castillos, etcétera. No obstante, no hemos de olvidar que algunos domicilios particulares, más modestos que los nombrados, albergan también una riqueza patrimonial digna de toda atención, aunque también es verdad que el paso del tiempo y la falta de atención a este patrimonio ha favorecido su deterioro, cuando no, incluso, su desaparición en fechas no muy alejadas de nosotros.

Por lo que se refiere al nacimiento de un verdadero interés por las techumbres y artesonados medievales más significativas de nuestro territorio, la historiadora del arte Mónica MasPOCH en su «Aproximació historioràfica dels embigars policromats medievals en arquitectura domèstica catalana. Els cas de Barcelona»²⁴¹ nos advierte que hemos de destacar el trabajo de catalogación de cubiertas y techos de 1915, impulsado por Jeroni Martorell y amparado por el Servei de Catalogació. El inventario inicial se presentó en la Exposición de Barcelona de 1923, dedicada a los ambientes y mobiliario de casas antiguas. Esta autora señala que del trabajo de esta primera catalogación y difusión de techumbres policromadas medievales surgieron, en las décadas de 1920 y 1930, las tres monografías emblemáticas sobre el tema. Así, en primer lugar encontramos la obra

241 MASPOCH, Mónica, «Aproximació historioràfica dels embigars policromats medievals en arquitectura domèstica catalana. Els cas de Barcelona», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, 2013, pp. 59-70. Es autora además de la tesis doctoral *Els embigats medievals policromats en l'arquitectura domèstica barcelonina. Tipologies estructurals i programes pictòrics*.

de 1920, ya citada en este trabajo, *Decorated wooden ceilings in Spain* de los autores norteamericanos Arthur Byne y Mildred Stapley Byne, en cuyas páginas casi no encontramos ejemplos de arquitectura privada.

En 1926, Josep Francesc Ràfols i Fontanals publicó el libro *Techumbres y artesanados españoles*²⁴² aprovechando las acuarelas y dibujos realizados por encargo del Servicio de Catalogación de Monumentos. Esta obra presenta una clasificación estructural de este repertorio, así como por su composición y decoración. Además establece varios grupos geográficos en su clasificación: Corona de Aragón, centro peninsular, Andalucía y cornisa cantábrica. Por último, se refiere al trabajo de Agustín Duran i Sanpere²⁴³ sobre los techos de la Casa de la Ciudad de Barcelona, que, aunque se centre en arquitectura civil pública, ofrece una importante aportación documental sobre techumbres planas.

Centrándose en el caso barcelonés, la autora referida advierte de que, desde los primeros años del siglo XX hasta bien entrada la década de 1960, la política de intervención en multitud de edificios fomentó el desmontaje de estas techumbres y, por tanto, el traslado de muchas piezas a los museos. También ilustra la situación de que, en el caso de la capital catalana, fue en las décadas de 1950 y 1960, tras la configuración de las leyes de patrimonio y la declaración de algunos monumentos civiles, cuando se iniciaron, por parte del gobierno municipal y, en menor medida, de iniciativas privadas, las tareas de rehabilitación de algunas casas como las del carrer Montcada o las del carrer Lledó, de la que proceden las tablas que se van a analizar en este apartado, que en origen habían pertenecido a familias nobles o de ricos mercaderes.

Fue durante estos años cuando se descubrió un gran número de las techumbres medievales de la arquitectura civil barcelonesa, más o menos la mitad de las que se conocen ahora, quince en arquitectura doméstica y nueve en arquitectura civil pública. Tras su expropiación por parte del Ayuntamiento de Barcelona, estas casas se destinaron a edificios culturales y se iniciaron estudios más específicos y extensos sobre ellas. Una vez asegurada la protección de los elementos descubiertos, la atención se centró en el estudio de su decoración, sobre todo la figurada, que ha concentrado el interés de los historiadores para detectar

242 RAFOLS, J.F., *op. cit.* Ediciones de 1926, 1930, 1945 y 1953, todas ellas revisadas.

243 DURAN I SANPERE, Agustí, «Els sostres gòtics de la casa de la ciutat de Barcelona», *Estudis Universitaris Catalans*, XIV, 1929, pp. 76-94.

maestros y talleres barceloneses en función del estilo e iconografía presente en estas fuentes. No puede olvidarse aquí el trabajo de descripción y clasificación de las historiadoras Isabel Companys²⁴⁴ y Nuria Montardit²⁴⁵ acerca de ejemplos de techumbres y cubiertas de edificios civiles y religiosos de las comarcas barcelonesas y tarraconenses.

La pieza que nos ocupa, ubicada también en la sala número diecisiete, primera dedicada al arte gótico, del MNAC de Barcelona, procede de una estancia de la planta noble de una casa señorial situada en el número quince del carrer de Lledó de la capital barcelonesa, construida dentro del recinto de la antigua muralla romana. La casa fue adquirida por el Ayuntamiento de Barcelona en 1955 y las tablas ingresaron en el museo en 1960. Forma parte de un conjunto de quince elementos de la techumbre que se conservan en el MNAC y se data en torno al año 1300. Se trata de dos tablas de pequeñas dimensiones, que están decoradas con dos escenas de dos personajes cada una, separadas por arquerías en el primer caso y por una banda decorativa con motivos vegetales sobre fondo rojo en el segundo.



Tabla procedente de una casa del carrer Lledó en Barcelona.

De estas cuatro escenas es la última la que presenta temática musical. Aparece en ella una combinación frecuente en la época: un instrumentista que suena simultáneamente una flauta con su mano derecha y un pandero o tambor que pende de su hombro y que es percutido con la mano izquierda, que porta una

244 COMPANYS, Isabel, *Embigats gòtico-mudèixars: problemes generals. El Barcelonès*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1986 y *Embigats gòtico-mudèixars al Tarragonès*, Tarragona, Diputació Provincial de Tarragona, 1983.

245 MONTARDIT, Núria, *Embigats gòtico-mudèixars a les comarques catalanes (exceptuant el Barcelonès): Anàlisi i documentació*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1986.

baqueta para este fin. Acompaña al instrumentista una bailarina representada en una posición casi acrobática que, muy posiblemente, quiera reflejar la captación de un instante casi "fotográfico" en la realización de las acrobacias.

Este tipo de combinación de bailarina con instrumentista –que puede tocar estos dos instrumentos o un instrumento de cuerda– aparece en las otras dos techumbres estudiadas hasta ahora. La bailarina puede exhibir estas dotes acrobáticas o guardar una postura más natural y erguida. No obstante, este tipo de representación que exhibe una posición extrema de la bailarina también lo encontramos previamente en ejemplos de escultura románica.

Vemos pues que este es un tema recurrente –con diversas variantes tanto en la actitud de la bailarina como en los instrumentos musicales representados– dentro del imaginario iconográfico medieval a lo largo de varios siglos. Solamente en lo que se refiere a las fuentes aquí estudiadas, este motivo iconográfico de la bailarina contorsionista aparece representado en tres de ellas: en la techumbre de la catedral de Teruel, en el alfarje del palacio de Villahermosa de Huesca y en la que ahora tratamos, la casa del carrer Lledó de Barcelona.

A estos ejemplos hemos de sumar aquellos en los que parecen encontrarse bailarinas en postura erguida, como en el caso de los frisos de la iglesia de la Sangre de Lliria o en el de las pinturas profanas del Real Monasterio de Sigüenza.

La escena une la fascinación y el interés que seguro suscitaban tanto la interpretación musical como la danza para las gentes de la época en una combinación que aunaba el deleite sonoro con el visual.

TABLAS DEL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA FUENTE DE PEÑARROYA DE TASTAVINS, EN TERUEL (PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIV)

En la sala número diecisiete, primera de las dedicadas al arte gótico, del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), encontramos tres tablas, dos de ellas unidas, pertenecientes al mismo conjunto tal y como se deduce de su forma, colores –predominando el ocre, almagre, negro y tierra verde– y estilo. Las dos que aparecen unidas longitudinalmente, etiquetadas en dicho museo como "Taula d'enteixinat amb cavallers, galeres i nau d'alta borda", tienen unas dimensiones de 23,5 centímetros de alto por 295,2 de largo, y un ancho de 2 centímetros, mientras que la que aparece aislada, bajo la denominación de "Taula d'enteixi-

nat amb genets", cuenta con un alto de 24 centímetros, un largo de 136,4 y un ancho de 1,4 centímetros.

Todas ellas se consideran procedentes de una misma techumbre. Se precisa como anónimo todo el conjunto y, en cuanto a su procedencia, se especifica tan solo que proceden de Aragón. Las tablas entraron a formar parte de la colección del museo en 1907, año en el que fueron compradas a Josep Pascó i Mensa²⁴⁶. Santiago Sebastián²⁴⁷ aporta más información acerca de las mismas y nos informa de que, en ese año, técnicos del entonces Museo de Arte y Arqueología de Cataluña visitaron el límite más oriental de la provincia de Teruel, donde adquirieron las referidas tablas procedentes de techumbres, probablemente del coro del santuario de Nuestra Señora de la Fuente de Peñaroya de Tastavins. En el artículo, Sebastián²⁴⁸ recoge un dibujo de las mismas realizado por los ya citados Arthur Byne y Mildred Stapley; en él aparecen solamente dos de las tablas expuestas actualmente en el MNAC y una tercera con escenas del ciclo de la Pasión de Cristo a la que no hemos tenido acceso.

Las tres tablas conservadas muestran escenas caballerescas. Dos de ellas muestran sucesiones de jinetes, mientras que la restante exhibe una escena naval de tipo bélico que tradicionalmente ha sido identificada con la conquista de Mallorca. En ella observamos una barcaza con velamen en el centro y dos barcazas con remeros y gallardetes en los extremos. J. Pijoán²⁴⁹ las ha datado en la primera mitad del siglo XIV. Para S. Sebastián es evidente que pertenecen al estilo del gótico lineal, "tanto por su trazo como por el concepto estético de sus temas figurados, lo que las emparenta en cierta manera con el foco más próximo, el del castillo de Alcañiz"²⁵⁰.

Las tablas que muestran los elementos sonoros son las que representan dos filas de jinetes cabalgando con la cruz de Caravaca sobre sus gualdrapas. La primera de ellas, que está unida a la tabla de temática naval, cuenta con seis jinetes cabalgando en fila de derecha a izquierda de la imagen. Tanto el caballo como

246 Josep Pascó i Mensa (San Feliu de Llobregat, 1855-Barcelona, 1910) fue dibujante, cartelista, decorador y escenógrafo. Trabajó como profesor de la Escuela Superior de Artes e Industrias de Barcelona y como director artístico de la revista *Hispania*.

247 SEBASTIÁN, S., «Techos turolenses emigrados», *Teruel*, 22, 1959, pp. 218 y 219.

248 *Ibidem*.

249 PIJOÁN, J., «Aragonese Primitives», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1913-1914, p. 85, según SEBASTIÁN, S., *op. cit.*

250 SEBASTIÁN, S., *op. cit.*, p. 219, basándose en el estudio de CID PRIEGO, en *Teruel*, 20.

el jinete que ocupan el tercer lugar, comenzando por la izquierda, son de dimensiones mucho más reducidas que el resto, mientras que el jinete y caballo que encabezan la formación no portan la citada cruz sino que usan tres círculos negros sobre fondo naranja como distintivo. Esta formación va precedida por un infante que a modo de heraldo hace sonar un cuerno. La escena concluye con una dama coronada que alza su brazo izquierdo en lo alto de una torre almenada.

Puede interpretarse que los jinetes se dirigen a la torre para rescatar a la dama, o que esta se despide de ellos cuando parten para desempeñar alguna misión. No hemos de olvidar que, desde la Antigüedad, se ha considerado que la música poseía cualidades casi mágicas capaces de infundir valor a los soldados en la batalla. Así pues, el elemento sonoro en estas escenas podría cumplir una labor funcional, como método de aviso para indicar ciertas maniobras, pero también aportaría a los soldados ese empuje anímico tan necesario en sus acciones.

La segunda de las tablas, que aparece aislada, presenta también una sucesión de jinetes, siete teniendo en cuenta que uno de ellos desaparece ya en los límites de la imagen. En este caso el infante, encargado de sonar el cuerno con su mano derecha y que también ha de sujetar un estandarte con la izquierda, se sitúa a la derecha cerrando la formación de jinetes y no a la izquierda como en el caso anterior.

Junto con esta, son tres las fuentes donde encontramos representados únicamente instrumentos de viento: la ermita de la Virgen del Consuelo de Camañas, la techumbre de Villa Schifanoia y el caso que nos ocupa. Estos instrumentos de viento –cuernos y añafiles– cumplen funciones extramusicales, en el sentido de que su sonido no persigue el deleite estético sino cumplir una función concreta con el poder de influencia del mismo. Juan Egidio de Zamora ya nos informa en la sección dedicada a los instrumentos musicales de su tratado *Ars musica* de que la denominación latina de cuerno, *buccina*, procede de la voz *vocina* y se refiere a una pequeña trompeta de cuerno, madera o bronce con la cual se daba la señal de ataque contra los enemigos en la Antigüedad. Por otro lado, el autor del siglo XIII también nos indica que estas *buccinae* fabricadas con cuerno eran sonadas por los judíos principalmente en las calendas, en memoria de la liberación de Isaac, en cuyo lugar se sacrificó un carnero cornudo, según reza la *Glosa al libro del Génesis*²⁵¹.

251 Información extraída de la espléndida edición crítica que del tratado ha hecho Martín Páez Martínez y que ya ha sido citada en esta obra.



Jinetes y batalla naval. Tablas del santuario de Nuestra Señora de la Fuente de Peñarroya de Tastavins.



Cuerno en una tabla del santuario.

TECHUMBRE MUDÉJAR TUROLENSE DE VILLA SCHIFANOIA EN FLORENCIA (SIGLO XIV)

El caso concreto de esta techumbre, la cual también pudo estudiarse *in situ* para la elaboración de este trabajo, ilustra una realidad vivida por diversas techumbres de la capital turolense que, en los primeros años del siglo XX, fueron vendidas a coleccionistas²⁵² y tratantes de obras de arte²⁵³, para acabar siendo instaladas en dos mansiones californianas y en la villa florentina recogida en el epígrafe. Al respecto de este tránsito de obras de arte desde la vieja Europa hacia los Estados Unidos de América, Antonio Naval Mas ha dejado constancia de una cantidad sorprendentemente alta de obras de arte aragonesas de diversa índole emigradas en su libro *Arte de Aragón emigrado en coleccionismo USA*, admirablemente documentada. Este autor afirma que "El fenómeno del traslado masivo a USA de obras de arte europeas en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX, ciertamente no fue casual, sino fruto de la forma de evolucionar de un país que se había independizado a finales del siglo XVIII, y que fue buscando su propia identidad, de la que formaba parte el educar la sensibilidad con respecto al arte. Paralelamente, el ingenio y los recursos bien gestionados propiciaron una pujante clase de amplias posibilidades económicas. Todo esto se dio mientras el viejo continente, Europa, estaba algo desorientado, y no valoraba lo que tenía. No pocos de sus ciudadanos aprovecharon la oportunidad de negociar con las huellas de su rico pasado, mal protegido o totalmente desprotegido por sus gobernantes"²⁵⁴.

En la actualidad, aparte de algunos fragmentos localizados en diversos museos, tenemos constancia de tres sedes que albergan techumbres mudéjares, más o menos completas, procedentes de varios edificios medievales, civiles y religiosos, de la capital turolense.

Según Félix Brun²⁵⁵, tres son los focos de procedencia, dentro del Teruel medieval, de estas techumbres: el antiguo palacio situado en su plaza de la Judería,

252 Concretamente, D. José María de Palacio Abárzuza (1886-1940), conde de las Almenas y primer marqués del Llano de San Javier, ingeniero agrónomo, coleccionista de antigüedades y organizador de exposiciones artísticas. Su colección fue subastada en 1927 por la American Art Association en Nueva York. Félix Brun, en su obra *Artesonados mudéjares de Teruel en el extranjero* (2003), entrecomilla que esta es la "última gran colección que podrá salir de España puesto que una ley de agosto de 1926 prohíbe la venta de obras de arte españolas en el extranjero".

253 Aquí nos referimos a Arthur Byne, del que hablaremos más adelante.

254 NAVAL MAS, Antonio, *Arte de Aragón emigrado en coleccionismo USA*, Huesca, 2015, p. 29.

255 BRUN GABARDA, Félix, *Artesonados mudéjares de Teruel en el extranjero*, Teruel, ed. del autor, 2003.

más tarde Alcázar Real de Alfonso V el Magnánimo con motivo de la celebración de Cortes en esta ciudad, conocido como la Casa del Judío; un antiguo palacio de la familia nobiliaria turolense de los Sánchez Muñoz y el antiguo convento de San Francisco de Teruel. Las referencias a la techumbre de la Casa del Judío se las debemos a distintas alusiones a la misma por parte de Juan Cabré y Aguiló²⁵⁶ y de José Rafols²⁵⁷, a una carta de Arthur Byne, primer comparador de la techumbre, a Julia Morgan, arquitecta del anticuario multimillonario William Randolph, y a la narración de los hechos de su venta a manos de D. Antonio García López, quien vendió una techumbre de esta casa entre 1910 y 1915; hechos narrados por su nieta M.^a Dolores Gascó en entrevista a Félix Brun.

En cuanto al palacio de los Sánchez Muñoz, posible foco de procedencia de otra de las techumbres, el profesor Vidal Muñoz Garrido²⁵⁸ supone que el único palacio turolense, además de la Casa del Judío, que podía albergar otra de las techumbres "emigradas" era el que esta familia turolense poseía en la actual plaza de San Juan.

Por lo que se refiere al antiguo convento de San Francisco²⁵⁹, la única noticia que existe de que una de las techumbres procediera de su interior se refiere a una nota manuscrita que Félix Brun obtuvo en la actual ubicación de la pieza, la Casa del Herrero de California, en la que aparece el citado convento como lugar de procedencia de la techumbre.

Ahora bien, ¿dónde se encuentran ubicadas en la actualidad estas techumbres? La mansión californiana de William Randolph Hearst²⁶⁰ en San Simeón alberga tanto en su *morning room* como en el dormitorio del propio Hearst techumbres y fragmentos procedentes de la Casa del Judío, del palacio de los Sánchez Muñoz y una tercera de cuya procedencia no existen referencias. Todas ellas fueron compradas directamente por Arthur Byne a sus propietarios turolenses

256 CABRÉ Y AGUILÓ, Juan, *Catálogo artístico monumental de la Provincia de Teruel 1909-1910*, manuscrito inédito (cit. en Félix BRUN, *op. cit.*, p. 13).

257 RAFOLS, J.F., *op. cit.*

258 MUÑOZ GARRIDO, Vidal, *La ciudad de Teruel de 1347 a 1597*, Teruel, J&L Información y Servicios, 2000.

259 De finales del siglo XIV o principios del XV, tal y como se desprende del artículo de SIMÓN, Francisco y ATIENZA, M.^a Dolores, «La iglesia de San Francisco de Teruel», *Teruel*, 44, 1970.

260 William Randolph Hearst (San Francisco, 1863-Beverly Hills, 1951), periodista, empresario, magnate de la prensa y los medios de comunicación en Estados Unidos, fue un prominente personaje de la escena política y empresarial de ese país, llegando a consolidar uno de los imperios empresariales más importantes de la historia.

–excepto un friso de la *morning room* de veintisiete metros de largo y cincuenta centímetros de ancho, que lo compró al conde de las Almenas– y vendidas al magnate estadounidense.

Además de esta sede, encontramos otra no muy distante a ella, la Casa del Herrero en Santa Bárbara (California), la cual alberga la techumbre que, presumiblemente, pudiera proceder del convento de San Francisco. Fue también comprada por Arthur Byne, quien, en esta ocasión, y de ahí su ubicación, la vendió a George Steedman²⁶¹.

La techumbre que alberga esta última mansión es la menos conocida de todo este conjunto de techumbres mudéjares turolenses. Por último nos referiremos a la techumbre de Villa Schifanoia en Florencia, techumbre que sí ha podido visitarse *in situ* para este trabajo. Esta techumbre, que procedería, según la hipótesis aquí recogida, del palacio de los Sánchez Muñoz, fue comprada por el también nombrado conde de las Almenas –a cuya colección particular perteneció–, quien la vendió, junto con otras obras de arte hispano, en la ciudad de Nueva York en 15 de enero de 1927, mediante una subasta en las Galerías de Arte Americano a Mayron Taylor.

Ese mismo año, Taylor, que era representante personal del presidente norteamericano Franklin D. Roosevelt ante Pío XII, adquirió la citada villa florentina que, casi con total seguridad, era un edificio anejo de Villa Palmieri. Esta villa, la cual se encuentra a medio camino entre Florencia y Fiesole, y a cuyo *comune* pertenece, fue ya descrita en el *Decamerón* de Boccaccio²⁶². En 1944 Villa Schifanoia fue donada por su propietario americano a la Santa Sede a condición de que albergara una Escuela Superior de Bellas Artes. Actualmente es sede del Instituto Universitario Europeo, donde, tal y como se ha podido comprobar, no existe información acerca de la techumbre en cuestión.

La techumbre fue ya estudiada en 1966 por Úrsula R. Trenta en un interesante artículo publicado en la revista *Teruel* del Instituto de Estudios Turolenses²⁶³.

261 Industrial de San Luis dedicado a la fundición. Reunió en su finca de la Casa del Herrero una gran cantidad de antigüedades. Tras la muerte de su hija, esta hacienda quedó abierta al público, transferida a la fundación sin ánimo de lucro "La Casa del Herrero".

262 En esta obra se alude al curioso significado del nombre de la villa *Schifanoia* como "luogo atto ad allontanare la noia", o "lugar adecuado para alejar el aburrimiento".

263 TRENTA, Úrsula R., «Estudio sobre un artesonado turolense existente en Italia», *Teruel*, 35, 1966.



Techumbre mudéjar del palacio turolense de los Sánchez Muñoz en Villa Schifanoia.

Esta pieza está colocada en la antigua biblioteca de la villa –aunque actualmente la sala se destina a reuniones o conferencias– y sus medidas son de siete metros sesenta y nueve centímetros de largo por seis metros cuarenta y un centímetros de ancho. Obviamente la techumbre tuvo que adaptarse a su ubicación actual, por lo que desconocemos su disposición originaria. Tal y como ahora puede observarse, está constituida por dos elementos diferenciados: por un lado, cinco vigas que cruzan transversalmente el techo de la estancia y, por otro, el elemento fundamental, formado por setenta y dos casetones en los laterales, más cuatro casetones colocados en cada una de las esquinas de la sala, haciendo un total de setenta y seis casetones de seis lados –con los dos centrales más de cuatro veces más largos que los dos superiores y los dos inferiores– todos ellos decorados con una variada gama de personajes y seres o animales.

Este conjunto formaría una artesa. Tanto el fondo de los paneles oblicuos que albergan los casetones como el fondo de las vigas exhiben un color verdoso muy definitorio. Las vigas están decoradas con catorce secciones cuadradas pintadas por hojas de acanto en cuyo centro se sitúan estrellas de ocho puntas doradas en su interior.

En el centro de la viga central encontramos una compleja pieza pendiente, un pequeño mocárabe, circundado por ocho estrellas de ocho puntas y decoración vegetal. El mocárabe alterna en su policromía el tono verdoso del conjunto con el dorado y el naranja oscuro, y el color negro para los contornos. En cada uno de los remates extremos de las vigas encontramos situados canes que muestran pares de cabezas antropomorfas o zoomorfas.



Detalles de las vigas de la techumbre.

Cada casetón de los paneles oblicuos está rodeado por seis estrellas doradas de ocho puntas –dos de las cuales son compartidas por los casetones contiguos– y están unidos en su parte superior por una estrecha banda de un color verdoso más atenuado que el del conjunto. Debajo de cada unión entre dos casetones encontramos dibujado, también en el tono verdoso atenuado, una especie de pergamino desplegado a modo de letrero que incluye inscripciones que presentan ligeras variaciones entre sí pero que son ilegibles. Para Úrsula Trenta, estos letreros “son una decoración que debió de ser copiada de inscripciones orientales sin ningún conocimiento de su verdadero significado [...] Muchas veces se repite la misma sucesión de letras pero en orden inverso e incluso, como en las bandas de los rincones, se emplea alguna letra diferente del mismo alfabeto que no lo ha sido con anterioridad. Todo ello aumenta el misterio de su significado y

nos hace pensar que están empleadas como elementos meramente decorativos, porque la escritura árabe fue a veces empleada con esta finalidad"²⁶⁴. Sobre decir al respecto que una de las líneas de investigación prioritarias acerca de esta fuente artística es indagar sobre la posible significación de dichas inscripciones.



Detalle de casetones e inscripciones.

En cuanto a los casetones con decoración figurada, predomina un estilo lineal con contornos claramente marcados en negro. La paleta de colores presenta un predominio de rojo, verde y negro. Por lo que respecta a la temática e identifica-

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 105.

ción de las imágenes, Úrsula Trenta aclara que "muchas de las figuras representadas en este conjunto se han podido identificar gracias a sus atributos, o a los instrumentos u objetos con que han sido representadas. Hemos observado que las figuras se siguen una a otra sin ningún lazo de unión entre las mismas"²⁶⁵.

Encontramos personajes relacionados con la religión cristiana, como un triunfante arcángel san Miguel, un impasible san Sebastián, san Cristóbal, san Esteban, santa Bárbara, san Lorenzo, san Bartolomé, santa Lucía y santa Magdalena, santo Tomás, san Juan Evangelista, san Pablo, el apóstol san Simón, Santiago el Mayor, las Vírgenes Mártires, la Virgen María, Cristo como Maestro, un león y un cordero que también simbolizan a Jesucristo.

También encontramos representados diversos frailes, un basilisco (como símbolo del mal), figuras imaginarias, como una sirena. Hallamos también diversos "caprichos", mitad hombres con cuartos traseros de animales muy abundantes en las ilustraciones de manuscritos, o la diosa del río coronada, con medio cuerpo de mujer cuyas piernas han sido sustituidas por dos colas de peces que se deslizan por sus caderas y sus brazos. Por su parte, el ejército medieval también aparece representado con jinetes, infantes, centinelas y soldados.

La única figura que contiene la representación de un instrumento musical se ubica en el cuarto casetón de la primera pared, situada a la izquierda de la puerta de entrada a la estancia. Representa a un heraldo del ejército, del cual Trenta ofrece la siguiente descripción en su estudio sobre la techumbre: "En el cuarto casetón encontramos un heraldo del ejército medieval llamando a sus compañeros de armas al ataque (¿o es a retirada?). Recuerda a los ángeles músicos del románico, cada uno de los cuales lleva su propio instrumento. El instrumento del heraldo es una larga trompeta como las que se ven a menudo en las representaciones del juicio final"²⁶⁶.

Esta trompeta heráldica es un sencillo instrumento de discretas dimensiones que tan solo cuenta con unas sencillas bandas que rodean el perímetro del tubo a diferentes alturas. El personaje que lo hace sonar toma el instrumento, totalmente inclinado hacia arriba, con su mano derecha, mientras que su mano izquierda desciende por debajo de su cintura.

265 *Ibidem*, p. 106.

266 *Ibidem*, p. 109.



San Miguel,
san Sebastián
y san Cristóbal.



Santa Bárbara,
san Lorenzo y
la Virgen María.

Es curioso constatar cómo en esta techumbre turolense no encontramos una nutrida presencia musical tal y como sí podemos encontrar en la techumbre mudéjar de la catedral de esta ciudad. Habremos de preguntarnos a qué puede deberse este hecho. Por un lado, resulta evidente que la techumbre florentina exhibe una cronología más tardía y ofrece características estilísticas que remiten a artífices técnicamente muy diversos respecto a aquellos de la obra ubicada en la catedral turolense. Por otro lado, hemos de preguntarnos si esta ausencia casi total del elemento musical puede tener alguna relación con la destinación profana de la misma, frente a la ubicación religiosa de la techumbre mudéjar turolense por antonomasia. En este sentido, no deja de sorprender que en la techumbre catedralicia los motivos religiosos sean verdaderamente escasos, mientras que los profanos abundan por doquier, al contrario de lo que sucede en la techumbre ubicada en Florencia, en la que abundantes santos y símbolos cristianos constituyen la tónica de su programa iconográfico.



Cristo como maestro, león y cordero.



Capricho y la diosa del Río.

Sería necesario conocer en profundidad los programas iconográficos de las otras techumbres turolenses trasladadas a tierras americanas y de las que, en todos los casos excepto en uno, sabemos que proceden de la Casa del Judío, y, por tanto, de un entorno civil, para determinar si existe coincidencia con esta abundancia de elementos religiosos dentro de ambientes profanos.

En el caso de las techumbres de Lliria y la de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo, los ambientes caballerescos reflejados también amparan perfectamente la presencia musical en sus tablas. Aun con todo, volvemos a repetir que extraña el hecho de que no aparezca ningún motivo musical aparte del heraldo, sobre todo si tenemos presente que en entornos de temática religiosa, e incluso profana, la presencia de ángeles músicos o de diversos seres, normalmente fantásticos, sonando instrumentos musicales, suele ser habitual.

Mediante fotografías publicadas en un artículo de Santiago Sebastián sobre «Techos turolenses emigrados»²⁶⁷, podemos observar la presencia de algún ángel músico tañendo instrumentos de cuerda pulsada en la techumbre de la Casa del Herrero de Santa Bárbara, en California. Quien elabora esta obra espera poder investigar *in situ* estas techumbres mudéjares en tierras californianas para completar el estudio iconográfico referido a las fuentes artísticas de la capital turolense.

No podemos concluir este apartado sin referirnos a la posible existencia de otra techumbre turolense en paradero desconocido, pero en este punto las informaciones son, por el momento, contradictorias. Mientras que para Santiago Sebastián²⁶⁸ el techo cuyo paradero no conocemos es el de la Casa del Judío –además este autor, muy acertadamente, se pregunta el porqué de la denominación de Casa del Judío para este palacio del que sí sabemos que sirvió como Alcázar Real–, para Félix Brun²⁶⁹ la techumbre cuyo paradero actual, si aún existe, todavía es desconocido, procedería de una de las tres salas palaciegas del ya citado inmueble de la familia Sánchez Muñoz.



Imagen musical y detalle de la trompeta.

267 SEBASTIÁN, S., «Techos turolenses emigrados», *Teruel*, 22, 1959.

268 *Ibidem*, pp. 223 y 224.

269 BRUN GABARDA, F., *op. cit.*, pp. 159 y 160.

Para apoyar esta afirmación, este autor aporta información documental: una carta enviada por Arthur Byne a Linda Morgan el 16 de abril de 1925. Sea como fuere, todos estos temas requieren una investigación pormenorizada que permita arrojar luz sobre la procedencia y paradero de estas emblemáticas obras artísticas turolenses.

ERMITA DE LA VIRGEN DEL CONSUELO DE CAMAÑAS, EN TERUEL (PLENO SIGLO XIV)

Muy cercanos a la capital turolense existen otros dos ejemplos de techumbres medievales policromadas. Una se encuentra en la ermita de Santa Quiteria de Argente, pequeña localidad situada en el Campo de Visiedo, y la otra en la ermita de la Virgen del Consuelo de Camañas, distante a escasos seis kilómetros de la primera. En el caso de Argente, pese a la ingenua belleza de los personajes plasmados en la tablazón que rellena el espacio existente entre las viguillas que cubren el pequeño ábside en forma de cuarto de esfera situado en la cabecera de esta sencilla pero armónica construcción de una sola nave, no encontramos ningún ejemplo de iconografía musical.



Interior del ábside de la ermita de Santa Quiteria en Argente.

A pesar de la humildad de esta ermita, de pequeñas dimensiones y gruesos muros típicos de su estilo románico de repoblación, su interior sobrecoge por la riqueza de su techumbre, que incluye todos los elementos típicos de cualquier programa iconográfico completo en este tipo de obras: decoración vegetal, geométrica, heráldica y figurada. Ciertamente es también que no incluye decoración caligráfica ni todos aquellos motivos iconográficos que podemos incluir bajo la categoría de *marginalia*. Su decoración se distribuye por su ábside, su viga central, los pares de vigas que forman la vertiente a dos aguas y alguna pequeña sección de la tablazón que cubre el espacio entre las mismas.

En el caso de la ermita de la Virgen del Consuelo de Camañas, aunque su techumbre de madera a dos aguas se limita a cubrir la única nave del templo, no incluyendo, por tanto, ni la zona del ábside, cerrada con bóveda de horno, ni el presbiterio, que se cubre con bóveda de cañón apuntado, y en la que, además, la única sección policromada de la misma es su viga central, encontramos un elemento sonoro: un añafil situado en un entorno bélico.

Este municipio de Camañas pasó a formar parte del territorio conquistado por Alfonso I entre 1120 y 1127. Estuvo también vinculado a la orden de los Caballeros del Santo Redentor (a los que fue donado por Alfonso II en 1174) que en 1196, al desintegrarse la misma, pasó a formar parte de la orden del Temple. En 1317, este patrimonio pasó a formar parte de los Caballeros de San Juan del Hospital. La ermita en cuestión, tal como era típico en Aragón, se ubicaba en un alto dentro del recinto defensivo de la población.

El interior de la misma, parte que interesa a nuestro estudio, destaca por sus pinturas murales, cuyo estudio fue abordado con diáfana claridad por Pedro Luis Hernando Sebastián²⁷⁰. Estas presentan a Cristo Pantocrátor acompañado por los cuatro evangelistas. Para este autor, "son un claro ejemplo de la supervivencia de modelos iconográficos y estilísticos, más usualmente utilizados en el norte de Aragón, en una zona alejada de las grandes rutas de comunicación artística y con una cronología que podríamos llevar hasta el siglo XIV"²⁷¹.

270 HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis, «Las pinturas murales de la ermita de la Virgen del Consuelo. Camañas, Teruel», *Teruel*, 86/II, 1998.

271 *Ibidem*, p. 47.

Se corresponderían con un estilo gótico primitivo inserto en un contexto arquitectónico románico, a lo que P. Hernando da la siguiente explicación dada su cronología avanzada: "Las vías de penetración de los estilos y modas artísticas siempre han estado supeditadas a la existencia de rutas de comunicación y relaciones comerciales o políticas, en pequeñas poblaciones o núcleos rurales aislados, sobre todo durante la Edad Media, las nuevas formas tardan bastante más tiempo en ser aceptadas. Por eso encontramos allí rasgos estilísticos de periodos artísticos ya muy superados en otros lugares durante las mismas fechas. Camañas sería un claro ejemplo de ello, pues aparecen elementos de tradición románica junto a otros propios de un lenguaje gótico primitivo, en pleno siglo XIV"²⁷².

En cuanto a la decoración de su viga central, dividida en dos secciones por el arco diafragma, la cara inferior de la sección que se dirige a la cabecera presenta un diseño longitudinal compuesto por dos bandas que se entrelazan formando círculos, en cuyo interior se inscriben sencillos motivos esquematizados sobre fondos rojo y azul, alternativamente. Estos motivos exhiben desde perfiles de animales o seres fantásticos a sencillas arquitecturas o siluetas de escudos.



Viga central de la ermita de la Virgen del Consuelo en Camañas.

Mientras que esta cara inferior en la sección de los pies de la ermita presenta un dibujo geométrico también longitudinal con dos bandas rojas en su cara interna, y azul en la externa, que forman volúmenes cúbicos, la cara izquierda de la viga, tanto en la sección de los pies del templo como en la de la cabecera, presenta variadas escenas inscritas en secciones rectangulares claramente delimitadas y que alternan rítmicamente fondo negro con fondo de color rojizo o anaranjado.

²⁷² *Ibidem*, p. 61.



Detalle de la viga central.

En ellas podemos contemplar, siempre de perfil, siluetas de animales –lobos, ciervos, leones, toros, perros, conejos, aves ingiriendo serpientes o bebiendo agua en una fuente– y seres fantásticos –dragones–, además de caballeros, lanceros, contorsionistas, mujeres haciendo tareas, hombres conduciendo mulos de carga o una cruz gamada formada por piernas flexionadas que recuerda el escudo de Sicilia –aunque este cuente solo con tres extremidades alternadas con espigas de trigo y la cabeza de la Medusa en el centro–. La sección derecha de la viga, aquella que incluye el instrumento musical, es mucho más homogénea en su iconografía, ya que exhibe casi exclusivamente jinetes montando sus caballos dentro de las ya referidas secciones rectangulares en colores oscuros y rojizo alternados. La parte derecha de la viga que comprende la sección superior del templo –del arco diafragma a la cabecera– se encuentra muy dañada en sus extremos, hasta el punto de que en uno de ellos, el situado hacia la cabecera, se ha perdido totalmente el material iconográfico que en un principio pudo existir. Aun así podemos distinguir en la viga diez caballos montados –uno de ellos por dos personajes– y lo que parece ser, en su otro extremo, por sus almenas, una fortaleza a la que se asoma un personaje de tez negra tocando un añafil del que pende un pequeño objeto triangular prendido por dos pequeños enganches.



Otros tramos de la viga central.

El estado de conservación es tan deficiente que resulta casi imposible adivinar los detalles de la escena: encontramos un segundo personaje pero no podemos determinar su función. No sabemos si en la parte dañada podrían haber existido representaciones de otro u otros instrumentos musicales. Parece intuirse la sección final de otro añafil pero no podemos aventurarnos a afirmarlo.

En cuanto al objeto que pende del añafil, lo lógico es pensar que se trate de algún tipo de estandarte, tal y como encontramos reflejado en otros ejemplos iconográficos de este instrumento, como es el caso del *soffitto* del Palazzo Steri

de Palermo. Aun así llama la atención su pequeño tamaño y el hecho de que no exhiba ningún color o rasgo identificativo, aunque también hemos de tener en cuenta que este conjunto pictórico presenta muchos detalles e incluso personajes enteros que solo marcan la silueta de los mismos con un fondo neutro.



Vista general y detalle de una escena con elemento musical.

Igualmente es lógico pensar que, dada la uniformidad temática de esta sección de la viga, la escena de la fortaleza tenga cohesión temática con el resto de jinetes representados, ya que puede intuirse un entorno bélico en el que se estuviera asediando un enclave fortificado. No obstante, también es cierto que no todos

los caballos dirigen sus pasos hacia la fortaleza, aunque en el caballo ocupado por dos personas, el jinete parece tener aspecto musulmán –por su tez o barba negra y su atuendo–, el cual, de algún modo, podría vincularse al personaje de tez negra de la fortaleza, reflejando así una escena en la que intervendrían personajes islámicos y cristianos en un entorno bélico.

Una vez más podemos comprobar aquí el incuestionable papel que jugaban los instrumentos musicales en situaciones en las que su son era capaz de emitir señales de aviso y ánimo para los participantes en las diversas actividades bélicas.

DECORACIÓN DEL SOTOCORO DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA (HACIA 1350)

Ya Arthur Byne y Mildred Stapley en su comentada obra de 1920²⁷³, por su parte, y José Rafols en su estudio de las techumbres y artesonados españoles de 1926²⁷⁴, por la suya, incluyen este singular ejemplo: una techumbre plana, ricamente decorada, que, pese a encontrarse en las dependencias de la sacristía, parece haber sido concebida, en origen, como una tribuna o coro alto de lo que, a juzgar por su ubicación, debió de haber sido una capilla de la catedral tarraconense. Esta bella fuente iconográfica ha sido posteriormente estudiada también por Isabel Companys, Nuria Montardit²⁷⁵ y Antoni Conejo da Pena, quien se centra en la ostentación heráldica y peculiaridades iconográficas de esta fuente.

Este último autor ofrece una reconstrucción muy acertada de lo que debió de ser este antiguo coro convertido hoy en día en sacristía. Describe la tablazón policromada como “un forjado horizontal de 5,25 por 6,8 metros que se asienta, por un lado, encima de un arco escarzano diafragma de piedra que arranca de sendas ménsulas esculpidas con las imágenes de san Pablo y santa Tecla y, por el otro, sobre una serie de 10 vigas maestras cuyos extremos apoyan en canecillos de proa de nave y que están unidas entre si mediante cinco series de cabios o viguetas dispuestas en sentido transversal”²⁷⁶. Las vigas vuelven a emerger del

273 BYNE, Arthur y STAPLEY, Mildred, *Decorated wooden ceilings in Spain*, Nueva York y Londres, G.P. Putnam's Sons, 1920.

274 RAFOLS, J.F., *op. cit.*

275 COMPANYS, I. y MONTARDIT, N., *El Castell del rei en temps de Jaume II: edició comentada dels Llibres de comptes de l'obra (1313-1317)*, Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses, 1995, pp. 69-148.

276 CONEJO DA PENA, Antoni, «Ostentación heráldica y peculiaridades iconográficas. La decoración del sotocoro de la sacristía de la catedral de Tarragona (ca. 1355-1360)», en BUTTÀ, L. (ed.), *Narrazione exempla retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*, Palermo, Caracol, 2013, p. 127.

arco de piedra, dejando así ver sus extremos tallados con caras grotescas a la vez que forman un voladizo de medio metro. El montaje de la tablazón se debió de acometer a finales de la década de 1350.



Vista general de la decoración del sotocoro de la catedral de Tarragona.



Cara grotesca.

La profusa e impactante decoración de este alfarje incluye motivos geométricos y, sobre todo, de flora ornamental que rodean e inscriben escudos completos y emblemas que remiten inmediatamente a la identidad de los promotores de la obra; a saber: el Cabildo de la catedral de Tarragona, el arzobispo Sancho López de Ayerbe, el arzobispo Pere de Clasquerí y el escudo de los Anglesola velado bajo las armas de López de Ayerbe.



Detalle del arco diafragma.



Detalle de la decoración y heráldica.

Completa el programa iconográfico de esta obra su decoración figurada, en la que encontramos desde músicos y danzantes o soldados, hasta animales o seres fantásticos, tan comunes en las techumbres policromadas medievales, así como en otro tipo de fuentes: escultura románica o iluminación de manuscritos.

No existe información documental alguna, al igual que sucede en casos como el de la techumbre de la catedral de Teruel, acerca de los artífices de esta obra. Aunque aquí pueden servirnos de ayuda los datos que Isabel Companys y Nuria Montardit ofrecen en su obra *El Castell del rei en temps de Jaume II*²⁷⁷, constando que en 1313 trabajaron *sarreyens* en las labores de cubrición del Castell del Rei de Tarragona. Tal y como reflejan evidencias documentales y defienden reputados expertos en la materia como Gonzalo Borrás, es frecuente la presencia de maestros andalusíes en estas tareas, ya que gozaban de un indiscutible prestigio.

A este respecto, el autor turolense define la figura del maestro de obras moro que, si bien se ocupaba principalmente de cuestiones arquitectónicas, debía velar por el acabado final de cualquier obra, afirmando que "Durante los siglos medievales el verdadero soporte de este sistema de trabajo y por tanto el responsable del resultado global de una obra mudéjar era el maestro de obras moro"²⁷⁸. A esto añade que "es versado en todas las técnicas de trabajo que afectan a todos los materiales que se utilizan en una obra mudéjar y constituye el auténtico pilar del sistema de trabajo mudéjar. Desde el punto de vista profesional su crédito es absoluto, siendo este el primer factor de su consideración social. Todos los clientes que se precien, y entre ellos los reyes de la Corona de Aragón en primer lugar, manifiestan una alta estima por el trabajo profesional de los maestros moros aragoneses y dictan medidas para asegurarse su trabajo de por vida"²⁷⁹.

Borrás aporta pruebas documentales acerca de la consideración social de la mano de obra mudéjar dentro de las diferentes facetas especializadas de su actividad creadora.

Dejando de lado estas cuestiones, y siguiendo el magnífico trabajo de Conejo al respecto, lo que sí que puede afirmarse, en cuanto a la creación de la techumbre

277 COMPANYS, I. y MONTARDIT, N., *op. cit.*, pp. 69-148, cita de CONEJO DA PENA, A., *op. cit.*, p. 127.

278 BORRÁS GUALIS, G.M., «Sobre la condición social de los maestros de obras moros aragoneses», *Anales de la Historia del Arte*, vol. extraordinario 1, 2008, p. 96.

279 *Ibidem*, p. 99.

y a falta de evidencias documentales, es que las tablas que componen este antiguo coro se policromaron antes de su montaje al igual que sucedió, sin ir más lejos, en la construcción de la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel, donde su complejo entramado de tablas también se pintó a pie de obra tal y como se deduce del estudio elaborado a partir de su última restauración, comentado en este trabajo en el apartado previo dedicado a dicha fuente.

Aparte de los motivos heráldicos, vegetales, geométricos y animales que ocupan hasta el más mínimo hueco de la tablazón, encontramos ocho episodios autónomos protagonizados por figuras humanas y animales distribuidos en tan solo dos vigas. Tal y como las describe A. Conejo, descubrimos dos fábulas grecolatinas; un baile protagonizado por un par de "sarracenos"; dos mujeres ataviadas también con atuendos musulmanes que tañen instrumentos *cordófonos*; un ser híbrido que porta un instrumento musical; dos personajes que empuñan espadas y escudos; una pelea a bastonazos y, por último, un joven clérigo, además de algunos animales, sobre todo pájaros y un conejo tocando una trompeta.

Este repaso temático pone de manifiesto, ya a primera vista, la importancia del elemento musical y dancístico en esta techumbre, ello teniendo en cuenta que una de las fábulas es la del lobo flautista y el cabrito y que además aparece el ser híbrido al que nos referimos –un bucentauro– tocando una flauta. Una vez más la presencia de temas profanos, en los que la música juega un papel significativo, se presenta con total naturalidad en un templo cristiano, tal y como hemos podido comprobar también en las techumbres de la catedral de Teruel y de la iglesia de la Sangre de Lliria. También es cierto, como ya hemos comentado, que estos motivos profanos se sitúan en lugares de difícil acceso visual debido a su altura, aunque no es este el caso del sotocoro tarraconense que, por otro lado, presentaría cierta conexión entre su función originalmente musical y la temática de estas imágenes que lo adornan. Todas estas escenas han sido estudiadas y, hasta donde se ha podido, descifradas, por Antoni Conejo²⁸⁰.

En cuanto al repaso de nuestras escenas musicales, dejando de lado la posibilidad de que se traten de juglares musulmanes, cuya presencia, no obstante, se ha constatado en varios documentos medievales, algunos de ellos eclesiásticos, la pareja de danzantes ataviados con prendas típicamente musulmanas (bambuchas, turbante, pantalones, estolas con caracteres cúficos), puede responder

280 CONEJO DA PENA, A., *op. cit.*

según este autor a la representación de las fiestas invernales que comenzaban con las *Libertatis Decembris* y concluían el Miércoles de Ceniza con la muerte del ficticio rey *Carnestoltes*, fiestas en las que la imaginación y el desenfreno reinaban por doquier y que explicarían para este autor los gestos, demasiado exagerados, de los bailarines.

Sea como fuere, lo que sí es un hecho es la representación de elementos musulmanes, reales o simulados, en esta techumbre. Elementos que vuelven a aparecer en otra escena musical, la encarnada por dos mujeres ataviadas con ricas vestimentas, con sus cabezas cubiertas, una por el típico *hiyab*, que tocan sendos *cordófonos*, uno punteado y el otro frotado, sentadas a la manera árabe. Las dos mujeres no pueden tocar instrumentos musicales más representativos de su cultura: el laúd y el rabé morisco.



Pareja de danzantes.

En cuanto al primero, el laúd, su inagotable presencia en la iconografía musical bajomedieval no deja duda de la profusa utilización del rey de los instrumentos de la cultura islámica en una amplia suerte de combinaciones instrumentales. Pero la importancia de este instrumento no se limita tan solo a su primacía en la práctica musical, sino que se extiende también a la codificación teórica del arte sonoro. Así, Manuela Cortés, con su asombrosa erudición en el tema, nos informa de que:

“Los teóricos y filósofos árabes del período bagdadí (ss. IX-XIII) basaron la teoría musical en el instrumento *mater*: el laúd, considerado como ‘el sultán de los instrumentos’, ya que se ajustaba a la modalidad tonal de la música árabe. Teóricos como al-Kindi (790-870), al Fārābi (875-950), los Ijwān al-Safā (s. X), Ibn al-Kātib (s. XI), Ibn Sinā (980-1037) o al-Urmāwi (1230-1294), por citar algunos, concedores de las ciencias clásicas e in-

fluenciados por las teorías de las escuelas neopitagórica, ptolomaica, neoplatónica y *harrani*, centraron sus tratados en el estudio de la estructura y composición de este cordófono, proyectando sobre las cuerdas (*al-awtār*) las teorías sobre la *Armonía Universal* que envuelve las *Esfereas Celestes* [...] El laúd, dadas sus características, al ejercer la función de elemento aglutinador, permitió la configuración de la teoría musical árabe"²⁸¹.

El ejemplar aquí representado es claramente árabe por la presencia de su cordal frontal en la tapa armónica, que además cuenta con dos rosetas y diversos adornos; por su parte, el clavijero presenta ángulo de noventa grados con respecto al mástil.



Mujeres tocando el laúd y el rabé morisco.

Por lo que se refiere al otro *cordófono*, en este caso frotado, el rabé, este se origina a partir del *rebāb*. La musicóloga Rosario Álvarez²⁸² nos aclara sobre la etimología de este instrumento de caja piriforme y fondo abombado con clavijero generalmente en forma de hoz, aunque, como en este caso, también puede describir un ángulo recto doblado hacia atrás, que "el nombre 'rabel', que surge

281 CORTÉS GARCÍA, M., «Elementos profanos y sufíes...», p. 78.

282 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., *Los instrumentos musicales en la plástica española...*, p. 945.

en el curso del siglo XVI, deriva del castellano medieval 'rabé' y este a su vez del árabe 'rabāb'. Los musicólogos prefieren utilizar este término renacentista para señalar el nuevo instrumento que nace en el siglo XIII con características del 'rabé morisco', de la lyra griega y de la mandora, y diferenciarlo del 'rabé morisco' que conservó siempre elementos del 'rebāb' árabe"²⁸³.

Dejando a un lado agrupaciones instrumentales más nutridas, la pareja formada por un *cordófono* frotado y otro punteado no es nada extraña a la plástica medieval.

En las miniaturas de los códices alfonsíes de las *Cantigas de Santa María* encontramos esta formación, por ejemplo en la cantiga 170, donde concretamente aparecen representados un laúd árabe grande y un rabel.



Mujer sonando el laúd.



Mujer con rabé morisco.

Esta combinación resulta muy estimulante, ya que une el sonido más continuo logrado por el paso del arco, en el rabel, con la armonía o simultaneidad sonora propia de la cuerda punteada. Así pues, esta combinación de *cordófono* frotado y *cordófono* punteado aparece también materializada en la cantiga 20 en una vihuela de arco tañida sobre el pecho sonando junto a una pequeña *mandora*. Antoni Conejo aporta fuentes del uso tanto sarraceno como francés del rabel

²⁸³ *Ibidem*, p. 945.

en el territorio de la Corona Aragonesa; J.M. Lamaña²⁸⁴ expone que en 1313 se tiene constancia de "Sarracelio de Xátiva, jutglar de rabeu morisch", y unos años más tarde se alude a "Halezigua, moro, juglar, tocador de rabeu"; por su parte, M.C. Gómez²⁸⁵ informa de que en una carta fechada en junio de 1391, el rey don Juan I ordenaba la compra de una viola y una *rabena* que habían pertenecido a un tal Gerardin, identificado con el conocido ministril Gerardi de Loria.

Hasta este momento nos hemos referido a las escenas con temática más o menos musical encarnadas por personajes antropomorfos. A partir de aquí la música se une a la fantasía, pues encontramos nada menos que un cabritillo tocando una flauta y un conejo tocando una trompeta y un bucentauro flautista acompañado de una inscripción en catalán: *BUCENTOR MAES(TR)E (D)E IPOCRAS*.



Bucentauro flautista.



Conejo tocando una trompeta.



Perdiz.

Comenzando por el último de los personajes enumerados, el centauro Quirón, asociado a la música y también a la medicina, vinculado por tanto al Hipócrates

284 LAMAÑA, J.L., «Estudio de los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona», *Miscellanea Barcinonensis*, VIII/21, 1969, pp. 21-88, p. 57.

285 GÓMEZ MUNTANÉ, M.^ªC., *La música en la Casa Real catalano-aragonesa: 1336-1442*, Barcelona, 1979, doc. 192. No compartimos aquí la denominación Casa Real catalano-aragonesa.

de la inscripción, podría ser el modelo conceptual de esta encantadora representación. Para Antoni Conejo, implicaciones demasiado eruditas no son plausibles en la elección de estos motivos iconográficos que, según él, debían de responder a una finalidad meramente decorativa. Así el centauro es un motivo fantástico más, el cual, eso sí, destacaría el elemento musical dentro de esta fuente.

En cuanto al conejo trompetista, este animal aparece como pareja de una perdiz, situados los dos animales a ambos lados de un elemento heráldico. No deja de sorprender la destacada presencia de animales en el programa decorativo de esta techumbre. Aunque, tal y como sucede en la mayoría de techumbres aquí estudiadas, aparece en este caso representado algún ser fantástico como el bucentauro o un dragón que entrelaza su cuello con un ave irreal, predomina sobre estos la presencia de animales reales representados con un gran grado de naturalismo, algo que no suele ser muy habitual, confiriendo así a la techumbre un carácter muy particular.

El último elemento musical de la techumbre aparece en el episodio del lobo flautista y el cabrito, que, en este caso, han invertido sus papeles. Una vez más Antoni Conejo hace un estudio muy completo del posible significado de esta fábula teniendo en cuenta su representación. Antes de continuar, cabe decir que la fábula en cuestión pertenece al repertorio grecolatino, en concreto es de Esopo. En época medieval, las fábulas eran un vehículo perfecto para moralizar y, por tanto, para mostrarse representadas en diferentes medios iconográficos. Como decimos, no es el lobo quien, al acceder al deseo de su presa, toca la flauta perdiendo así a esta porque atrae a unos perros con su música, sino que, en este caso, es el cabrito quien toca no solo la flauta, sino también un tambor que cuelga de sus hombros, mientras el lobo baila festivamente moviendo incluso una estola, que recuerda a la de sus compañeros de techumbre, los juglares sarracenos.

Estas peculiaridades llevan a nuestro autor a relacionar nuevamente la imagen con las fiestas de inversión invernal. En las representaciones de estos eventos era normal encontrar animales con actitudes humanizadas y erguidos sobre sus cuartos traseros, como ocurre en el caso que nos ocupa. De este modo, el autor no cree que la escena tenga una significación especial más allá de incluir el elemento sonoro y lúdico en este sotocoro. A nosotros no deja de llamarnos la atención que nuevamente encontremos la tan habitual combinación instrumental en los frisos de la iglesia de la Sangre de Llíria basada en tocar simultáneamente la flauta y el tambor. A. Conejo ofrece otro ejemplo de la iconografía esópica desvirtuada que nos ocupa presente en la ermita de Paret delgada situada en la vecina localidad de La Selva del Camp.



Vista general y detalle de un lobo y un cabritillo tocando la flauta y el pandero.

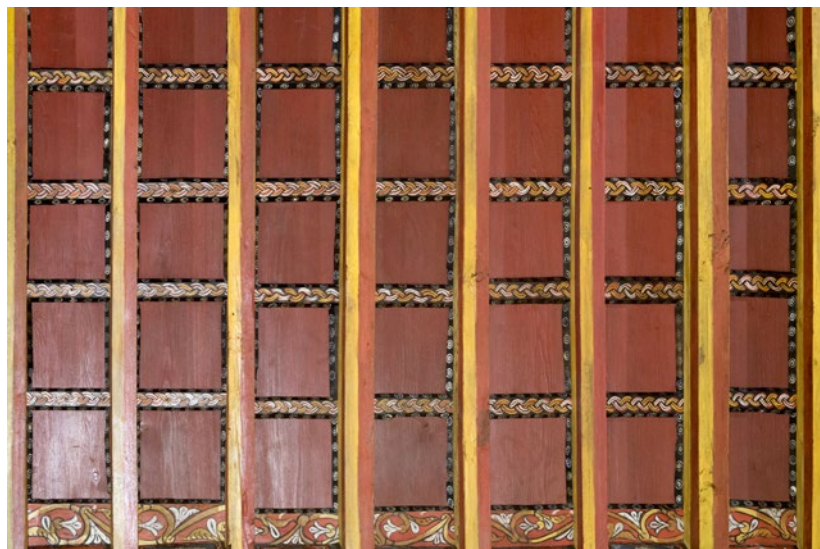
Como conclusión al estudio del material musical presente en esta fuente, podemos decir que, si es una tónica, dentro de las fuentes religiosas aquí estudiadas, encontrar elementos musicales profanos en ellas y que muchos de ellos, como los laúdes, tienen un origen musulmán, en el caso del sotocoro de la catedral tarraconense los elementos islámicos son, más que evidentes, preponderantes, pues incluyen el *rabāb*, el laúd y el atuendo y los rasgos físicos claramente musulmanes de instrumentistas y danzantes.

Todo ello rodeado de representaciones de animales aislados mucho más abundantes y naturalistas que las que podemos encontrar en otras fuentes iconográficas estudiadas. Así pues, todas estas particularidades confieren al conjunto una especial singularidad.

TECHUMBRE DEL PALACIO DE VILLAHERMOSA EN HUESCA (SIGLO XIV)

Esta techumbre se halla en un excelente estado de conservación debido a que fue descubierta durante las obras de restauración y rehabilitación que sufrió en 1999 el palacio que actualmente la alberga, un edificio del siglo XVII situado en el número cuatro de la calle Duquesa Villahermosa de la capital oscense. Previamente a la construcción del actual palacio existieron en su lugar otras edificaciones, una de las cuales fue la residencia de los condes de Guara, del linaje de los Azlor, de la que procede la techumbre; la cual, por tanto, no se encuentra ubicada en su emplazamiento original.

El alfarje en cuestión tiene forma rectangular. Lo forman tres grandes jácenas transversales, apoyadas en canes y cruzadas por otras vigas menores o *jaldetas*, que generan cuatro secciones rectangulares en la superficie de la techumbre. A primera vista impacta la policromía de las vigas que exhiben bandas longitudinales con la señal real de Aragón.



Vista general de la techumbre del palacio de Villahermosa en Huesca.



Vista general y detalle de una escena musical.

Gonzalo Borrás sitúa su ejecución en el siglo XIV, constituyendo el estadio intermedio entre la techumbre de la catedral de Teruel, de finales del siglo XIII, y la de la ermita de Castro de la puebla de Castro, que M.^a Isabel Álvaro Zamora²⁸⁶, con una datación cronológica aproximada basada en su heráldica, ornamentación y estructura, sitúa a finales del siglo XIV o en torno al 1400.

En su programa iconográfico localizamos representaciones heráldicas, geométricas, epigráficas, vegetales, animales, seres fantásticos y seres humanos. En cuanto a escenas o motivos con temática musical podemos encontrar, por un lado, una escena en la que aparecen representados un juglar y una bailarina y, por otro, cuatro seres fantásticos tocando cuernos, distribuidos por la superficie del alfarje.

La primera de estas escenas musicales, la constituida por la pareja de juglares, se encuentra representada en uno de los canes de la jácena central y guarda una gran similitud con otra que aparece en la techumbre de la catedral de Teruel.

En cuanto al soporte material de la escena, los canes que sustentan las jácenas tienen forma rectangular. Por lo que se refiere a su decoración iconográfica, la sección inferior o papo presenta dos partes diferenciadas: un rectángulo interior y

286 ÁLVARO ZAMORA, M.^aI., «La techumbre de Castro (Huesca)», en *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, IET, 1982, pp. 227-240.

una sección tronco-piramidal culminada con una talla de cabeza humana en cuya base, más ancha, aparece también decoración figurada. Es en esta sección donde encontramos nuestra escena musical, mientras que en la sección rectangular aparece representado un leopardo con la extremidad derecha levantada. Nuestra pareja musical está formada por un hombre, situado a la derecha, que toca una vihuela de brazo en una actitud bastante dinámica, mientras que su acompañante, una bailarina, danza a su son adoptando una posición realmente forzada, ya que arquea todo su cuerpo hacia detrás mientras toca con manos y pies en el suelo.

El fondo de la imagen es neutro, con un motivo repetitivo de tres puntos blancos sobre fondo rojo. Las vestimentas de ambos personajes presentan la misma tonalidad ocre. Como ya hemos adelantado, esta iconografía aparece también en la techumbre turolense y puede hacerse extensivo el comentario hecho de la misma al respecto. Se trata de una temática recurrente en los capiteles románicos de la zona del norte de Aragón. En el can de la jácena contigua podemos ver representado el tema de la sirena con dos colas, que tanto recuerda a las imágenes de la techumbre de la iglesia de la Sangre de Lliria y de Villa Schifanoia de Florencia.

Continuando con nuestro recorrido por la techumbre, el resto de motivos musicales está constituido por cuernos sonados por diversos personajes, algunos de ellos seres fantásticos. Entre los motivos representados en los papos del cuarto casetón encontramos un ser fantástico e híbrido. Se trata de un pavo real con cabeza humana que está sonando un cuerno. Su cabeza está cubierta con un gorro en punta. En los espacios que se crean entre las uniones de las *jaldetas* con las jácenas y con las tablas laterales podemos encontrar ciento veintiocho tabicas, que contienen los otros tres cuernos. El primero de ellos está tocado por un personaje que vuelve a llevar un gorro de forma cónica.

El segundo, muy parecido al primero, vuelve a estar sonado esta vez por un personaje tocado con un gorro en punta, de mayor tamaño en esta ocasión; además, el personaje se orienta hacia la derecha de la imagen y lo toca asimismo con la mano derecha, mientras que el primero se dirigía hacia la izquierda y lo tocaba con esa misma mano.

El último de nuestros sonadores de cuernos, ataviado con el mismo diseño de gorro, se orienta hacia la izquierda y toma el cuerno de una manera un tanto particular con esa misma mano. Tanto sus ropajes como el cuerno están pintados en la misma tonalidad. Completa la composición una estrella sobre el fondo azul oscuro de la escena.

Hemos podido comprobar cómo en fuentes sicilianas, entre ellas el *soffitto* del Palazzo Steri, es tónica común también la presencia de seres fantásticos tocando instrumentos de viento. Hemos de considerar estos motivos iconográficos como parte de la *marginalia* que proliferó en los programas iconográficos medievales desarrollados en diversos tipos de soporte.



Seres fantásticos sonando cuernos.

TECHUMBRE O *SOFFITTO* DEL PALAZZO STERI DE PALERMO (SIGLO XIV, 1377-1380)

No podemos encontrar mejor descripción de la sede que alberga la segunda de las fuentes iconográficas analizadas en este estudio que la que Ferdinando Bologna, autor de una de las obras de referencia en el estudio del *soffitto* de la Sala Magna del Palazzo Steri, ofrece acerca de la misma: “el Palazzo Steri de Palermo ha cumplido más de seiscientos años desde que la familia Chiaromonte emprendiese su construcción. Fortaleza más que residencia, símbolo del orgullo de una familia que debía de sentirse heredera del espíritu de las Vísperas Sicilianas, ‘lo Steri’ (como lo llaman los palermitanos) se yergue todavía hoy como una suerte de austero desafío al Palazzo dei Normanni. A la grande y elegantísima sede real de estos soberanos venidos de lejos, el emblemático palacio de la familia siciliana más poderosa se contrapone de frente como si fuera un interlocutor que pretendiera no ser callado nunca más. Y todavía hoy, desde lo alto de este palacio se divisa de un lado el mar y del otro la ciudad parece aplanarse para resaltar el Palazzo dei Normanni y la catedral”²⁸⁷.

Para la presentación de esta sección introductoria acerca de la sede que alberga la fuente artística que ahora estudiamos, seguiremos, casi como si de una traducción se tratase, las magníficas aportaciones hechas al respecto por este autor, Ferdinando Bologna.

El *soffitto* de la Sala Magna dello Steri como los palermitanos llaman al menos desde 1427 al palacio baronal de los Chiaromonte, fue completado el uno de julio de 1380.

El proceso de construcción de este emblemático edificio se extendió a lo largo de casi cuatro años, y los detalles acerca de la cronología de la obra nos la ofrecen, con envidiable precisión, las siguientes inscripciones que abren y cierran la misma: “Anno Domini Millesimo Trecentesimo Septuagesimo Septimo [...] Magnificus dominus Manfredus Claromons presens opus fieri mandavit feliciter [...] Anno Domini Millesimo CCCLXXX primo iulii [...] opus completum”²⁸⁸.

287 BOLOGNA, F., *op. cit.*

288 La lectura exacta de esta inscripción es la siguiente: sobre la banda de la cabecera: “[...] nno dni Millo Trecentesimo Septuag. Septimo Indicione Qtadecima Magnificus dns Manfred Claromo presens op’ fieri mandavit feliciter Amen.” Sobre la banda correspondiente en la pared opuesta. “Anno dni * Millo CCC* LXXX* Pri’mo iulii Tercie indiction opus completum”.



Vista general del soffitto de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo.

No habrá de esperarse más de once años desde que la obra se concluya para asistir al brutal cambio de suerte de la familia Chiaromonte, estirpe que se había mantenido indemne durante medio siglo en el transcurso del conflicto entre el *baronaggio* siciliano y la monarquía. A la muerte de Manfredi, a finales de 1391, su sucesor Andrea no fue capaz de combatir al ejército aragonés desembarcado en la isla bajo la dirección del duque de Montblanch. El rey Martín se asentó en Palermo y el partido de los Chiaromonte fue definitivamente desmantelado. El uno de junio de 1392, el nuevo rey de Sicilia exhibió la cabeza cortada de Andrea justo delante del palacio construido menos de un siglo antes por su familia.

Tras este hecho, el palacio donde se encuentra nuestra techumbre sufrió una serie considerable de episodios hasta su actual función. Este edificio fue sede de la corte aragonesa, tribunal del Patrimonio, tribunal de la Inquisición, sede de las Oficinas Judicarias borbónicas y de la Italia de los Saboya y, tras un periodo de abandono, fue adquirido por la Universidad de Palermo, que ahora lo destina a sede de su rectorado.

Es interesante reseñar aquí, siguiendo las aportaciones de Ferdinando Bologna²⁸⁹, cómo se ha valorado o considerado el *soffitto* de su Sala Magna desde 1380 hasta hoy. Después de la tragedia de junio de 1392, el primer escrito que hace referencia a nuestra obra de arte data de 1438. Aquel año, el carpintero Francesco de Castellammare recibió un pago "pro reparandis tribus trabibus tecti depicti sale magne reggi hospicii"²⁹⁰. Esta noticia es la última de una serie de referencias a pequeños trabajos de mantenimiento en diferentes partes del edificio.

Mientras tanto, al mismo tiempo que se preveía la reparación de estas tres vigas, el miniaturista español Juan de Valladolid recibió el encargo "pro colorando et figurando [...] telam certis figuris necessariis statui nostro in camera hospicii magni". Este hecho conduce a suponer que aquellas inserciones de época un poco más tardía que el original, pero de gusto afín, que se perciben en el contexto iconográfico del *soffitto*, a la altura de la segunda viga, pertenezcan a este momento y muy posiblemente al propio Juan de Valladolid. La conclusión que de todo ello podemos extraer es que, si la intervención de los carpinteros

289 BOLOGNA, F., *op. cit.*

290 Palermo, Archivio di Stato, Regia Cancelleria, 74 f., 62 v: el documento es utilizado por GABRICI, E. y LEVI, E., *op. cit.*, p. 20.

conllevó también intervenciones de integración pictórica, cincuenta y ocho años después de su creación la obra continuaba siendo objeto de una consideración notable; más si tenemos en cuenta que la familia que lo mandó construir había perdido toda su influencia sobre este espacio. Es decir, en 1438 el *soffitto* de Manfredi III era ya considerado un monumento digno de ser conservado.

Siguiendo a Bologna, podemos decir que esta consideración hacia el edificio puede contextualizarse de un modo más preciso teniendo en cuenta que existía una tradición de conservación de obras análogas. En 1348, el ingeniero Ughetto da Milano fue encargado de reparar el célebre *soffitto* musulmán de la Capilla Palatina. Poco después, en 1371, se procede a restaurar el *soffitto* del Duomo di Monreale. Un siglo más tarde, comienza una serie de intervenciones de conservación a manos de Fernando el Católico en el *soffitto* de la Capilla Palatina. Estas continuaron en 1553.

Tras estas actuaciones, en 1601 el Palazzo Steri se convierte en sede del tribunal de la Inquisición, que pasa a tener sus reuniones en la misma Sala Magna que alberga nuestro *soffitto*. Bologna también hace constar que no deja de resultar curioso el hecho de que en esta obra de arte, que albergaba las reuniones de esta institución, la mano musulmana hubiera estado presente, y que este tribunal considerase inadmisibles, tal y como demuestra una sentencia, que un soldado afirmase que el islam y el cristianismo tuvieran algo en común. Costumbre era en la época rastrear el grado de nobleza de ciertas creaciones. Por este motivo, en 1651, Agostino Inveges lo volvió a explorar parcialmente transcribiendo, no sin errores arbitrarios, tal y como señala nuestro autor, las inscripciones, y reconstruyendo, a partir de los escudos de armas representados, el mapa heráldico del *baronato* siciliano.

Transcurrido el tiempo, encontramos un manuscrito de la Biblioteca Comunal de Palermo, redactado en pleno *Settecento* y titulado *Armi dipinte nel tetto della sala dello Steri*. Se trata de un estudio heráldico por figuras que contiene abundantes imprecisiones. Los estudios acerca de varios compartimentos de esta techumbre continúan apareciendo entre 1754 y 1759 de mano de Francesco Emanuele, marqués de Villabianca, en el contexto ya caduco de la *Sicilia nobile*. Esta insistencia de considerar el *soffitto dello Steri* como un mero documentario de la nobleza de la isla procedía de la prolongación de esta inequívoca mentalidad. Se trataba seguramente de una manifestación de la solidaridad de casta, dada la evidente conexión directa de esta fuente con el mundo *baronal* de la Sicilia *tardotrecentesca*.

El tribunal de la Santa Inquisición desalojó el Palazzo Steri en 1782 por decreto real un año después de la llegada a Sicilia del vicerrey reformador Domenico Caracciolo. A partir de aquí comienza el que puede considerarse como el siglo de las adversidades más graves sufridas por esta techumbre. Durante la sucesión de represiones y restauraciones borbónico-laborales desde 1786 hasta 1860, el palacio fue, sucesivamente, sede del Refugio para pobres de San Dionisio, imprenta de sistema de Lotería y sede de las oficinas judiciales de la autoridad portuaria de Palermo. Cuando el director de la oficina regional para la conservación de monumentos de Sicilia, Giuseppe Patricolo, emprendió la restauración orgánica del *soffitto*, de la que deriva su revalorización –hablamos de los años 1898-1899– este aparecía “devastato e diviso e anche sepolto in parte. [...] Oltre i gravi danni apportativi dalle piogge e da pessimi risarcimenti, quel soffitto era stato barbaramente diviso per la costruzione di un tramezzo a mattoni, mascherate la maggior parte, che rientrava nell’aula della terza sezione della Corte d’Appello, con una volta de centine di pioppo rivestite di tela”²⁹¹.

Según Ferdinando Bologna²⁹², los pocos estudiosos que hasta ese momento se habían ocupado de este tema coincidían en que la restauración coordinada por Giuseppe Patricolo a finales del siglo XIX y el análisis que de la obra hace Gioacchino Di Marzo poco después en su libro sobre pintura del Renacimiento en Palermo, constituyeron el punto de inflexión en la superación del momento crítico del *soffitto*. Este último autor, Monseñor Gioacchino Di Marzo, publicó entre 1858 y 1864 los cuatro volúmenes *Delle belle arti in Sicilia*, en los que por primera vez se realiza un análisis crítico y analítico de las tres partes del *soffitto* de la Cappella Palatina, con la demostración de que sus características histórico-artísticas son absolutamente musulmanas; incluso con la afirmación sorprendentemente precisa de que fueron obra de artistas musulmanes²⁹³.

Este autor se ocupó también de este *soffitto* del Palazzo Chiaromonte. Con ello demuestra que obras de este tipo comienzan a considerarse como manifestaciones que forman parte, por derecho propio, de las manifestaciones artísticas del más alto nivel y que no suponen solamente un compendio heráldico o la exalta-

291 Traducción: “devastado y dividido y también sepultado en parte. [...] Además de los graves daños causados por la lluvia y de pésimas actuaciones, aquella techumbre había sido bárbaramente dividida por la construcción de un muro divisorio de ladrillo, oculto en su mayor parte, que volvía a entrar en la sala de la sección tercera de la Corte de Apelación, por un armazón de madera de álamo revestido de tela”, G. DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Reber, 1899, p. 28.

292 BOLOGNA, F., *op. cit.*, p. 9.

293 DI MARZO, G., *Delle Belle Arti in Sicilia*, vol. II, Palermo, 1859, pp. 78-84.

ción de una familia aristocrática. La revalorización de este tipo de obras artísticas, que anteriormente podían ser consideradas como menores, se encuentra favorecida por corrientes historiográficas iniciadas en Inglaterra en la década de 1840, y cuya influencia había llegado a Sicilia de la mano de algún estudioso inglés.

Di Marzo, en un estudio sistemático, reconoce que en la Cappella Palatina "el gusto musulmán prevalece de un modo soberano y profano diverso del típico estilo hierático del arte griego en las representaciones cristianas de los mosaicos"²⁹⁴. Después pasa a referirse a nuestro *soffitto*, al que reconoce "tanta admirable variedad de ornamentos que es imposible encontrar uno similar a otro, no solo en una inagotable fantasía de arabescos, sino también entre figuras humanas y de animales de las que hace gala"²⁹⁵.

Dentro de los propósitos de este trabajo de investigación se encuentra el interés por determinar si las fuentes estudiadas, consideradas propiamente mudéjares o ligadas de algún modo a la estética de este arte, presentan pues algún elemento que delate la influencia islámica directa en su ejecución. En el caso palermitano resulta evidente, en obras como la Capilla Palatina de su Palacio de los Normandos, la presencia de elementos estéticos musulmanes ligados a los de tradición cristiana y bizantina. Por su parte, en el caso de *soffitto* del Palazzo Steri, la envergadura y lucidez del estudio de Di Marzo "dio inicio a una serie de estudios ligados por el *leitmotiv* de la influencia del arte islámico sobre la cultura figurativa siciliana en los siglos de la Baja Edad Media"²⁹⁶.

La riqueza del programa iconográfico contenido en esta fuente ha generado en los últimos años algunos estudios más centrados en aspectos iconográficos que en cuestiones estilísticas, pero, según Licia Buttà, "en ningún caso se ha llegado a proponer una lectura que pusiese en duda la sustancia de las contribuciones de Gabrici, Levi y Bologna. Es más, tras treinta y siete años desde la aparición de libro de este último, quedan sin respuesta algunos interrogantes fundamentales para arrojar luz sobre el significado global del entramado de imágenes contenido en sus vigas"²⁹⁷.

294 *Ibidem*.

295 *Ibidem*.

296 BUTTÀ, Licia, *op. cit.*, p. 69.

297 *Ibidem*, pp. 69-70.

Aunque por el momento no ha sido imposible ofrecer una lectura global de su programa iconográfico, plagado de escenas muy del gusto de la época en la decoración de palacios y estancias privadas de las familias nobiliarias con temas extraídos de relatos caballerescos, episodios bíblicos didáctico-moralizantes o momentos de la vida de insignes personajes históricos, esta autora, Licia Buttà, muy lúcidamente, nos advierte de que la naturaleza intrínseca del espacio a donde iban destinadas estas obras de arte, así como la intención que quien las encargaba pretendía cumplir con ellas, condicionaban los contenidos iconográficos que en ellas se plasmaban.



Sección del *soffitto*.

Así pues, el uso del espacio que las albergaba y la temática de estas obras de arte debían guardar una estrecha motivación común. A este respecto, Licia Buttà afirma que ya que la Sala Magna del Palazzo Steri era el emblemático lugar donde la familia Chiaromonte ostentaba su poder y ejercía el gobierno de su área de influencia, los programas iconográficos elegidos para las pinturas de su *soffitto* debían obedecer innegablemente a plasmar las ideas que esta familia asociaba con tales menesteres.

Teniendo en cuenta la postura de Buttà acerca de que los motivos iconográficos representados en este tipo de obras tienen una relación directa con el uso y las actividades públicas o privadas que se desarrollaban en los lugares donde estas se encontraban, no podemos dejar aquí de preguntarnos si los elementos musicales presentes, cuanto menos en el *soffitto* del Palazzo Steri, se relacionan, de algún modo, con los usos originales de la sala donde ahora podemos contemplarlos.

Para llegar a una respuesta mínimamente coherente sobre esta cuestión, hemos de tener presente que los instrumentos representados en esta fuente se hallan insertos en escenas de diversa naturaleza, lo cual condicionará indudablemente la significación que pueda asignárseles. Los pormenores de este asunto aparecerán desarrollados en el apartado dedicado al contenido musical existente en esta fuente iconográfica.

Aspectos histórico-artísticos

En su origen, la planta del edificio era casi cuadrada, con cerca de 40 metros de lado. Este palacio es uno de los pocos ejemplos conservados de la arquitectura civil *trecentesca* que floreció en los principales centros de vida sicilianos de la época. Según Ettore Gabrici y Ezio Levi en su estudio sobre *Lo Steri* en Palermo y sus pinturas²⁹⁸, las familias nobles poseían dos tipos principales de construcciones en la Sicilia del siglo XIV: los castillos que estas familias se construían en sus feudos, lejos de los centros de población, con claras estructuras defensivas como torres y murallas, y el tipo de palacio urbano referido con ventanas geminadas o bíforas. La decoración del artesonado que nos ocupa, mandado realizar por orden de Manfredi III en 1377 y concluido en 1380, se encuentra actualmente en un estado muy satisfactorio de conservación. De forma plana, cubre por completo la estancia en la que se encuentra, con veintisiete metros y medio de longitud y ocho metros y medio de anchura.

Su estructura consta de veinticuatro vigas de sección rectangular con una división central, sostenidas en los extremos por ménsulas. Los intervalos entre viga y viga dan lugar a profundos casetones rectangulares con, a su vez, cinco compartimentos: cuatro trapezoidales, simétricos dos a dos, y uno central rectangular. El número total de casetones –con cinco secciones cada uno– asciende a cincuenta

298 GABRICI, E. y LEVI, E., *op. cit.*

-veinticinco espacios comprendidos entre las veinticuatro vigas y los muros de los extremos, multiplicados por dos debido a la separación central que recorre longitudinalmente toda la techumbre-.

La costumbre de pintar las techumbres de iglesias y de estancias señoriales ha tenido en Sicilia una larga difusión. Los ejemplos típicos que han llegado hasta nosotros prácticamente íntegros son los de la Cappella Palatina palermitana y el del Duomo de Messina. Entre los monumentos de carácter privado podemos citar en el siglo XIV el del Palazzo Chiaramontano de Palermo, que ocupa nuestra atención, y el del Castello di Carini.

Según Gabrici y Levi²⁹⁹, existe una gran afinidad entre estas techumbres de madera sicilianas, tanto en estructura como en decoración, y las españolas. La capilla de Santa Águeda en Barcelona, del siglo XIV, presenta para estos autores una perfecta correspondencia de motivos y estructura con la techumbre de Palermo. Las relaciones políticas entre España y Sicilia tras las Vísperas favoreció un desarrollo de tendencias artísticas afines sobre un fondo común de civilización y arte.

Pasando ya a comentar uno de los aspectos decorativos usualmente presentes en este tipo de techumbres, podemos referirnos a las inscripciones. En las pinturas italianas de finales del *Trecento* son frecuentes estas inscripciones, ya sea como medio para ilustrar la misma crónica pictórica o bien como elemento decorativo. Ya hemos comentado que gracias a unas inscripciones en letra gótica sobre la pared norte de la sala sabemos que la obra de arte, por orden de Manfredi III, fue acometida en su totalidad entre los años 1377 y 1380.

También gracias a tres inscripciones sabemos que tres fueron los autores que llevaron a cabo el trabajo: Cecco di Naro, Simone da Corleone y Darneu di Palermo. Incluso llegaron a afirmar su individualidad especificando qué elementos pintados correspondían a cada uno de ellos. Con esta referencia a las inscripciones estamos comprobando que la techumbre que ahora estudiamos ofrece, además del repertorio figurativo, decoración epigráfica, floral o vegetal y geométrica. Es importante destacar cómo los estudiosos del tema, Gabrici y Levi, creen que no es posible detectar una verdadera dirección o unidad técnico-artística, imposibilidad esta defendida también por algunos autores en el caso de la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel.

299 *Ibidem*, p. 80.



Detalle epigráfico.

Estos dos autores apuestan más bien por la teoría de la prisa a la hora de tener que finalizar la obra –basada en el estudio de la actuación de los tres pintores– que estaría evidenciada en cierta descoordinación a la hora de presentar las diferentes historias narradas en la techumbre –por ejemplo, la narración de la Guerra di Troia y del Romanzo di Tristano se desarrollan en tabicas distantes unas de otras, con la consiguiente necesidad de incluir tabicas de decoración floral o geométrica de relleno entre ellas–. Cabe aquí preguntarnos si podría esta teoría aplicarse, teniendo en cuenta las actuaciones posteriores que sufrió, al caso de la techumbre turolense.

En cuanto a la decoración figurada de la fuente, en las tabicas de este *soffitto* hay condensada una verdadera enciclopedia medieval: desde las historias del Antiguo Testamento más difundidas en el Medievo como aquellas de Susana, Judit o Salomón, se pasa a la tradición de la época griega y romana referida según las versiones divulgadas por los textos medievales –Guerra de Troya, Dido y Eneas– y a las historias de amor desprendidas de los poemas en lenguas romances, relativos a los ciclos del rey Arturo y de Carlomagno –Tristán e Isolda, Elena, etcétera–.

Según Gabrici y Levi³⁰⁰, era junto a estas escenas de héroes, que cumplían empresas sobrehumanas o que eran víctimas de sus pasiones o que pagaban la pena de su perfidia, junto a estos numerosos episodios que culminaban con el triunfo de la virtud o del amor casto, donde *i Chiaromonte* pretendían de algún modo ubicarse. Además de la narración de estas historias, la decoración figurada de la techumbre también incluye fragmentos con figuras o series de figuras más bien independientes situadas en alternancia con otros elementos decorativos de tipo geométrico.

300 *Ibidem*, p. 113.

Además de la riqueza de sus escenas, otro de los elementos que definen visual y estructuralmente a esta techumbre es una vistosa banda longitudinal que divide el *soffitto* en dos partes iguales. Esta parece ser una espina dorsal de unas dimensiones inusitadas³⁰¹.

Actualmente, esta banda está privada de cualquier elemento plástico decorativo, a excepción de unos pequeños márgenes en bajo relieve con decoración anicónica. No obstante, Ettore Gabrici pudo establecer³⁰² que, en origen, esta zona central estaba completada por unas estalactitas alveoladas, ligeramente esculpidas en toda su superficie, similares a aquellas que se ven todavía ahora suspendidas de la traba mediana en el *soffitto* del Castello La Grua a Carini.

Este autor, en contraposición a la tesis de Vittorio Lanza³⁰³, quien data este último *soffitto* en el siglo XVI avanzado, defiende que, ya que este castillo con anterioridad a 1397, año en el que pasó a formar parte de las posesiones de Federico La Grua, había pertenecido a los Chiaromonte, y que con anterioridad a 1391 había pertenecido a Manfredi III en persona, todos los indicios conducen a pensar que fue mandado construir por el mismo Manfredi, y que constituye una derivación o "reducción" del primero.

Si pensamos en la muy probable condición original de nuestro *soffitto*, con las estalactitas alveoladas pendiendo de su banda central, podemos imaginar el efecto de mayor agilidad y suntuosidad plástica que daría esta banda concebida a modo de guía óptico-perspectiva y que sirve como eje de las veinticuatro bandas que deja a cada uno de sus dos vertientes.

Una estructura tan compleja como esta, e incluso complicada, con su diseño de particiones y subparticiones –cincuenta casetones con cinco secciones cada uno–, deja aflorar súbitamente la evidencia de que el número de elementos introducidos, principalmente en las trabas trasversales, es, al menos a primera vista, demasiado profuso. Se trata de un número insólito de trabas que, sobre todo, están demasiado próximas entre sí. Es verdad que no hay que olvidar la probable influencia del gusto islámico en esta obra, mucho más insistente en la

301 BOLOGNA, F., *op. cit.*, p. 37.

302 GABRICI, E. y LEVI, E., *op. cit.*

303 LANZA, V., *Saggio sui soffitti siciliani dal sec. XII al XVII*, separata de *Atti dell'Accademia de Scienze, Lettere ed Arti di Palermo*, 1941, serie IV, vol. I, parte II, p. 213.



Viga central y laterales.

presentación de elementos decorativos. Según Ferdinando Bologna³⁰⁴, teniendo en cuenta que este *soffitto* es prácticamente único si atendemos a la grandiosidad y complejidad excepcional de su programa iconográfico, la razón de su complejidad, en este caso estructural, vendría dada porque debía servir de base a un programa iconográfico complejo y abundante. Dicho de otro modo, según el autor italiano, "sería absurdo suponer que la estructura del *soffitto*, estuviese concebida de un modo totalmente independiente al tipo de ornamento pictórico al cual habría debido hacer de soporte"³⁰⁵.

De este modo, la extraordinaria riqueza del programa iconográfico habría motivado la multiplicación de secciones y subsecciones que habrían de darle cabida. Todo esto conduce a pensar que este *soffitto* en particular no fue concebido como un ejemplar más de una tradición artística, sino que fue pensado *ex novo* a partir de un encargo concreto de Manfredi III al "arquitecto-carpintero".

Vittorio Lanza clasificó los *soffitti* sicilianos en tres tipos: el primero, al que definió como árabe, cuenta con alveolos y estalactitas, y tiene su prototipo en el *soffitto* islámico de la Cappella Palatina de Palermo; el segundo, al que define

304 BOLOGNA, F., *op. cit.*, p. 37.

305 *Ibidem*, p. 39.

como normando, pero que llega usarse hasta el *Cinquecento*, fue utilizado exclusivamente en las iglesias; el tercero es plano con ménsulas de apoyo de origen alveolar en la unión de las vigas con el muro y una viga central sustentante de la que penden estalactitas, que desde el *Trecento* en adelante fue utilizado para cubrir grandes salones en viviendas señoriales. Este autor indujo que el tercer tipo procedía del primero, y que tuvo su primera aparición plena en el *soffitto* Steri. Para Di Marzo, este *soffitto* tendría, pese a la presencia en Sicilia de un gusto por lo islámico, un origen exclusivamente siciliano; esta tesis fue continuada por G. Spatrisano, quien defendía que "un elemento decisivamente siciliano que caracteriza la estructura de los *soffitti* palermitanos es la ménsula que, en su función de ampliar la superficie de apoyo de las vigas, constituye una unión plástica que rompe con la unión horizontal y vertical entre techumbre y paredes"³⁰⁶.

Ferdinando Bologna no cree, aunque la relación lejana entre el *soffitto* de la Cappella Palatina y el de la Sala Magna del Palazzo Steri es innegable –en cuanto a que el primero supone una obra cumbre en su género que estaría presente en el bagaje formal de cualquier artista dedicado a ese campo–, que el *soffitto* de la Cappella Palatina, teniendo en cuenta los más de doscientos años transcurridos entre la creación de uno y otro y sus evidentes diferencias, supusiera un verdadero modelo para la concepción del *soffitto* Steri. Para este autor, es mucho menos discutible la similitud entre el *soffitto* de los Chiaromonte y las techumbres mudéjares de España. En este sentido, el artesonado de la capilla de Santa Águeda en Barcelona, que fue completado en la primera mitad del siglo XIV, y, en segunda instancia, aquel del claustro de Santo Domingo de Silos, que fue realizado poco después de 1384, el de la iglesia de la Sangre de Llíria y, sobre todo, el de la iglesia parroquial de Vileña –con sus tablas procedentes del Castillo de Peñafiel–, presentan con respecto al palermitano una analogía mucho más manifiesta. Para Bologna, "en casos de este tipo, la distancia geográfica o temporal es el factor menos decisivo"³⁰⁷.

En cuanto a la relación iconográfica de estas techumbres con respecto a la de la Cappella Palatina, este autor cree que, pese a la indudable relación entre uno y otros, la techumbre palermitana no serviría de modelo directo, sino que los artesonados hispánicos habrían tenido como referente más cercano una fuente islámica o *islamizante* más reciente. Por lo que se refiere a la estructura archi-

306 SPATRISANO, G., *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*, Palermo, 1973, p. 60.

307 BOLOGNA, F., *op. cit.*, p. 43.

tectónica de estas estructuras, el campo de filiación se amplía para este autor. El sistema de ménsulas para apoyar las vigas en los muros, que se había creído típicamente siciliano, también se encontraba en el segundo artesonado de la mezquita al-Qayrawan en Túnez, construido entre 1016 y 1054. Por tanto, se hace patente que el mundo islámico del África septentrional conocía en el siglo XI el sistema de vigas sustentadas por una ménsula. Además, exhibían el sistema de casetones propio de los artesonados tanto sicilianos como españoles. Y el origen de este sistema de artesonado a casetones hay que buscarlo en los artesonados almohades del tipo del que se encuentra en la mezquita al-Kotobiya de Marrakech.

Atendiendo de nuevo a aspectos decorativo-estructurales, según Bologna, el sistema de estalactitas con alveolos de la viga central en el *soffitto* Steri tendría una ligazón más clara con una fase del arte hispano-islámica, a la que él se refiere como "gótica", que a los alveolos del *soffitto* de la Cappella Palatina de Palermo. Este autor reconoce este estilo sobre todo en algunas fases del complejo de la Alhambra de Granada. Estilo que sirve como modelo a obras de diferentes lugares, como el Alcázar de Sevilla. Según nuestro autor, es difícil que algún eco de este gusto no llegase también a Sicilia, sobre todo a una corte receptiva y abierta como fue la de Manfredi III Chiaromonte.

Ferdinando Bologna define claramente su tesis acerca de los modelos del *soffitto* del Palazzo Steri: "el arquitecto del *soffitto* Chiaromonte estaba probablemente informado de lo que se había hecho en la materia durante los siglos precedentes en el África bereber; y era por ello que estaba en disposición de juzgar cuánto debían los artesonados españoles del siglo XIV a esa fuente; pero, estando al corriente de las grandes novedades provenientes del reino de Granada, diseñó ya fuese la unión viga-ménsula o la forma específica de las ménsulas alveolares sobre la base de las creaciones más recientes de la Alhambra [...] de tal modo que no pudieron servirle de base tan solo la Cappella Palatina o la Magione de Palermo, así como la experiencia de los maestros mudéjares"³⁰⁸.

En la inmensa mayoría de los casos, tanto en Sicilia como en la España cristiana, en los artesonados propiamente islámicos o *islamizantes*, así como en aquellos más específicamente mudéjares, que se encuentran en edificios sacros, las decoraciones pictóricas son de carácter marcadamente profano. Esta contradicción

308 *Ibidem*, p. 51.

entre la sede de estas obras de arte y sus motivos decorativos se evidencia como una constante desde el *soffitto* de la Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni de Palermo hasta el siglo XIV avanzado en todas las obras de impronta musulmana inscritas en iglesias, claustros o edificios cristianos. El tono laico propio de la visión islámica se fundía con el carácter religioso de los edificios que albergaban estas creaciones. El arquitecto gerente de crear el *soffitto* del Palazzo Steri recibió el encargo, novedoso por lo que parece en todo el Occidente no islámico, de cubrir con un *soffitto islamizante* un ambiente profano. Según Bologna³⁰⁹, debería resultar obvio buscar sus modelos allí donde estas estructuras debieron obedecer a fines análogos. En el mundo musulmán, la Alhambra y el Alcázar de Sevilla son los ejemplos más modernos e ilustres en este sentido.

Para nuestro autor, la novedad de este resultado debió de ser reconocida rápidamente en la isla y debió de condicionar no solo las obras equivalentes destinadas a edificios privados, sino también a aquellos *soffitti* colocados en edificios religiosos. Encontramos ejemplos de ello en los *soffitti* de Sant'Agostino en Palermo, en el de Sant'Agostino de Trapani –hoy fragmentado en el museo de Palermo–, en el de la sala capitular del Santo Spirito de Agrigento y en el Duomo de Nicosia.

La decoración anicónica, los escudos de armas y los escritos

La estructura de nuestro *soffitto* está cubierta totalmente de una decoración pictórica polimorfa, que, con una riqueza inusitada, incluye temas vegetales, motivos geométricos, escritos, escudos de armas y secuencias figuradas de desarrollo diverso. F. Bologna defiende que, si bien en un primer impacto podría pensarse que esta aglomeración heterogénea daría lugar a efectos fragmentarios o contrastantes, la impresión, sin embargo, es de una sorprendente unidad. Una vez superada esta visión unitaria, y si centramos nuestra atención en motivos concretos, seremos conscientes del complejo y rico mundo que alberga esta fuente. A este respecto, Ettore Gabrici defiende que tanto el material icónico como el anicónico fue pintado por el mismo grupo de artistas, tal y como era costumbre durante la Edad Media.

Los diferentes motivos decorativos anicónicos son: los temas vegetales, motivos geométricos, escudos de armas e inscripciones caligráficas.

309 *Ibidem*.

Entre la decoración figurada o icónica encontramos secuencias históricas, nexos icónicos insertados entre los frisos vegetales y geométricos y una serie variada de escenas de diversa índole. Ezio Levi, en su obra sobre las pinturas de la familia Steri en Palermo³¹⁰, señala en todas las partes del *soffitto* fuertes similitudes con el estilo mudéjar de los artesonados españoles, en particular con las tablas del Museo Arqueológico de Madrid procedentes de varios edificios de Toledo, Valladolid y Teruel y con aquellos provenientes de la colección Soler y March extraídos del castillo de Peñafiel.

A partir de aquí, por lo espectacularmente profuso de su programa iconográfica, nos centraremos esencialmente en el análisis de los elementos musicales presentes en esta bella obra de arte.

Iconografía musical

Como ya hemos comentado, el número de fragmentos o escenas dentro de este *soffitto* donde podemos encontrar presencia de representaciones musicales es abundante: once en total, con veintinueve instrumentos musicales representados. Refiriéndonos a la variedad organológica en él plasmada, podemos decir que, dentro de este corpus instrumental, encontramos: órganos positivos y *portativos*, cuernos de caza, trompetas bastardas españolas y trompetas italianas, añafles, salterios, un neo-canon, laúdes de tipo árabe, violas de arco de tipo oval y más entalladas, así como dos instrumentos de percusión: un pequeño tambor y una *dakara* o doble tambor. A primera vista llama la atención la abundante presencia de instrumentos de viento, diecinueve en total, frente a los ocho de cuerda o dos de percusión. En este estudio vamos a comentar la aparición de cada instrumento vinculándolo a su escena de procedencia. Así proporcionaremos una visión más global que servirá mejor a nuestra labor de ofrecer conclusiones acerca de la comparación entre las agrupaciones instrumentales de las diferentes fuentes.

Comenzando desde la cabeza de la sala hacia sus pies, iniciaremos nuestro análisis desde el flanco izquierdo de la misma, donde encontramos cinco escenas musicales, para continuar en el mismo sentido por el flanco derecho, sección en la que encontramos las seis restantes.

310 GABRICI, E. y LEVI, E., *op. cit.*

La primera escena en este itinerario, y una de las más significativas de la techumbre, se sitúa exactamente en la tabica trapezoidal derecha del primer casetón.

Componen esta escena tres mujeres que, de izquierda a derecha, hacen sonar un neo-canon, un laúd de tipo árabe y una viola de arco de tipo oval.

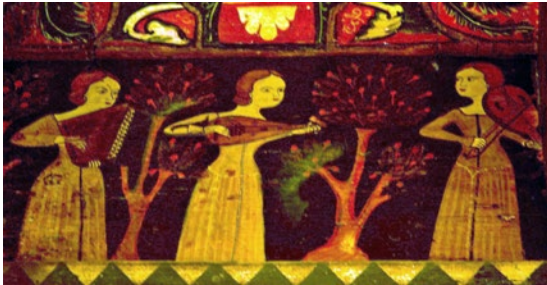
El canon, también *kanun* o *qanun*, es un instrumento de cuerda pulsada que ha venido utilizándose en la música tradicional de Medio Oriente. Está estrechamente emparentado con el salterio, que a su vez deriva del arpa. Al igual que en esta, sus cuerdas tienen una longitud desigual. El salterio es fundamentalmente un instrumento triangular, este triángulo puede ser equilátero o rectángulo, pero muy a menudo es reducido a un trapecio por la supresión de uno de sus ángulos –como es el caso del de nuestro ejemplar de neo-canon–. Mientras que en el arpa las cuerdas están abiertas al aire y pueden ser punteadas por ambos lados, en este tipo de instrumentos corren a lo largo de una caja de resonancia hueca formada por un tablero y solo pueden ser punteadas por un lado. Sus cuerdas se sujetan mediante clavijas; tal como se aprecia en nuestra imagen, en este caso encontramos veinticuatro clavijas que pueden corresponderse con doce cuerdas dobles. Este ejemplar presenta una sencilla, y no muy grande, caja de resonancia, de líneas depuradas y sin adornos. El instrumento se puede tañer en varias posturas –de pie en este caso–.

Por lo que respecta al otro instrumento de cuerda punteada de esta escena, al laúd árabe, este posee una caja de resonancia voluminosa y abombada –aspecto que no puede apreciarse si la representación del instrumento es frontal, como en este caso– que se afina hacia el clavijero, constituyendo así el cuello del instrumento. El clavijero está doblado hacia atrás formando ángulo con aquel. Como la tabla de armonía es de madera, el cordal está sobre ella, siendo este uno de sus rasgos más distintivos, tal como se observa en esta imagen. Esta tipología instrumental poseía cuerdas dobles de tripa o de seda, cuatro o cinco pares. Carecía de trastes –tal como se aprecia en la imagen–, quizá por la dificultad que implicaría atarlos a un mástil no muy definido. Nuestro ejemplar, de caja piriforme, es especialmente bello y estilizado. Cuenta con una llamativa roseta en su tapa armónica y algunos puntos y adornos más distribuidos por su superficie. Pueden contarse seis cuerdas, pero no son equidistantes, y parece haber cuatro que forman parejas; lo más usual es que este instrumento cuente con cuatro o cinco cuerdas.

El tercero de los instrumentos que aparecen en la escena es un *cordófono* frotado, muy característico de la Edad Media. El cuerpo estaba formado por dos



Grupo de tres mujeres sonando instrumentos (izda.).



Detalle del grupo.

tapas de la misma forma, pero de distinto espesor. El fondo podía ser plano o ligeramente abombado. Esta forma del instrumento, tal y como sucede en este caso, no puede percibirse en unas representaciones pictóricas generalmente frontales. La tabla de armonía y el fondo estaban unidos por los aros o eclisas que podían tener diferente altura. Estos tres elementos, es decir, las dos tapas y los aros, constituían la caja de resonancia. Esta última, a lo largo de la plena y Baja Edad Media, adoptó distintas formas –de pala, de azada, piriforme, con ligeras o acusadas escotaduras en los costados, en forma de ocho con la caja divide en dos mitades, etcétera– entre las que, como en este caso, se encontraba

la oval. Nuestro ejemplar cuenta con dos gruesos oídos en forma de C en su tapa armónica, cuatro cuerdas y una clara representación lineal, casi geométrica, del cordal y el puente.

El fondo de la escena en la que aparece esta formación musical femenina lo forman árboles con frutos o flores rojos. Se encuentran las tres instrumentistas, por tanto, ubicadas en un entorno natural. No existe pues una contextualización acerca del papel social que podía tener esa interpretación, a no ser que se formulase la hipótesis de que tal decorado vegetal se tratase de un jardín, construido así por el hombre, y la escena se correspondiese, de este modo, con una velada al aire libre en ese tipo de escenario. Aunque también podríamos pensar en una representación simbólica del Paraíso. Así, la música formaría parte de este estado ideal del hombre.



Escena de cetrería con mujer tocando un cuerno.

Resulta tremendamente curioso constatar la similitud de esta escena con parte del alicer de la sección primera derecha, o "alicer de los músicos", de la techumbre de la catedral de Teruel. En ella también aparecen tres instrumentistas situados entre árboles, lo cual podría conducir a pensar que, en el caso de no tratarse de un motivo iconográfico característico pues, de momento, no lo hemos

encontrado en otras fuentes, el autor de la escena palermitana pudo conocer la obra turolense.

Dejando ya esta sugerente escena, en la tabica trapezoidal dispuesta hacia la cabecera de la quinta viga del lado izquierdo encontramos la segunda escena musical del *soffitto*. En ella observamos motivos vegetales y seres fantásticos o monstruosos (*drôleries*) entre los que se encuentra un curioso individuo con patas y cola de dragón y torso, cabeza rapada y brazos humanos. Del vientre de este ser emerge una gran cara que saca la lengua. Pues bien, este ser híbrido toca con su mano izquierda un estilizado añafil con adornos en su parte cónica –separada de la parte más alargada y cilíndrica de la embocadura por una arandela–, mientras que con su mano derecha sustenta la baqueta que hace sonar un tambor. En nuestro recorrido iconográfico ya hemos hallado en la iglesia de la Sangre de Lliria y en la casa del carrer Lledó de Barcelona esta combinación instrumental –constituida por un aerófono y un *membranófono*–, aunque en estos casos la interpretación corría a cargo de figuras humanas que sonaban no un instrumento de viento metal, sino de viento madera, como es la flauta.

Seguimos avanzando en el recorrido por este espectacular *soffitto*, y en la tabica rectangular dispuesta hacia la cabeza del decimoctavo casetón encontramos la tercera de nuestras escenas donde aparece representado otro elemento sonoro. En ella observamos a tres mujeres, la primera de ellas, comenzando la escena por la izquierda, está sonando un cuerno de caza, la segunda en este orden parece estar portando un conejo enjaulado, mientras que la tercera estaría domesticando un halcón blanco.



Detalle de la mujer tocando el cuerno.

Esta escena muestra pues una práctica de cetrería común en la época. El elemento musical aparece así inserto en una actividad conocida y valorada en aquella sociedad. Esto no quiere decir que fuese una actividad practicada en

el entorno directo donde se produjo esta obra de arte, pues su reproducción formaba parte del imaginario iconográfico de la época. Como también hemos contemplado en el caso de la techumbre de la iglesia de la Sangre de Lliria, el halcón, y más si este es blanco, puede entenderse como un símbolo ascensional en todos los planos de la existencia: físico, intelectual, moral o espiritual. Por lo que respecta al instrumento musical de la escena, una vez el cuerno aparece representado como instrumento idóneo para acompañar, animar o, incluso, dirigir ciertas actividades realizadas al aire libre. Hasta el momento, en este estudio lo habíamos contemplado formando parte de actividades bélicas, pero, como vemos ahora, también era común que formara parte de actividades cinegéticas, en este caso relativas a la cetrería.

Siguiendo con nuestro recorrido, en la tabica dispuesta análogamente, pero en este caso en la sección correspondiente al decimonoveno casetón, encontramos nuestra cuarta escena musical.



Mujer sonando un órgano.

En ella nos situamos ante una *suonatrice* de órgano; es decir, una mujer que toca el órgano, en concreto un órgano positivo de pie. Se trata este de un órgano transportable y que tiene, además, pedestal, pie o soporte propios, formando un cuerpo con el teclado, los fuelles, el secreto y la caja. Recibe el nombre de "pro-

cesional" por disponer de andas que, en manos de cuatro hombres, son llevadas en las procesiones dentro y fuera de los templos, prestando un relevante servicio musical. Todas estas características son compartidas por nuestro "Realejo". El tratadista medieval Fray Egidio de Zamora, al que ya nos hemos referido en este estudio para glosar alguna referencia a los instrumentos musicales del periodo, nos advierte que el término "órgano" no se empleaba en la Edad Media para denominar ningún instrumento en concreto, pero que, sin embargo, era "especialmente apropiado para el instrumento formado por diversos tubos o cañas con fuelles incorporados. Dicho instrumento es el único utilizado por la Iglesia en los diversos cantos, en las prosas, secuencias e himnos. El resto de los instrumentos se rechazan debido al abuso de los histriones"³¹¹.

Dejando este instrumento de tecla y situada en la tabica rectangular dispuesta hacia los pies del vigésimo casetón, hallamos la quinta escena con contenido musical. En este caso podemos contemplar en ella a dos seres alados con trompas y un ser híbrido con cuerno.



Seres fantásticos tocando instrumentos de viento.



Detalle.

311 PÁEZ MARTÍNEZ, Martín, *op. cit.*, pp. 68 y 69.

Es muy común en la iconografía medieval, sobre todo en la que adorna algunos códices miniados³¹², encontrarnos con seres fantásticos que hacen sonar algún instrumento que en numerosas ocasiones, como ocurre en este caso, es de viento. La música serviría aquí para hacer aún más llamativa la presencia de estos seres, o incluso podemos contemplarla en su dimensión de elemento sonoro con propiedades o naturaleza casi mágicas o divinas capaz de influir en el alma de quien la escuche, visión esta proveniente ya de la Antigüedad.

Citando de nuevo a Juan Egidio de Zamora, quien a su vez basa parte de su exposición sobre las características de la trompa en la obra de san Isidoro de Sevilla, comprobamos que "en latín su nombre es *tuba*, derivado de *tova*, esto es, *cava* ('hueca'). En efecto, su interior es hueco, redondo y muy pulido para permitir la entrada de una mayor cantidad de aire. Por fuera, la zona del orificio por donde toca el músico es redondeada y muy estrecha, pero la parte contraria es más amplia. El instrumento lo acerca a la boca, lo controla, lo eleva, lo baja y lo sostiene la mano del que lo hace sonar. Su sonido es variado, como dice Isidoro: a veces suena con el fin de iniciar la batalla, otras veces, para perseguir a los fugitivos, otras para efectuar la retirada"³¹³.

La sexta escena se sitúa en la tabica trapezoidal derecha del último casetón de la sección izquierda de este *soffitto*. En ella encontramos un hombre sonando un cuerno de caza con una mano y sosteniendo una vara en la otra frente a lo que puede ser otro halcón blanco que da caza a un animal herbívoro, estaríamos pues ante otra escena de cetrería.



Hombre tocando el cuerno en una escena de caza con halcón.

312 LACASTA, J., «Las miniaturas musicales del *Vidal Mayor*...».

313 PÁEZ MARTÍNEZ, Martín (ed. crít. y trad.), *op. cit.*, p. 70.

En este tipo de escenas la presencia del elemento musical implica un matiz claramente funcional dentro de la actividad que en ellas se representa. Incluso puede ser utilizada como un elemento iconográfico de apoyo a la hora, no ya de identificar, sino de, cuanto menos, completar los distintos atributos propios de esa actividad, aunque tampoco hemos de olvidar la dimensión simbólica que ya hemos comentado en estas escenas, en este caso protagonizada por un hombre.

Ya en la traba de separación entre el tercer y el cuarto casetón de la sección derecha observamos una nueva escena musical, la séptima de nuestro particular recuento. En ella aparece representada en diferentes momentos una historia de amor y una escena de danza. Según Ferdinando Bologna³¹⁴, podría tratarse de la historia de amor entre Tristán e Isolda. Esta es una de las leyendas más difundidas de toda la Edad Media. De entre todas las versiones escritas en el siglo XII destacan las de Béroul, Thomas de Bretaña y Eilhart von Olberg, que serán refundidas en la versión de Godofredo de Estrasburgo, la más afamada de todas ellas. Esta obra alcanzará su apogeo entre los anglonormandos del siglo XII, quienes estarán vinculados a la isla de Sicilia.



Ubicación de la escena de danza con dos trompetas bastardas.

314 BOLOGNA, F, *op. cit.*

Por lo que respecta a nuestra escena musical, en ella podemos encontrar dos trompetas bastardas acompañando una danza. El tipo de danza puede tratarse de una farandola³¹⁵ por la disposición de los cuatro danzantes –cogidos de sus manos formando una cadena–. Aunque existen multitud de representaciones iconográficas medievales como esta en las que la danza aparece representada, habremos de esperar hasta mediados del siglo XV para encontrar descripciones pormenorizadas de las mismas. No obstante, existen referencias escritas acerca de esta actividad y encontramos ejemplos de ella como pueden ser la estampida (siglo XIII), el *branle*, el *saltarello*, la baja danza (siglo XIV) o la tarantela (siglo XV).



Escena general y detalle de trompetas bastardas.

315 *Farandola*: danza provenzal de origen antiguo, en que los bailarines, muy numerosos, forman una larga cadena que avanza serpenteando detrás de uno o varios tocadores de caramillo y de tamboril. Se bailaba en las plazas de los pueblos y se iban formando figuras como el caracol, enhebrar la aguja, etcétera.

Resulta un tanto extraño que esta danza esté acompañada instrumentalmente por estos dos instrumentos, normalmente destinados a otros fines más ceremoniales o solemnes. Sorprende también la riqueza de su representación, ya que cuentan con relieves ornamentales y de ellos penden estandartes con el emblema de la familia Chiaromonte, formado por cinco montes blancos sobre fondo rojo. Es mucho más usual que este tipo de danza, y las danzas en general, estuvieran acompañadas por instrumentos de cuerda, viento madera y percusión.

La octava escena musical la encontramos en este caso en la traba de separación entre el quinto y el sexto casetón. Y aquí es donde aparecen varios seres alados o ángeles, algunos de ellos con la parte inferior de su cuerpo formada por una cola de pez, otros desnudos y otros con ropajes femeninos, todos ellos portando instrumentos musicales. A ellos hemos de añadir otros dos seres alados que parecen estar en actitud de tocar un instrumento, aunque este no aparece reflejado.

Entre los seis instrumentos tañidos por estos seres encontramos un *cordófono* punteado, un laúd corto, dos *cordófonos* frotados, una vihuela de arco entallada, una viola de arco entallada y otra ligeramente entallada, y finalizamos el recuento con tres aerófonos: dos pequeños órganos portativos y un órgano positivo de pie.



Ángel con laúd corto.



Ángel con viola de arco.

Dispuesta en la tabica rectangular colocada hacia los pies del décimo casetón hallamos la novena escena con contenido musical. En ella volvemos a localizar dos trompetas italianas junto a una vihuela de arco, un salterio y una *darkara*.



Vista general y detalle de un ser alado con cola de pez tocando un órgano portátil.

Este nutrido conjunto instrumental estaría acompañando las Bodas de Paris y Helena en el templo de Pallade. En este caso la música sirve para intensificar el elemento emocional de las escenas representadas, así como su gran solemnidad.



Escena completa de las bodas de Paris y Helena.



Detalle.

Resulta cuanto menos curioso constatar cómo se mezclan en este conjunto instrumentos del volumen sonoro de las trompetas con instrumentos musicales como son el salterio o la viola de brazo, cuyo caudal sonoro no permite una gran intensidad. Más adelante, en el Renacimiento, asistiremos a la distinción entre instrumentos altos y bajos, distinción referida a aquellos instrumentos, los primeros, cuyo volumen sonoro les permitía ser utilizados al aire libre y a aquellos otros, los segundos, de mayor delicadeza pero de menor potencia sonora y que, por tanto, se utilizaban en lo que más adelante se denominará la música de cámara.

Por lo que respecta a los instrumentos de la escena, tanto el salterio, como algunas variantes de este instrumento, son utilizados al aire libre en la música popular y folklórica de zonas sobre todo del este de Europa, pero no deja de sorprender

el hecho de que este instrumento, junto con la viola, se una a las trompetas en un conjunto instrumental. Hemos de tener también presente que, durante la Edad Media, se perseguía la riqueza tímbrica en conjuntos instrumentales formados por las más variopintas tipologías instrumentales. Será nuevamente en el Renacimiento cuando comiencen a formarse conjuntos instrumentales bajo el prisma de la homogeneidad tímbrica –caso de los consort de violas– en los que encontraremos instrumentos de diversas tésituras pero pertenecientes a la misma familia instrumental, y no será hasta autores como Monteverdi cuando los instrumentos integrantes de un conjunto orquestal sean seleccionados obedeciendo a motivaciones expresivas en la creación de ambientes sonoros. Tal y como sucede con otras representaciones musicales de esta época, no podemos saber, en el caso que nos ocupa, si esta combinación de instrumentos obedece a una realidad estricta practicada en la época o si incluye elementos que, si bien pudieran utilizarse formando un conjunto en algunas ocasiones, sobre todo son seleccionados por intereses más bien plásticos que ligados a una verosimilitud musical.

Refiriéndonos a otros matices de esta escena, la riqueza de estas representaciones musicales es sorprendente, y su contemplación directa sobrecoge por la belleza tanto de sus detalles como del conjunto.

Nuestra décima escena se encuentra situada en la tabica rectangular dispuesta hacia los pies del vigésimo segundo casetón. En ella asistimos a una *drôlerie*, o conjunto de diseños humorísticos y extravagantes, con animales grotescos y seres híbridos mitad animal mitad humano, que solían incluirse en los márgenes de los manuscritos medievales, así como en lugares discretos de los edificios, tanto tallados en piedra como pintados, tal y como sucede en este caso. Esta escena supondría, en esencia, un bestiario, uno de los más inusuales e insólitos de todo el *soffitto*. En él encontramos seres híbridos, animales (oso, león), una cabeza con pies de ave y figuras humanas que emergen de la boca de bestias. Tres de estos seres tocan un cuerno cada uno. Este tipo de representaciones estaba inspirado en los bestiarios procedentes de la miniatura europea.

Ettore Gabrici conecta estas *drôleries* sicilianas no solo con una estética de influencia orientalizante sino que, concretando más esta influencia, los vincula con figuraciones árabo-hispánicas: "Abbiamo ricordato piú sopra, a propòsito delle iscrizioni e dei disegni geometrici dello Steri, gli azulejos andalusí. Uno di questi, nella collezione dell'Istituto de Valencia de don Juan [reproducido en G. Migeon, *Manual d'art Musulman*, t. II, *Les Arts Plastiques et industriels*, París, 1907, p. 333], ci presenta entro il groviglio di linee intrecciate sei figure



Vista general del bestiario y detalles.

grotesche molto vicine a quelle dello Steri, con la stessa commistione di umano e di bestiale [...] Non ci può stupire il fatto che pittori popolareschi, quali erano quelli dello Steri, si sian giovati in questi elementi accessori delle loro pitture di tradizioni correnti fra altri artigiani della loro stessa patria"³¹⁶.

316 GABRICI, E. y LEVI, E., *op. cit.*, p. 92; traducción: "Hemos recordado más arriba, propósito de las inscripciones y de los diseños geométricos de *lo Steri*, los azulejos andalusíes. Uno de los cuales, en la colección del Instituto de Valencia don Juan, presenta entre la maraña de líneas entrelazadas seis figuras grotescas muy parecidas a las de *lo Steri*, con la misma mezcla de humano y bestial [...]. No nos debe asombrar el hecho de que los pintores populares, como fueron los de *lo Steri*, se hayan inspirado en estos elementos marginales de sus pinturas en las tradiciones existentes entre otros artesanos de su patria".

Gabrics no solo conecta el uso de motivos iconográficos similares en Sicilia y los reinos hispánicos de la península ibérica, sino que, además, defiende que pintores de la tradición popular, como fueron los artífices del *soffitto* Steri, en motivos accesorios o alejados de los temas centrales como podían ser estas *drôleries*, podían tomar inspiración en el trabajo de otros artesanos de su entorno, entre los que podían encontrarse los ceramistas. Este autor sigue estableciendo conexiones entre las *drôleries* sicilianas y otros ejemplos hispánicos análogos presentes tanto en territorios de la Corona de Aragón como castellanos. En cuanto a los primeros, ofrece como ejemplo aquellos que podemos observar en la techumbre del siglo XV de la Sala Daurada de la Casa de la Ciudad de Valencia, añadiendo que "Anche qui abbiamo la stessa disposizione delle figure che s'avverte in alcune tavolette dello Steri: e cioè le figure mostruose che si affrontano a due a due. Sono figure animalesche, draghi, cavalli, leoni sormontati da un busto umano"³¹⁷. También se refiere, ya en tierras castellanas, a las pinturas de la techumbre de la iglesia del Santo Espíritu de Salamanca, "press'a poco contemporanee a quelle valenziane, cioè piú tarde di quelle dello Steri, ma evidentemente connesse con la stessa tradizione mudéjar"³¹⁸.

Nuestra última parada en nuestro particular recorrido por este incomparable *soffitto* nos sitúa ante la undécima escena, la cual nos muestra el detalle de dos ángeles con alas rojas sonando sendos cornetos blancos que presentan ligeros adornos o relieves a modo de anillos.

Con este pequeño detalle, comprobamos nuevamente la presencia de seres de origen divino en esta obra iconográfica creada para cubrir un espacio civil. Enlazando con este hecho, y en referencia a la posible conexión existente entre las diferentes escenas musicales presentes en el *soffitto* con respecto a la utilidad de la sala donde se encuentran, pueden hacerse aquí algunas consideraciones. Tal y como defiende Licia Buttà³¹⁹, existe una conexión directa entre la elección de ciertos programas iconográficos y el uso al que se destinaba el espacio que los alberga. En concreto, la incomparable iconografía reflejada en el *soffitto* de esta Sala Magna, ámbito donde la familia Chiaromonte ejercía su funciones

317 GABRICI, E. y LEVI, E., *op. cit.*, p. 92; traducción: "También aquí tenemos la misma disposición de las figuras que se advierte en algunas tablillas *dello Steri*: esto es, las figuras monstruosas que se enfrentan dos a dos. Son figuras animales, dragones, caballos, leones coronados por un busto humano".

318 *Ibidem*; traducción: "Más o menos contemporáneos a aquellas techumbres valencianas, esto es, más tardías que las *dello Steri*, pero evidentemente conectadas con la misma tradición mudéjar", cita extraída de BYNE, A. y STAPLEY, M., *op. cit.*

319 BUTTÀ, L., *op. cit.*



Ángeles con instrumento de viento y detalle.

jurisdiccionales y de gobierno, vendría a reforzar la ostentación de un poder apoyado en las historias y escenas que en ella se representaban.

Así pues, podemos entender que en algunos casos la presencia de instrumentos musicales no demuestra una intencionalidad musical intrínseca, sino que pudie-

ra obedecer a una funcionalidad muy concreta: es el caso de los cuernos de caza o de las trompetas militares. También encontramos el elemento sonoro asociado a los seres fantásticos de las *drôleries*, en las que el hecho de que estos seres aparezcan sonando un instrumento musical, actividad propiamente humana, todavía aporta un carácter más extravagante y fantástico a estas escenas. Sin embargo, en el caso de las *suonatrice* o de los instrumentos que acompañan danzas, sí es posible conectar esta presencia musical con la tesis defendida por L. Buttà, y es que la música, sobre todo materializada en estas circunstancias más estilizadas, es un atributo característico de cualquier corte mínimamente refinada y culta y, por tanto, su presencia supondría la inclusión de un elemento lo suficientemente refinado como para aportar una categoría especial al espacio donde está representada. Así pues, la presencia de estos elementos musicales conferiría a esta techumbre el toque sensual y elegante necesario para mostrar un ambiente lo suficientemente delicado a la sede más emblemática de la familia Chiaromonte.

FRAGMENTOS DE CERÁMICA DE TERUEL Y PATERNA DEL SIGLO XIV

Es curioso comprobar cómo en el material gráfico consultado acerca de la cerámica turolense y de Paterna de los siglos XIII y XIV, tan solo se han encontrado cinco piezas en las que aparecen representadas imágenes que contengan algún elemento musical. El grupo de estas piezas está constituido por platos en los que aparecen representadas figuras femeninas. Uno de ellos contiene representada una danza circular en la que intervienen varias mujeres que se toman de sus manos. En los cuatro casos restantes, la presencia musical, en caso de que se confirmase esta hipótesis, estaría representada por unos pequeños objetos circulares que portan las diversas damas representadas en los platos y que podrían identificarse como unos crótalos o unos cascabeles. Como decimos, podemos considerarlos instrumentos musicales solo si aceptamos la tesis interpretativa de que los elementos en cuestión que portan estas figuras femeninas cuentan efectivamente con una utilidad musical, y no responden a otro tipo de cometido. Una de las evidencias que ayudan a decantarnos por esta opción es el hecho de que estas figuras parecen adoptar una actitud de danza tanto por las curvaturas de sus cuerpos, en algunos casos, como por el hecho de que exhiben sus brazos levantados, en otros. Es esta una cuestión controvertida que invita a desentrañar, en sucesivas investigaciones, el verdadero significado de estos elementos circulares que, en al menos dos de los casos estudiados, son portados por damas coronadas o tocadas.

Tal y como apunta Terence Ford en su *Lista de instrumentos de música occidentales: anotada desde un punto de vista iconográfico*³²⁰, los crótalos pueden definirse como un par de pequeños címbalos. Los *cymbala* –procedentes de la Antigüedad clásica– eran címbalos de bronce o platillos en forma de copa, tañidos durante rituales orgiásticos, junto al *tympanum* –tambor griego o romano de mano y de doble parche, normalmente sujetado con la mano izquierda, y percutido con la yema de los dedos de la mano derecha– y al *aulós* –aerófono de un solo tubo y doble o simple lengüeta–. En Roma se generalizó su uso a partir del 204 a. C. junto con la tibia –instrumento etrusco-romano básicamente construido y con la misma función que el *aulós*–.

Ilustremos pues ahora el contexto del material cerámico en el que han aparecido estas representaciones. En el *Forum turolii*, concedido a la ciudad de Teruel en 1176, se mencionan separadamente los maestros de ladrillos y tejas y los de cántaros y ollas, es decir, los que obraban la arcilla con molde y los que la manipulaban en el torno o rueda. Un cuarto de siglo después de la fundación de Teruel, la villa contaba con nueve iglesias o parroquias. La población estaba formada por cristianos, mudéjares y judíos, todos ellos con los mismos derechos fundamentales, tal y como consta en el citado fuero.

La cerámica bicolor –en negrozco y verde– esmaltada de Teruel se debió de gestar a mediados del siglo XIII, y durante el último tercio de dicho siglo llegó a su apogeo. Siguiendo la ruta de reconquista, la decoración bicolor llegó a tierras valencianas. Se desconoce la época exacta en que pudo iniciarse la citada decoración bicolor en este territorio, pero debió de ser a finales del siglo XIII o principios del XIV, siguiendo el curso natural de Ademuz, Sagunto y Paterna.

Dos son las piezas de cerámica bajomedieval turolense en las que encontramos representados estos pequeños instrumentos de percusión. Una de estas piezas, en la que pudiera verse reflejado un crótalo o un cascabel, se encuentra reproducida en el libro sobre cerámica medieval española de Luis M. Llubiá³²¹. La pieza en cuestión (correspondiente con la ilustración 256 del libro) es un plato circular muy dañado y que conserva menos del cincuenta por ciento de su superficie original. La mejor conservada es su sección izquierda, y en ella podemos ver una

320 FORD, Terence, *Lista de instrumentos de música occidentales: anotada desde un punto de vista iconográfico*, Madrid, AEDOM, 1999; traducido y adaptado al español por Koldo Ríos Álvaro en la colección "Cuadernos de Documentación Musical", n.º 2, de la Asociación Española de Documentación Musical.

321 LLUBIÁ, Luis M., *Cerámica medieval española*, Barcelona, Labor, 1967.

figura humana que porta en su mano izquierda un pequeño objeto circular que, entre otras muchas hipótesis, podría tratarse, como decimos, de un pequeño instrumento de percusión.

La otra pieza se corresponde con una fuente o tajador de cerámica esmaltada de mesa decorada en verde y morado, procedente del n.º 4 de la calle Rubio de la capital turolense, e inventariada con el número 7.148 en el Museo Provincial de esta ciudad. En ella encontramos un personaje femenino vestido con saya o gone-la, rodeado por motivos vegetales estilizados. En su mano derecha, acompañada por el mismo brazo levantado, porta otro de estos pequeños objetos circulares.

En cuanto a la cerámica de Paterna, los tres ejemplos tomados están en un estado de conservación óptimo y además las reproducciones de las piezas consultadas son de mucha mejor calidad. Estas serían, por un lado, un platito del siglo XIV de la colección del Ayuntamiento de Valencia procedente del Molí del Testar en Paterna, depositado en el Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia (n.º inv. 634)³²², un cuenco del siglo XIV con castillo almenado, pájaros afrontados y damas danzantes³²³ y un plato o "tallador" también del siglo XIV.

El primero de ellos, el platito del Molí del Testar, presenta una decoración que cuenta con "cubierta estannífera solo en el anverso y sobre ella decoración en verde de cobre y negruzco de manganeso, consistente en el busto de una dama coronada, con túnica de mangas estrechas, que tiene en las manos unos discos [...]. Se ha discutido mucho sobre el carácter negativo de estas figuras, en las que algunos autores ven símbolos de lujuria, interpretando los discos como crótalos o como espejos (Ambros, J. 1932; González Martí 1958). Lo que es innegable es su paralelismo con las figuras que aparecen en otras artes, como en la pintura de las techumbres mudéjares o en talla sobre piedra en capiteles"³²⁴.

Está claro pues que el origen de los crótalos está asociado con ambientes dionisiacos; no obstante, en el segundo ejemplo de cerámica de Paterna, el cuenco, aparecen dos damas ubicadas en sendos habitáculos que se abren en la parte inferior de una forma arquitectónica semejante a una torre almenada.

322 Reproducido y consultado para este trabajo en el libro *Sicilia y la Corona de Aragón. Rutas mediterráneas de la cerámica*, editado por la Generalitat Valenciana en 1999.

323 Reproducido y consultado para este trabajo en el libro de Balbina MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Cerámica Hispanomusulma a. Andalusí y mudéjar*, editado por ediciones el Viso, Madrid, en 1991.

324 V.A.A., *Sicilia y la Corona de Aragón...*, p. 300.



Cuenco del siglo XIV con castillo almenado, pájaros afrontados y damas danzantes.



Cuenco de cerámica de Paterna del siglo XIV con damas danzantes cogidas de sus manos formando un amplio círculo.

Dichas damas, cuyas cabezas están coronadas por dos llamativos tocados, portan en cada una de sus manos, levantadas por la flexión de sus brazos en ángulo recto a la altura del codo, un pequeño disco semejante a un címbalo. Esta iconografía, al igual que la anterior, nos presenta varios problemas interpretativos.

Si aceptamos la hipótesis de que dichos discos son crótalos, no sería muy convincente la interpretación de que estos se plasmasen como símbolos de lujuria, teniendo en cuenta que son portados por damas de la nobleza, incluso de la monarquía, a tenor de sus tocados. Además, sus cuerpos no muestran las contorsiones propias de las bailarinas entendidas como símbolo de la lujuria –representadas con esta característica en capiteles románicos o incluso en las tabicas de la misma techumbre de la catedral de Teruel–, sino que tan solo portan en sus manos estos discos con sus brazos doblados hacia arriba a la altura de la cabeza, de tal modo que, en todo caso, más pudieran parecer instrumentos de pequeña percusión necesarios para la ejecución de alguna de las danzas cortesanas de moda en el momento. Si tenemos en cuenta esta hipótesis, más que de crótalos –que han de hacerse sonar entrechocándose, muchas veces con la misma mano– podríamos estar hablando de cascabeles, que sonarían sin necesidad de entrechocarse con los movimientos de manos separadas de la danza en sí. Gracias al rastreo iconográfico de este estudio, podemos constatar que estos ejemplos en cerámica no son los únicos existentes, pues, como hemos ya expuesto, en la techumbre de la iglesia de la Sangre de Llíria encontramos también representado este pequeño motivo, aunque en el caso de la techumbre, hasta donde nos permite apreciar el mal estado de la escena, además de la dama, también portaría este objeto circular el caballero que la acompaña.

El tercero de los ejemplares de cerámica de Paterna está constituido por una loza estannífera decorada en verde de cobre y negruzco de manganeso. En ella encontramos una figura femenina con una acusada curva en su cintura, típica en las representaciones de mujeres en la escultura y pintura del siglo XIV. Sostiene en sus manos alzadas los pequeños crótalos a los que ya nos hemos referido.

Otro elemento relativo a la actividad musical, como ya se ha comentado, que podemos detectar en alguna de las piezas de estas tradiciones cerámicas, eso sí, sin presencia, controvertida o no, de instrumentos musicales, son representaciones de figuras, individuales o colectivas, en actitud de danza, en las que las participantes, damas tocadas, se cogen de sus manos formando un círculo que abarca todo el perímetro de la pieza.

En relación a las piezas comentadas anteriormente, en las que aparecen los pequeños círculos que pueden interpretarse como crótales, podemos también suponer que estos personajes femeninos que los portan estuvieran también danzando al son del sonido producido por estos pequeños instrumentos. Ello, como hemos comentado, explicaría además el hecho de que sus brazos se encuentren levantados en todos los casos.

Podemos concluir este apartado refiriéndonos a la necesidad de continuar la investigación iconográfica que contribuya a entender mejor el verdadero significado de este repetitivo motivo, posiblemente musical.

***En un instante aceptó la profunda
dicha del reposo***



Kamal 17

CAPÍTULO VIII

FUENTES ICONOGRÁFICAS DEL SIGLO XV

TECHUMBRE DE LA SALA DORADA DE LA CASA DE LA CIUDAD DE VALENCIA (1418-1445)

Esta techumbre, que desde comienzos del siglo XX se encuentra en la primera planta o planta noble del pabellón del Consulado del Mar de la Lonja de la ciudad de Valencia, procedía en origen de la *Cambra Daurada* de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia, edificio demolido entre 1859 y 1860 que estaba situado al inicio de la calle de Caballeros, área ocupada ahora por unos jardines. Fue en 1418 cuando los regidores de la capital del Turia acordaron habilitar una nueva sala en este edificio para albergar las reuniones de los jurados, y otros actos protocolarios, con la intención de que esta fuera lo más bella y notable posible sin escatimar en su coste.

Aunque por cronología y ligazón estética esta fuente se halle fuera del ámbito artístico compartido por el resto de las fuentes aquí contempladas, su coincidencia con el soporte artístico predominante en este estudio, las techumbres, y el hecho de que esta se encuentre en un espacio emblemático dentro de la historia de la Corona de Aragón, nos conduce a su inclusión en nuestro espectro de obras; ello con la única intención de concluir nuestro repertorio con una obra, aunque diversa al resto, ligada temáticamente por la presencia del elemento musical.

La fastuosidad de su decoración bien le valió el apelativo de *Cambra Daurada*. La elaboración de la techumbre duró veintisiete años: de 1418 a 1445. Si bien es verdad que no se trabajó continuamente. El primer empuje se dio desde el citado año hasta 1426, año en el que la techumbre quedó montada aunque faltase por policromar parte de la misma. No fue hasta 1441 cuando los jurados valencianos decidieron concluir las labores de policromía, lo cual aconteció el 4 de enero de 1445.



Vista general de la techumbre de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia.

Mención especial merece en la historia de esta obra de arte un día concreto: el 15 de abril de 1428, pues en él fue recibido en esta sala el rey Alfonso el Magnánimo con la mayor magnificencia posible tras haber expresado su deseo de conocer la ya afamada techumbre. Las medidas originales de esta obra debían de rondar los diecisiete metros de largo por siete de ancho. Su armadura estaba integrada por diecinueve vigas de sección rectangular, con medio metro de separación entre las mismas.

Actualmente presenta alguna ligera modificación, pues ha de cubrir un espacio algo mayor con sus dieciocho metros con veintisiete centímetros de largo por ocho metros con veintiocho centímetros de ancho. Tal y como reza una discreta placa colocada en la sala, "El Excmo. Ayuntamiento de Valencia acordó en 9 de julio de 1920 colocar en este salón el artesonado de la suntuosa *Sala Dorada* de la antigua Casa Consistorial construido en el siglo XV y para su acoplamiento se han añadido las jácenas segunda y vigésima, los tableros de las entrecalles segundo y tercero del frente y las cartelas y plafones que aparecen en los lados del salón". Las jácenas se asientan sobre una moldura que recorre los muros de la sala, observando la alternancia de frisos decorados con una línea de dobles ménsulas en voladizo.

La compleja estructura de la techumbre alberga un profuso programa iconográfico, donde resulta complicado centrar la atención en un elemento concreto, que incluye desde la típica ostentación de la heráldica municipal hasta una nutrida representación de profetas del Antiguo Testamento, pasando por un formidable corpus de figuraciones varias que pueden englobarse bajo el epígrafe de *marginalia*, esto es: animales fantásticos, seres híbridos, figuras infantiles y decoración vegetal. Según la lectura de Amadeo Serra y Óscar Calvé en un importante trabajo conjunto sobre iconografía cívica y retórica en esta techumbre³²⁵, podemos decir que es "una sala destinada a deslumbrar con su magnificencia, loando la riqueza y prosperidad de la urbe, debía otorgar protagonismo a la *senyal* de la *ciutat*. Los ínclitos visitantes que tuvieran la posibilidad de acceder a la sala nova recibirían un mensaje claro sobre el fasto urbano gracias a la reproducción del escudo entre tanto oropel y los regidores podrían complacerse en el orgullo de la institución que encarnaban"³²⁶.

325 SERRA DESFILIS, Amadeo y CALVÉ MASCARELL, Óscar, «Iconografía cívica y retórica en la techumbre de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad de Valencia», en BUTTÀ, L. (ed.), *Narrazione exempla retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*, Palermo, Caracol, 2013.

326 *Ibidem*, p. 208.

Hasta aquí la interpretación de un elemento, el heráldico, que suele ser una constante en las techumbres de la Corona de Aragón y que, en esta techumbre, aporta un ritmo visual armónico a la misma: los tres escudos que cada jácena contiene por cada una de sus caras, nueve en total, consiguen continuidad gracias a los de contigua colocación en las entrecalles, creándose así tres hileras longitudinales que articulan el conjunto. Por otro lado, no resulta tan sencillo interpretar la presencia de los profetas en el conjunto, así como sucede con el resto de elementos iconográficos.

Los autores citados se muestran cautos, pues reconocen que toda interpretación simbólica de estos elementos puede resultar aventurada. No obstante, ofrecen una lectura que, de corresponderse con la realidad, explicaría el ideario del conjunto. De este modo, y siempre dentro del campo de la conjetura, "la inclusión de los profetas en la *cambrá daurada* [es posible que] responda a una manifestación del deseo por parte de los jurados valencianos de disponer en su lugar de reunión solemne de modelos de actuación, en especial por su labor vidente. Consabido el prestigio del que gozaban los profetas, tanto por su sabiduría como por su capacidad vaticinadora, no debe desdeñarse esta opción interpretativa"³²⁷.

En total encontramos treinta y ocho figuraciones de protagonistas del Antiguo Testamento identificables por las filacterias que portan con sus nombres inscritos. La presencia de estos personajes no aparece en otras obras análogas de la Corona de Aragón o vinculadas de algún modo a ellas, si exceptuamos el incomparable Palacio Papal de Aviñón. Pero ¿cómo se explicaría la presencia del resto de elementos iconográficos en una interpretación unitaria de los mismos?

No hemos de olvidar que además de albergar labores de decisión y gobierno, esta cámara era también un espacio ceremonial, donde los regidores de la ciudad se revestían de su máxima dignidad. En este sentido, la fiesta de del Corpus Christi, con su carácter procesional unido a una imprescindible presencia musical, constituía el insuperable momento de exhibición para los regidores, además de servirles como ocasión para la presentación oficial de su cargo, elegido en la víspera de Pentecostés.

De este modo, y según nuestros autores, ese acto procesional estaría reflejado, de un modo totalmente simbólico, por no decir casi críptico, en la abigarrada su-

327 *Ibidem*, p. 209.

cesión de seres englobados en la *marginalia*: seres monstruosos y fantásticos, enfrentamientos de animales y escasa presencia humana. Podemos leer esta hipótesis expresada más elocuentemente por Amadeo Serra y Óscar Calvé: "Opinamos que el rico repertorio ornamental desarrollado para cubrir la sala *daurada* es, en esencia, fruto de la adaptación de aquellos eventos en que la ciudad experimentaba su más acusada transformación: las fiestas cívicas, cuya máxima expresión se condensaba en las entradas reales, las recepciones de los grandes personajes, y la procesión del Corpus Christi"³²⁸. De este modo, el elemento musical presente en la techumbre, a cargo de seres fantásticos –híbridos conformados por una mitad superior humana y una inferior monstruosa– que tocan, sobre todo, instrumentos de viento y percusión, dejaría de ser un mero relleno decorativo y pasaría, consecuentemente, a ser la plasmación metafórica de la importante presencia de la música en cualquier celebración cívica o religiosa de carácter procesional o, simplemente, protocolario. En este caso, y dicho de otro modo, aunque, *a priori*, no encontremos en esta techumbre la plasmación, entre sus escenas musicales, de actividades verosímiles y coetáneas a la realización de la obra, quizá esa cabalgata fantástica sea la representación de la música real del momento.

La identificación y clasificación de los instrumentos musicales presentes en ella puede contribuir a apoyar esta interpretación, siempre que los instrumentos representados reúnan las condiciones sonoras requeridas en un acto procesional, y que, por tanto, se desarrollaría, en parte, al aire libre. La techumbre cuenta con instrumentos de percusión que son idóneos, por su volumen sonoro para estos cometidos.

En el caso de los instrumentos de viento, siempre la familia de la madera presenta un volumen sonoro más bajo, y menos apto por tanto para estas actividades, que el viento metal, a no ser que se traten de instrumentos de lengüeta capaces de producir un sonido más penetrante. No obstante, la techumbre también cuenta con instrumentos de cuerda frotada, más aptos para ser utilizados en el interior de una estancia y que, por tanto, responderían menos a esta función procesional comentada.

Sea como fuere, la techumbre impacta a quien la contemple por la riqueza de una profusa ornamentación que tiene en la representación de escenas musicales uno de sus principales ejes temáticos.

328 *Ibidem*.



Parejas de instrumentos.

TECHUMBRE DEL PALACIO DEL ARZOBISPO DE NARBONNE EN CAPESTANG, FRANCIA (1436-1451)

En el caso de esta fuente iconográfica, tampoco podemos decir que sea estrictamente mudéjar ni que tenga una relación más o menos directa con este estilo artístico. No obstante, el hecho de que se trate de una techumbre de madera policromada, es decir, el soporte artístico donde, con diferencia, ha resultado ser más abundante la presencia del tema de esta investigación, y el hecho, además, de que este tipo de soporte suponga, en origen, una creación de indudables raíces musulmanas, nos lleva a incluirla en nuestro trabajo, más teniendo en cuenta que la zona en la que se sitúa, la Occitania, se emparenta razonablemente con los vecinos territorios de la Corona de Aragón, pues pertenecía a su área de influencia. Su inclusión nos permitirá además comparar los materiales musicales de nuestras otras fuentes con aquellos presentes en la techumbre de francesa, algo diversa en motivos y estilo.

Así pues, la sala del Palacio de los Arzobispos de Narbonne en Capestang, lugar donde se encuentra este conocido *plafond*³²⁹ policromado, que exhibe un importante número de representaciones iconográficas relativas a la danza y a la música, sufrió en el siglo XV una serie de remodelaciones motivadas por el deteriorado estado de la misma. En lo referente al elemento que aquí nos interesa, su techumbre, es el componente heráldico aquel que, en este caso, aporta una datación bastante concreta de la misma.

Así pues, según Marie-Laure Fronton-Wessel³³⁰, autora de una tesis doctoral sobre techumbres ornamentadas en Languedoc, es posible identificar el escudo de armas simplificado de la familia Harcourt. Tras esta identificación solo queda inclinarse por uno de los dos miembros de la familia que se sucedieron en el arzobispado de Narbonne: Jean d'Harcourt y su sobrino Louis d'Harcourt. La presencia de un santo en el *plafond*, san Juan, da la pista definitiva para decantarse a la autora, ya que Jean d'Harcourt hizo constar en esta obra su mecenazgo por medio de la presencia de su patrón. Ello nos sitúa entre los años 1436 y 1451.

329 Término francés utilizado para designar a las techumbres.

330 FRONTON-WESSEL, Marie-Laure, «Homogénéité et nuances thématiques autour de Narbonne, à travers les plafonds peints de Lagrasse et de Capestang», en *Plafonds peints médiévaux en Languedoc. Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse 21-23 février*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2008, p. 101.

Como frecuentemente puede leerse acerca de la misma, las imágenes de la techumbre del Palacio Arzobispal de Capestang nos invitan a participar en una pomposa fiesta, la protagonizada por las aristocráticas parejas que danzan al son de la música. Estas parejas están situadas en las secciones rectangulares de la tercera viga maestra contando desde el muro oeste, secciones que resultan de la inserción perpendicular en ella de las vigas menores.

En el centro de esta composición longitudinal, presente en esta viga compartimentada en fracciones rectangulares, encontramos dos secciones, ocupadas cada una por dos músicos, a partir de las cuales se disponen desplegándose consecutivamente desde el centro las distintas parejas de danzantes. Cierran el conjunto dos bufones situados en las fracciones de los extremos. Las parejas, con el hombre situado a la derecha y la mujer a la izquierda si las contemplamos de frente, se toman de las manos y parecen describir un movimiento lento y majestuoso acorde con el atuendo aristocrático que portan.



Vista general de la viga de los danzantes. Techumbre del Palacio del Arzobispo de Narbonne en Capestang.

Para Sophie Clarinval³³¹, en su obra dedicada a la vida cortesana al final de la Edad Media en el *pays d'Oc*, la danza representada podría tratarse de una *carole*, apreciada tanto en entornos aristocráticos como populares, y en la que los danzantes avanzan, como si de un cortejo se tratase, de dos en dos o de tres en tres, pudiendo formar cadenas abiertas o cerradas. Otra opción interpretativa es que pudiéramos estar ante una *basse danse*, que comienza a ser popular en las cortes europeas a inicios del siglo XV, bailada en parejas de manera majestuosa,

331 CLARINVAL, Sophie, *Pourpoint, harpe et lévrier. La vie de cour à la fin du Moyen Âge en pays d'Oc*, Sète, Nouvelles Presses du Languedoc, 2012, p. 56.

y denominada precisamente danza baja en oposición a las danzas más dinámicas, que incluían saltos en su ejecución.

Las dos parejas de músicos, situadas en el centro de las dos filas de danzantes, suenan los cuatro siguientes instrumentos: una de ellas toca dos *chalémies* –término francés plural de chirimía que procede del latín *calamus* o caña-. Este es un instrumento de viento madera de doble lengüeta, antepasado directo del oboe y muy similar a la dulzaina. Por su parte, la otra pareja se encarga de hacer sonar la cornamusa y el *taumborin* –o tamboril-. La cornamusa es un instrumento de viento madera de doble lengüeta en el que, para producir el sonido, se sopla a través de un conducto denominado portaviento, por donde el aire pasa por uno o más tubos de lengüeta hasta llegar a una bolsa llamada odre. Sus orígenes se remontan a la época del imperio romano.

Todos los músicos portan elegantes jubones y llamativos sombreros cubiertos con pieles que armonizan con el carácter aristocrático y estilizado del conjunto de personajes.



Pareja tocando *chalémies*.



Pareja tocando la cornamusa y el *taumborin*.

En el *plafond* de Capestang encontramos otras dos representaciones de temática musical, pero, esta vez, independientes la una de la otra. En la primera que aquí describiremos encontramos a una mujer, también con actitud y atuendos aristocráticos, acompañada por un perro, que está sonando un arpa en lo que parece ser un entorno natural. Así pues, la música sería mostrada, según Sophie Clarinval³³², como un pasatiempo elegante en lugar de como una actividad fes-

332 *Ibidem*, p. 58.

tiva, tal y como sucede en el caso de las escenas de danzantes. También nos advierte de que en el *plafond* del *Hôtel des Infirmières* en Aviñón aparece una escena casi idéntica.



Dama tocando el arpa.

La restante y última imagen de temática musical nos muestra a un sonador de trompeta. Este instrumento se suele asociar con actividades bélicas. La autora citada nos advierte de que este instrumento solía utilizarse como señal de inicio en justas y torneos.



Trompetista.

Como hemos podido ir comprobando a lo largo de este trabajo, cada obra estudiada presenta, en lo referente a la naturaleza del elemento musical y dancístico presente en ella, un sabor característico. En el caso de este *plafond* francés, el componente aristocrático y refinado se une graciosamente al musical, dando como resultado una refinada visión de la vida cortesana del momento. Salvando las distancias cronológicas, culturales y geográficas, los frisos de la iglesia de la Sangre de Lliria también nos han mostrado un ambiente caballeresco y cortesano en el que, al igual que en el caso francés, la música y la danza ocupan un lugar privilegiado. Ello permite conectar temáticamente fuentes que, al menos en principio, podían parecer inconexas.

***Y tocando las cuerdas de su instrumento
entendió la esencia de la materia***



CAPÍTULO IX

ESTUDIO ORGANOLÓGICO

A la hora de abordar y sistematizar la información comprendida en este apartado han de tenerse presentes diversos factores. A modo de sección introductoria, será necesario ofrecer unas consideraciones previas, las cuales se articularán en tres puntos, en cuanto a la música instrumental existente en el territorio hispánico medieval: en primer lugar, y en relación con este asunto, nos referiremos a las posibles características que pudo tener la música instrumental islámico-hispánica a partir de las características de la música andalusí que de ella se derivó; en segundo lugar, aludiremos a los instrumentos musicales andalusíes herederos también de la tradición islámica y, en tercer lugar, se contemplará la transmisión de este legado organológico a la actividad musical de los reinos cristianos.

Tras este estadio teórico previo, se dará paso al análisis del material organológico obtenido a partir de las fuentes contempladas en nuestro trabajo –centradas todas ellas en el arte mudéjar de la Corona de Aragón–; este análisis incluirá la clasificación en diferentes familias instrumentales de los instrumentos encontrados, así como el análisis de las diferentes combinaciones instrumentales plasmadas en las representaciones iconográficas que aquí se han examinado.

Así pues, siguiendo el orden establecido, podemos decir que la música islámica, y del mismo modo la andalusí, tanto la exclusivamente instrumental como aquella acompañante del canto, era esencialmente monódica, aunque también puede calificarse de *heterofónica*, ya que era común que algunos de los instrumentistas glosaran o adornasen la línea melódica, o simplemente interpretaran sus notas básicas. Reynaldo Fernández Manzano³³³ ha tratado de un modo sistemático las principales cuestiones inherentes a la música instrumental andalusí.

333 FERNÁNDEZ MANZANO, R., «Introducción al estudio de los instrumentos de al-Andalus...».

Este autor ha sintetizado los procedimientos de este repertorio musical de la siguiente manera:

- I. "Un instrumento realiza al unísono, o a la octava superior o inferior, las mismas notas de la melodía.
- II. Si la melodía es lenta y el instrumentista hábil, puede ir glosando o adornando las notas de melodía. Muy útil en las repeticiones, o en cualquier lugar idóneo que no rompa la estética.
- III. Un instrumento va tocando las notas extremas, o sobre todo, las fundamentales del armazón de la melodía. Recurso muy utilizado.
- IV. Un instrumento va realizando un contrapunto en cuartas, quintas y octavas justas, con relación a las notas fundamentales. Recurso muy poco utilizado de influencia occidental.
- V. En algunos momentos, utilizando la nota pedal, o notas pedales. Es decir, una o dos notas que vienen a ser fundamentales en el armazón de la melodía, o bien por ser la nota base, o la dominante, se mantienen de forma ininterrumpida durante el transcurso de la obra. Procedimiento empleado, sobre todo, en interludios instrumentales inspirados en temas de la melodía. Esta modalidad se utiliza en ocasiones, predominantemente en instrumentos de viento con lengüeta, especialmente en los que tienen el sistema de sople a través de una vejiga, como la gaita árabe.
- VI. Por último, puede y es muy frecuente que intervengan instrumentos de percusión, marcando el ritmo del compás de la obra³³⁴, o marcando ritmos sutiles, acordes o no con el verso; procedimiento muy utilizado en esta música³³⁵.

Siguiendo el trabajo de la musicóloga Rosario Álvarez, quien ha estudiado brillantemente la presencia instrumental en la plástica hispana medieval, podemos exponer que "es cierto que Sevilla siempre fue un foco musical importante donde los instrumentos tuvieron una gran presencia y acogida, a tenor de lo que dice Ibn Rusd (Averroes), dirigiéndose a Ibn Zuhr (Avenzohar): 'Si muere en Sevilla un hombre sabio y se quieren vender sus libros, se llevarán a Córdoba, donde se tiene la

334 En la música islámica y de Al-Andalus el compás es muy diferente al concepto occidental que hoy tenemos: se trata de unidades rítmicas de tiempo que articulan la obra, basadas en golpes sonoros, golpes sordos y silencios (nota del autor).

335 *Ibidem*, p. 57.

venta asegurada; si, por el contrario, un músico muere en Córdoba, se va a Sevilla a vender sus instrumentos”³³⁶. Una vez más encontramos a Sevilla como un importante centro musical dentro de los principales enclaves islámicos de la península ibérica –conectada también con la Sicilia musulmana de la que pudieron proceder instrumentos como la “guitarra” medieval–. También hemos de hacer referencia aquí, por cuanto pasará a formar parte de los territorios de la Corona de Aragón, a la taifa de Albarracín, donde, como ya hemos comentado, la música se valoraba hasta el punto de hacer traer a estas tierras turolenses a la esclava cantora más reputada y valorada de toda Al-Andalus. A estos enclaves islámicos hemos de sumar dos ciudades: Toledo y Teruel, que bajo dominio cristiano, aunque con influencias islámicas y judías, ofrecieron dos exponentes de conjuntos iconográficos –los códices de las *Cantigas de Santa María* y la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel– de gran riqueza instrumental, inserta esta además en la vida cotidiana.

Volviendo a la música islámica, optamos aquí por seguir la clasificación instrumental andalusí ofrecida en el trabajo de Fernández Manzano, teniendo en cuenta lo sistemático de la misma.

Si nos atenemos a la clasificación convencional en instrumentos de cuerda, viento y percusión, podemos comenzar refiriéndonos a los instrumentos de cuerda punteada de caja sin mango. Entre ellos estarían principalmente el *qānûn* y el *santur*. Los dos están emparentados con el *psalterio*, y, en esencia, se basan en una serie de cuerdas tensadas sobre una caja de resonancia.

El *santur* no era sino una cítara, de origen persa, de la que derivó posteriormente el *psalterio*, consistente en una caja de resonancia plana, con uno o varios oídos de roseta. Tiene cuerdas dobladas, y en ocasiones triples, que han de golpearse con unas varillas.

A partir del siglo X, y en el ámbito árabe, su nombre se utilizó indistintamente con el de *qānûm*, que se consolidó como un instrumento específico, generalmente de forma trapezoidal y punteado con unos plectros que se ajustan a los dedos.

La familia de los instrumentos de cuerda punteados con mango es algo más variada. El lugar de honor dentro de esta categoría lo ocupa, sin lugar a dudas, el laúd, considerado, como ya hemos comentado, el rey de los instrumentos de

336 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., «Música y pintura promovidas por un sabio monarca...», pp. lxxxvi-lxxxvii.

la música islámica. Su introducción en Europa, que ha derivado en nombres diversos según la nación de destino, se produjo gracias al tránsito por la España musulmana. El término procede del árabe *ûd*, que significa madera, al que se le añade el artículo arábigo aglutinado *al-*. Se trata de un *cordófono* punteado, con caja de resonancia de espalda abombada, mango y cuerdas que están colocadas de manera paralela al plano que forman ambos. La caja de resonancia se cierra por una tapa armónica que suele estar adornada en su centro por una rosa grabada que permite que salga el sonido. En origen tenía tres cuerdas dobles, posteriormente cuatro, y parece que fue Ziryāb quien le añadió la quinta cuerda. Dada su dilatada andadura, el instrumento ha sufrido numerosas transformaciones. En suelo peninsular, encontramos la primera imagen de este instrumento en el *Beato de las Huelgas*.

Tal y como recoge Rosario Álvarez en su tesis sobre la representación de *cordófonos* en la plástica española durante la Edad Media³³⁷, pueden establecerse cuatro tipos de laúdes claramente diferenciados:

- a. *Laúd de mástil largo*: cuenta con una pequeña y abombada caja de resonancia con tapa armónica piriforme u ovoide, en cuyo centro puede abrirse un oído circular de medianas proporciones, mientras que en otras ocasiones solo encontramos de dos a cuatro delicados puntos. Unido a su caja pequeña, es muy característico en su silueta un largo cuello que no cuenta con clavijero ya que las clavijas se insertan directamente en el mango dividido en trastes. Suele tener de dos a cinco cuerdas.
- b. *Laúd corto*: formado por una sola pieza, en este caso la también abombada caja de resonancia se adelgaza hacia el clavijero formando un mástil muy corto. Su clavijero, de clavijas laterales, describía una característica forma de hoz. Su tapa armónica era de piel y, por lo tanto, el cordal se encontraba en la parte inferior de la caja. En el siglo XV se convirtió en la *mandora*.
- c. *Laúd árabe*: posee una caja de madera muy voluminosa y abombada que se afinaba hacia el clavijero conformando así el cuello del instrumento. Es también característico su clavijero doblado hacia detrás formando ángulo con el cuello. Curt Sachs lo denomina laúd de cordal frontal, porque encontramos su cordal sobre la tapa armónica de madera,

337 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., *Los instrumentos musicales en la plástica española...*, p. 594.

siendo este uno de sus rasgos más característicos. Sobre esta se abrían unos oídos con figuras de media luna en unos casos e imitando una M en otros. Contaba con cuatro o cinco cuerdas dobles.

- d. *Laúd clásico europeo*: derivado del anterior aunque con modificaciones introducidas para perfeccionarlo técnicamente. Su cuerpo, que seguía siendo muy abombado hasta el siglo XV, fue alargándose hasta convertirse en piriforme. Su tabla de armonía era muy delgada (en torno a 2 mm). En su centro se abría un gran oído circular equidistante del nacimiento del mástil y del cordal. Estaba decorado con un bello rosetón construido en la misma madera que la tabla. El cordal se situaba sobre la tapa muy cerca de su borde. Su mástil era corto y más ensanchado hacia el cuerpo del instrumento. Sobre él se extendía el batidor o diapason, dividido por trastes, que se prolongaba por la tapa armónica. El clavijero estaba doblado hacia atrás formando un ángulo recto con el mástil. Hasta el siglo XV no fue abandonándose paulatinamente el uso de plectro para tañer este instrumento.

El *laúd* llegó a encarnar en la cultura islámica una serie de preceptos de tinte metafísico. Sus cuatro cuerdas representaban no solo los cuatro elementos, sino también los cuatro humores básicos del ser humano, por lo que, al sonarlas, se consideraba que la música de este instrumento era capaz de influir profundamente en el ánimo de las personas. Esta concepción de la música no deja de ser heredera de la teoría del *ethos* griega.

Aparte del *laúd*, y según Manzano, aún encontramos dos instrumentos característicos en esta familia. El *tunbur*, el primero de ellos, es un instrumento de origen asiático de cuerdas punteadas, con caja de resonancia en forma de pera, y cuello largo. Su registro es más agudo que el del *laúd* y, por lo general, contaba con dos cuerdas y trastes. Por último, el *qitār* o la *qitāra*, cuyo nombre alude claramente a la cítara, fue denominado guitarra morisca por el Arcipreste de Hita. Es un instrumento con caja de resonancia redonda o forma de huso y fondo ovalado. Contaba con cuatro cuerdas dobles y trastes. En la actualidad se denomina *kitra*, *kutira* o *kwitra* en el norte de África.

Para finalizar la clasificación de instrumentos de cuerda andalusíes hemos de referirnos al *rabāt* y al *kamanya* o *kamān*. El primero de ellos exhibe dos modalidades: la más frecuente con dos cuerdas de tripa afinadas a la quinta tocadas directamente por la mano izquierda; la otra se caracterizaría por modificar la

altura del sonido por tracción, manipulando el intérprete las clavijas de las cuerdas (una o dos), convirtiéndose así en una modalidad muy sencilla y popular. Según este autor, se especula que esta modalidad tuviera su origen en la Hispania musulmana, desde donde penetraría a Marruecos y Oriente Próximo. Con el nombre de *rabel* o *rabé* ha perdurado en la tradición folklórica de varias regiones hispanas. Tiene su análogo cristiano en las *vielas*, *viellas* o *vihuelas*. Por su parte, el *kamanya* o *kamān* cuenta con tres cuerdas y una pequeña caja de resonancia de forma redondeada, y puede considerarse como el antecedente del violín.



Laúd árabe. Sotocoro de la catedral de Tarragona.



Rabé. Sotocoro de la catedral de Tarragona.

Es ahora el momento de hablar de los instrumentos de viento y, siguiendo con la clasificación de Reynaldo Fernández Manzano³³⁸, podemos detenernos en los siguientes tipos. Los instrumentos de viento con bisel más característicos serían la *qassāba*, o flauta vertical de caña; la *sabbāba*, también llamada *nāy*, que es una especie de flauta travesera, y el *al-urganun*, o pequeño órgano de un solo juego, de tesitura reducida y, generalmente, construido en madera. Su tesitura podía variar según la voz de los cantantes a los que debía acompañar. Se tocaba con una sola mano mientras la otra manejaba un fuelle situado en su parte trasera. De claras raíces clásicas, bizantinas y cristianas, su utilización es muy escasa en el mundo islámico.

338 FERNÁNDEZ MANZANO, R., «Introducción al estudio de los instrumentos de al-Andalus...».

En cuanto a los instrumentos de viento en los que la vibración del aire se realizaba a través de los labios del instrumentista, podemos señalar instrumentos como el *nafir* o *al-nafir*, añafil en castellano. Etimológicamente *nafir* significa señal de ataque. El instrumento es en esencia una trompeta recta de uso militar. La voz hispana aparece documentada por primera vez en el *Poema de Fernán González*, en el *Libro de Alexandre*, del siglo XIII. La música militar y heráldica de raíces islámicas "se compone, al igual que la cristiana, fundamentalmente de instrumentos de viento, donde la vibración del aire se realiza a través de los labios del instrumentista, como trompetas, llamadas añafles, de diversos tipos, tamaños y nomenclaturas, e instrumentos de percusión, a tambores y timbales. Esta música se utilizaba para avisar a los soldados, infundirles valor y ánimos, atemorizar al enemigo, etcétera"³³⁹. Dentro de la categoría de instrumentos de viento con lengüeta encontramos el *mizmār*, también denominado *zamr*, formado por un tubo cilíndrico terminado en campana cónica con seis u ocho agujeros. En el norte de África también se le conoce como *gayta árabe*; la *zummāra*, que es una especie de flauta doble o simple –denominada también *zalamí* o *zalamí*– y, por último, la *gayta*, similar a la *zammāra* pero con una vejiga para insuflar el aire.

Y así llegamos a los instrumentos de percusión. Entre ellos, los *membranófonos* más utilizados son: la *darbuka*, rey de los instrumentos de percusión en la música islámica, que es un tambor en forma de cáliz; el *duff*, que es un tambor redondo con membrana doble y cuatro cuerdas en su interior para ampliar la vibración del sonido –este término también se utiliza para designar instrumentos como panderetas y panderos en general–; *bandayr*, que es lo que comúnmente conocemos como pandero; es decir, un instrumento provisto de una sola membrana sujeta a un aro de madera de poca altura y de diversas formas; el *tār* o *riqq*, similar a la pandereta, en ocasiones solo se utiliza como *idiófono* sin membrana; *tabi*, tambor de dos caras con diversas formas y la *naqqāra*, timbales o atabales: tipo de tambor utilizado en la música militar con una sola membrana tensada sobre una caja de resonancias, suelen ir en parejas.

Por lo que respecta a los *idiófonos*, los más reseñables son: los *sany*, címbalos o pequeños platillos hechos con diversos materiales; el *jalājil* o brazaletes de cascabeles o címbalos utilizados por las bailarinas; el *sunuy al-sufr*, variante de los *sany*, que son las sonajas de azófar, mencionadas en las fuentes cristianas y,

339 *Ibidem*, p. 57.

por último, la *qasaba* o *qisba*, que es una caña cortada a todo su largo con un anillo que regula la vibración.

En lo referente a las agrupaciones instrumentales de la música andalusí, Reynaldo Fernández nos dice que estas "son reducidas, de cinco a nueve instrumentistas. En general los instrumentistas también forman el grupo vocal, aunque este puede ser independiente. El director suele tocar el laúd, mientras que el miembro más anciano toca tradicionalmente el *rebāb*. La agrupación la forman instrumentos de cuerda, punteados con un plectro, el laúd y algunos de su familia; instrumentos de cuerda frotada: el *rebāb* y el *kamanya*; instrumentos de viento a bisel, *nāy*, en ocasiones participan diversos instrumentos de viento con lengüeta tipo *mizmār*, *zammāra*, *gayta* [...]; e instrumentos de percusión, la *darbuka*, *tār* y palmas, por parte del auditorio. Si se presenta baile son frecuentes los platillos pequeños de metal y los brazaletes de cascabeles"³⁴⁰.

Dejando de lado ese recorrido por los instrumentos musicales islámicos y siguiendo el esquema propuesto al inicio del apartado, nos centraremos ahora en la generación del corpus instrumental medieval hispano gracias, en parte, a la influencia islámica en este campo. Para ello resulta imposible no fijar la atención, por su riqueza, en los códices alfonsinos de las *Cantigas de Santa María*. La musicóloga Rosario Álvarez nos advierte que "son el mejor exponente del instrumentario hispánico en plena transición, ya que en esta época tiene lugar el paso del período de formación del mismo (siglos X al XIII) al de cierta consolidación de los diferentes tipos instrumentales, periodo que comprende la Baja Edad Media (siglos XIV y XV)"³⁴¹. A su vez, en este periodo de formación es posible encontrarnos con diversas etapas que se corresponden con momentos diferenciados de la invasión musulmana.

Durante los siglos IX y X es la época en la que se estabiliza la actividad invasora y se crea el califato de Córdoba. La autora citada señala que en los códices de las cantigas todavía podemos observar instrumentos introducidos en estos siglos como el *tambor* en forma de reloj de arena, el *laúd corto*, la corneta y un tipo de oboe cónico. Ya en la segunda mitad del siglo XI y hasta mediados del XII asistimos a las conquistas de almorávides y almohades, que seguramente coincidieron con los contactos con la corte normanda de Sicilia, suficientemente descrita en apartados

340 *Ibidem*, p. 60.

341 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos...», p. 21.

previos, que pudo actuar como nexo entre Oriente y Occidente. De esta época podemos observar, según la musicóloga canaria, instrumentos introducidos como el rabé morisco o *rabāb*, la trompeta árabe o *naḥr*, un tipo de oboe de tubo cilíndrico, los albuges o chirimías, la *guitarra*, algunos tipos de gaitas, el *santir* y el *qānum*, que fueron modificados en suelo hispánico después de un siglo de su llegada.

Además de estos instrumentos de origen islámico, podemos observar en los códices alfonsíes instrumentos de procedencia europea como el arpa, la rota, la sinfonía, el órgano portátil, las flautas traveseras y el rabel –muy probablemente creado en Sicilia–, a los que se suman instrumentos más o menos curiosos como el arpa persa, el *qānum* modificado, la *tambura* de los pueblos turcos, el laúd de mástil largo o los grandes atabales persas-árabes.

ANÁLISIS ORGANOLÓGICO DEL MATERIAL OBTENIDO

Tras estas consideraciones generales pasamos a referirnos a toda la información que hemos podido obtener a partir del estudio organológico de las representaciones musicales contenidas en las fuentes aquí descritas. Antes de continuar, hemos de aclarar que las representaciones de instrumentos musicales no suponen el único elemento musical que puede plasmarse en una fuente iconográfica. Tanto el canto como la danza –el primero, elemento exclusivamente sonoro, y el segundo, vinculado indisolublemente a él– constituyen representaciones de similar o mayor valor musical que aquel que pueda implicar la representación de instrumentos. En este sentido, hemos de admitir que la presencia de danza en las fuentes estudiadas es mucho mayor que la presencia de expresión musical vocal. Tanto es así que prácticamente todas las representaciones iconográficas con temática musical incluyen la representación de la expresión corporal como elemento artístico, pudiéndose observar sobre todo bailarinas “profesionalizadas” acompañadas de algún instrumentista. Pero también podemos hallar danzantes ocasionales de ambos sexos formando parte de escenas de carácter cortesano, tal y como sucede en el *plafond* del Palacio Arzobispal de Capestang en el sur de Francia, o incluso tropezarnos con danzantes exclusivamente masculinos, como en el caso del sotocoro de la catedral de Tarragona.

Por lo que respecta al canto, su presencia, pese a su constatada importancia dentro del repertorio medieval, es mucho menor, quizá porque su representación no implica actitudes físicas fácilmente identificables o especialmente llamativas estéticamente dentro del repertorio de las artes plásticas de la época. Este

mismo argumento nos conduce a cuestionar si algunas de las figuras que no se identifican tradicionalmente como cantantes en varias de nuestras fuentes iconográficas en realidad sí estuvieran representando esta actividad.



Bailarina contorsionista.
Techumbre mudéjar de la
catedral de Teruel.



Probable representación de canto en el "alicer de los músicos"
de la techumbre de la catedral de Teruel.

Sea como fuere, vamos a referirnos a aquellos elementos inequívocamente musicales: los distintos instrumentos localizados. Para ello volveremos a hacer un breve recorrido por cada fuente iconográfica antes de ofrecer consideraciones o conclusiones más generales que conecten entre sí las realidades instrumentales de todas ellas.

Comenzando nuestro recorrido en la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel, podemos encontrar representados diecinueve instrumentos musicales –ello considerando el objeto circular que porta en sus manos un personaje femenino como un instrumento de percusión, aunque ya hemos comentado que otras interpretaciones lo consideran un espejo– de los cuales once serían de cuerda –seis de cuerda pulsada y cinco de cuerda frotada–, seis de viento –tres de viento madera y tres de viento metal– y dos de percusión –un *idiófono* y otro, el referido objeto circular, un *membranófono*–.

Entre los seis *cordófonos pulsados* podemos distinguir tres laúdes: un laúd corto en el que no podemos observar por la posición del instrumentista si cuenta con

cordal frontal, un laúd sin cordal frontal tocado por un fraile y un laúd con cordal frontal. Además podemos observar, dentro de esta categoría instrumental, una "guitarra" y otra "guitarra" repintada que puede haber tenido como modelo a la anterior, o aquella que estuviera originalmente pintada en la sección donde se encuentra ubicada.

Por último encontramos un arpa como elemento identificativo del rey David. Por lo que se refiere a la *cuerda frotada* encontramos: una vihuela de arco oval, otra vihuela de arco trapezoidal, dos "violines repintados" y que por tanto carecen como en el caso de valor organológico para nuestro estudio, y una vihuela de arco a la que tuvo acceso fotográfico la musicóloga Rosario Álvarez pero que actualmente no se encuentra en la techumbre.

En cuanto a los instrumentos de viento madera, encontramos una pequeña flauta. Además, también aparecen representadas una gaita y un cuerno. El viento metal, por su parte, nos ofrece tres añafles. La percusión está representada por un *idiófono*, las tejoletas y un posible *membranófono*, un pandero.

Según estos datos, la tipología instrumental más representada en esta techumbre son los *cordófonos*, aspecto que, como veremos, irá variando según la fuente estudiada. Así pues podemos adelantar que en el *soffitto* Steri será el viento el más representado, o que en iglesia de la Sangre de Llíria esta proporción estará equilibrada. También hemos de comentar aquí que no deja de resultar curioso que en una techumbre tan rica en elementos figurativos ningún instrumento sea tocado por un ser fantástico, tal y como suele sucede en otras fuentes como el *soffitto* Steri o el alfarje mudéjar del palacio de Villahermosa de Huesca. El hecho de que todos los instrumentistas sean humanos lo emparenta más con la techumbre de la iglesia de la Sangre de Llíria.

Por lo que respecta a la presencia de la danza, esta tiene un protagonismo significativo en nuestras imágenes: la actitud física del personaje femenino que porta las tejoletas es prueba de esta actividad, así como la postura contorsionada de la mujer acompañada por uno de los sonadores de vihuela de brazo. No existe ninguna escena de danza de grupo, como sí podemos encontrar en el *soffitto* Steri o en el *plafond* de Capestang.

Los diferentes instrumentos aparecen en tabicas aisladas –como es el caso del arpa, la flauta, la gaita, las tejoletas, etcétera–, pero también en escenas de conjunto como la ya ampliamente comentada del "alicer de los músicos", o forman-

do pareja con una bailarina, como es el caso de la vihuela de arco trapezoidal. La disposición de los instrumentos en parte está condicionada por la estructura iconográfica de la fuente: la techumbre turolense está plagada de tabicas individualizadas, mientras que en Lliria encontramos arquerías dibujadas donde se ubican normalmente dos personajes separados por un árbol de la vida, motivo por el cual en esta fuente suelen aparecer los músicos por parejas.

Por lo que respecta al *soffitto* del Palazzo Steri de Palermo, la presencia instrumental es más nutrida que en el caso turolense, ya que encontramos veintinueve instrumentos musicales. Ocho de ellos serían de cuerda –repartidos a partes iguales entre la cuerda frotada y la pulsada–. El número de instrumentos de viento es mayor, ya que aparecen representados diecinueve ejemplares. Por lo que respecta a la percusión, podemos observar dos *membranófonos*.

Si nos referimos a la cuerda frotada encontramos cuatro ejemplares de vihuela de arco: dos ovals, una entallada y otra piriforme. Los instrumentos de cuerda punteada serían, por su parte, dos neo-cánones, un laúd corto y un laúd árabe.

El viento metal está representado por dos trompetas bastardas españolas, dos trompetas italianas, un añafil, dos trompas y dos cornetos. Aparte encontramos seis cuernos naturales y cuatro órganos. Los dos *membranófonos* estarían representados por un pequeño *tambor* y una *dakara* o doble tambor. En este caso la danza estaría plasmada en una escena de conjunto donde varios danzantes esporádicos bailan lo que puede ser una farandola.

Al contrario de lo que sucede en el caso de la catedral de Teruel, sí encontramos en el *soffitto* Steri varios seres fantásticos sonando instrumentos musicales.

Abordando ahora otra fuente iconográfica, ya hemos advertido que el estudio de los elementos musicales aquí presentado sobre la nave central de la Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni de Palermo no es completo; sí lo es el de sus naves laterales. Por tanto los datos que aquí puedan ofrecerse son relativos. No obstante, para obrar de manera análoga a la empleada con el resto de fuentes, vamos a comentarlos. Encontramos nueve instrumentos en sus naves laterales y nos referiremos tan solo a cuatro en la central. En este caso la cuerda superaría en número a las otras familias, con diez ejemplares, todos ellos de *cuerda punteada*: siete laúdes y dos "guitarras" medievales, todos presentes en una nave lateral, y un arpa-cítara representada en la nave central. El viento estaría representado por una flauta y la percusión por dos *membranófonos*: dos panderos).

Por su parte, en la techumbre de la iglesia de la Sangre de Lliria encontramos, como en la techumbre de la catedral de Teruel, diecinueve instrumentos musicales representados, pero en este caso las familias se hallan más equilibradas, con siete instrumentos de cuerda, cuatro de cuerda pulsada –dos laúdes de cordal frontal, un laúd muy deteriorado y una mandora– y tres de cuerda frotada: dos vihuelas de arco, una de ellas muy deteriorada, y una giga.

El viento nos mostraría cuatro instrumentos de viento madera, cuatro flautas, dos instrumentos de viento metal: dos añafles, y un cuerno. La percusión, por su parte, estaría formada por cuatro *membranófonos* –panderos– y un *idiófono* –unas tejoletas–.

Podríamos encontrar al menos dos figuras danzantes: dos mujeres, una de ellas la portadora de las tejoletas, como sucede en el caso de la techumbre catedralicia turolense, pero esta vez acompañada por un instrumentista, y otra figura femenina cuya posición alzada de los brazos y el hecho de estar acompañada por un tambor y una flauta parecen apoyar la opción de que se encuentre danzando. Revisando las escenas es posible pensar que algún otro personaje esté expresando con su cuerpo una manifestación dancística.

En el caso de la techumbre turolense de Villa Schifanoia (Florencia), el recuento instrumental es sencillo, ya que encontramos un solo instrumento, de viento en este caso, perteneciente a la familia de viento metal, un añafil. Como constataremos más adelante, en las fuentes en las que encontramos muy poca presencia instrumental, los instrumentos representados suelen ser de viento, aunque es cierto que los añafles comparten en estos casos el protagonismo junto con los cuernos. Es el caso de las tablas de Peñarroya de Tastavins, que ahora comentaremos, o de la techumbre del palacio de Villahermosa.

En las tablas del santuario de Nuestra Señora de la Fuente de Peñarroya de Tastavins, actualmente en el MNAC, encontramos dos instrumentos de viento, en concreto dos cuernos.

Del mismo modo, en el fragmento de la casa del carrer Lledó de Barcelona, también visitable en el MNAC, encontramos un instrumentista que suena dos instrumentos, uno de viento madera, en concreto una sencilla flauta, y otro de percusión, un *membranófono* (un pandero), y que acompaña a una bailarina contorsionista.

Esta combinación de pandero y flauta es abundantísima en la iconografía de la iglesia de la Sangre de Lliria, donde aparece hasta en cuatro ocasiones. Además,

al igual que en el caso de la catedral de Teruel, encontramos a un instrumentista acompañado de este tipo de bailarina tan particular, ya comentado cuando se abordó el estudio monográfico de cada fuente.

Las pinturas profanas del monasterio de Sigena, también transportadas al MNAC, nos muestran a una pareja de instrumentista y posible danzante que porta unas tejoletas. En total encontramos representados dos instrumentos: uno de cuerda frotada, una lira bizantina, y uno de percusión, un *idiófono* (las tejoletas). Es curioso comprobar cómo en una cronología posterior, en otro territorio y sobre otro soporte, volvemos a encontrar la misma combinación de vihuelista y danzante con tejoletas, tal y como sucede en el caso de Lliria.

Por lo que respecta a la techumbre del palacio de Villahermosa de Huesca, en ella encontramos representados cinco instrumentos musicales más una bailarina contorsionista. Entre los instrumentos podemos contar cuatro instrumentos de viento: cuatro cuernos sonados por seres fantásticos y uno de cuerda frotada, una vihuela de arco, que es el instrumento que en este caso acompaña a la bailarina. Hemos encontrado esta bailarina contorsionista ya en tres ocasiones: en la techumbre de la catedral de Teruel, en el fragmento de la casa del carrer Lledó de Barcelona y ahora aquí en Huesca, acompañadas en el caso turoense y oscense por una vihuela de arco, y en el caso barcelonés por la combinación de flauta y pandero.

Tal y como sucede en Villa Schifanoia, en la ermita de la Virgen del Consuelo de Cabañas (Teruel) encontramos también solo un instrumento musical entre sus elementos figurativos. Este pertenecería a la familia del viento metal y sería nuevamente un añafil, pero en este caso inserto en lo alto de una fortaleza, en una escena general muy deteriorada.

En el caso del sotocoro de la catedral de Tarragona, la presencia de instrumentos musicales es algo más nutrida, pues encontramos un total de cinco instrumentos más dos "alocados" danzantes. Hallamos entre ellos representación de las tres familias instrumentales tradicionales: dos instrumentos de cuerda, uno de cuerda frotada, el rabé morisco, y otro de cuerda punteada, el laúd de cordal frontal; a ello se suman dos instrumentos de viento madera, dos flautas, y un instrumento de percusión, un *membranófono* (un pandero).

Los instrumentos *cordófonos*, además de por su propia morfología, a causa de la vestimenta de los personajes que los tañen, se sitúan en un contexto claramente

musulmán, al igual que sucede con los danzantes. El resto de instrumentos, los de viento y el de percusión, se sitúan en manos de seres fantásticos o de animales, confirmando una vez más el hecho de que se prefieren los instrumentos de viento para este primer tipo de seres.

Nuestro recorrido va llegando a su fin y hemos de referirnos ahora al *plafond* del Palacio Arzobispal de Capestang (Francia), en este caso encontramos representados seis instrumentos musicales, cuatro de los cuales acompañan a un nutrido grupo de parejas danzantes dentro de un refinado ambiente cortesano. También encontramos representación de las tres familias instrumentales básicas: cuatro instrumentos de viento, tres de viento madera (dos *chalemies* o chirimías, y una cornamusa) y uno de viento metal (una trompeta), uno de cuerda pulsada (un arpa) y uno de percusión, un *membranófono*, el *tambourin*.

Por último, en las piezas de cerámica de Teruel y Paterna del siglo XIV, a las que hemos tenido acceso a partir de reproducciones fotográficas de las mismas, podemos encontrar nueve pequeños círculos que portan en sus manos personajes femeninos, los cuales pueden interpretarse como pequeños instrumentos de percusión, *idiófonos* más concretamente, ya que se corresponderían con pequeños *crótalos*. Al mismo tiempo todas las figuras que los portan adoptarían una actitud de danza ligada a la sonoridad de estos instrumentos. También encontramos personajes femeninos cogidos de sus manos danzando en círculo.

Tras este recuento general del material organológico presente en las fuentes contempladas en este estudio, podemos aludir a cuestiones generales, derivadas de su observación particular pero que afectan a todas ellas en su conjunto. Así, hemos de ser conscientes de que si la aparición de cualquier instrumento es siempre interesante y enriquecedora para cualquier estudio de estas características, lo es mucho más si este aparece formando parte de un conjunto instrumental que nos puede dar alguna pista acerca de la práctica musical de la época.

En este sentido, en nuestras fuentes podemos encontrar representados instrumentistas aislados –lo cual sucede en casi todas las fuentes, aunque supondría una tónica general en las naves laterales de la Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni de Palermo, o en las tabicas individuales de la techumbre de la catedral de Teruel–. A esta posibilidad se suman las parejas de instrumentistas, sobre todo en el caso de la iglesia de la Sangre de Llíria, o grupos algo más nutridos como observamos en el “alicer de los músicos” de la techumbre turolense, en dos escenas del *soffitto* del Palazzo Steri de Palermo o en la misma iglesia de

Lliria, donde el conjunto de instrumentistas hallado presentaría un carácter más procesional que en casos anteriores. Todas estas escenas de conjunto pueden considerarse como las "escenas reinas" de nuestro estudio, pues, como hemos comentado, permiten observar diversas agrupaciones instrumentales insertas en diferentes momentos o situaciones de la actividad social y cultural de la época.

Otro aspecto importante para destacar de manera general es la habitual presencia de la danza en nuestras fuentes, ya comentada en cada caso concreto. Solo decir aquí que esta presencia abarca desde bailarinas individuales –quienes pueden portar tejoletas en sus manos y realizar incluso posturas acrobáticas–, hasta conjuntos más nutridos como la farandola del *soffitto* Steri de Palermo, las parejas aristocráticas del *plafond* de Capestang en Francia o las danzantes en círculo del plato cerámico de Paterna.

Volvemos a señalar aquí que existen representadas en tres fuentes diferentes bailarinas contorsionistas: en Teruel (techumbre de su catedral), Barcelona (casa del carrer Lledó) y Huesca (alfarje del palacio de Villahermosa). Además, encontramos tres fuentes con la presencia de danzantes sonadoras de tejoletas, dos de ellas acompañadas por vihuelistas, en Sigena y Lliria, y otra individualizada, caso de Teruel. Estaríamos así contemplando motivos que se repiten en diferente cronología, región y soporte, como es el caso de Lliria y Sigena, con esta danzante con tejoletas acompañada por vihuelista.



Escena de danza: farandola. *Soffitto* del Palazzo Steri.

En el caso de los sonadores de pandero y flauta, podemos encontrarlos en diferentes territorios: Llíria, Barcelona y Tarragona, aunque curiosamente todos pertenecientes a regiones peninsulares con salida al Mediterráneo.

También, como ya hemos adelantado, podemos comentar que en caso de existir presencia en nuestras fuentes de seres fantásticos, estos tocan instrumentos de viento, cuernos o flautas, ya que quizá asignarles un instrumento de mayor complejidad técnica como pueda ser un laúd implicaría hacerles partícipes de una actitud intelectual demasiado humana.

Por lo que se refiere al cómputo general de instrumentos, independientemente de la fuente de la que procedan, podemos extraer las siguientes conclusiones, siempre teniendo en cuenta que este estudio no abarca lo que debió de ser un panorama iconográfico mucho más rico del que ha llegado hasta nosotros:

- a. Podemos encontrar representados ciento catorce instrumentos musicales, teniendo en cuenta que algunos de ellos están claramente repintados en actuaciones de restauración posteriores, que otro plantea dudas acerca de que pueda tratarse de un objeto con otra utilidad que la musical, y que incluimos unos pocos ejemplos de los pequeños objetos circulares que portan algunas figuras y acerca de cuya verdadera función no existe consenso.
- b. En cuanto a la representación de las tres familias instrumentales tradicionales, en cifras generales, encontramos cuarenta instrumentos de cuerda, cuarenta y siete instrumentos de viento y alrededor de veinte instrumentos de percusión.
- c. Por lo que se refiere a la cuerda, veintiséis instrumentos supondrían ejemplos de cuerda punteada. La tipología instrumental más abundante dentro de este cómputo sería el laúd, con dieciséis ejemplares, seguido por dos arpas, dos neo-cánones, cuatro "guitarras" una mandora y un arpa-cítara.
- d. Del total de los dieciséis laúdes contemplados, doce cuentan con cordal frontal en su tapa armónica, detalle que permite identificarlos como instrumentos de origen árabe. De los cuatro restantes, uno está tan deteriorado que no permite observar este detalle, y en otro la posición del instrumentista también nos oculta esta información.
- e. Por lo que se refiere a la cuerda frotada, encontramos quince ejemplares, entre los que abunda especialmente la vihuela de arco, con diez ejem-

plos. En cuanto a las formas de la caja de resonancia de este instrumento, predomina la oval con cuatro instrumentos, seguida de la piriforme con tres y la trapezoidal, la entallada y la romboidal, con uno cada una de ellas. A estas vihuelas hay que sumar una giga, una lira bizantina, un rabé morisco y dos violines repintados, pero que pueden hacernos pensar en la existencia previa de instrumentos de cuerda frotada de procedencia medieval. Entre las fuentes iconográficas que solo cuentan con un instrumento de cuerda, este suele pertenecer a la cuerda frotada: pinturas profanas de Sigena o palacio de Villahermosa.

- f. En cuanto a los instrumentos de viento, cuarenta y nueve en total, los más abundantes son los *añafiles* y similares, con diez ejemplares, que igualan en número a los cuernos, también con catorce ejemplos de este instrumento. Además encontramos dos trompetas bastardas españolas, dos trompetas italianas, nueve flautas, cuatro órganos, dos cornetas, una gaita, una cornamusa, dos trompetas y dos *chelemies* o chirimías.
- g. La percusión, que suma veintiséis instrumentos en cómputos generales, estaría representada por ocho *idiófonos*: tres *tejoletas* (en la techumbre de la catedral de Teruel, en los frisos de la iglesia de la Sangre de Lliria y en las pinturas profanas de Sigena) y los controvertidos once crótalos, o pequeños objetos circulares de la cerámica de Teruel y Paterna y de la iglesia de la Sangre de Lliria. Además, por doce *membranófonos*, entre los que detectamos diez *panderos* o pequeños *tambores*, de los cuales solo uno tiene forma cuadrada en su membrana, mientras que el resto la tienen circular; una *dakara* o doble tambor y un *tambourin*.

***Y al final fue consciente
de que la meta era el sol***



CAPÍTULO X

CONCLUSIONES Y LÍNEAS FUTURAS DE INVESTIGACIÓN

Tal y como se avanzó en el prefacio de la misma, esta investigación ha tenido por objeto profundizar en una de las múltiples facetas reflejadas en los programas iconográficos de diversas obras de arte mudéjar conservadas en el ámbito de la Corona de Aragón; esta faceta no ha sido otra que la referida a la iconografía musical. El principal soporte material donde se nos ha permitido asistir al desarrollo de esta temática lo han constituido las techumbres de madera policromada, tan representativas de este singular fenómeno artístico, social y cultural que es el mudéjar, entendido sobre todo aquí como manifestación artística.

No obstante, pese a esta primacía absoluta de la madera como soporte de representaciones figuradas de temática musical, no hemos podido obviar, en el proceso de elaboración del presente estudio, otro soporte, también significativo, como ha sido la cerámica. Las conclusiones que aquí se ofrecen se referirán pues al material iconográfico detectado en estos dos tipos de fuentes derivadas de la diversidad material y funcional de las mismas.

Las fuentes concretas a partir de las cuales, por tanto, hemos podido inferir las conclusiones que aquí expondremos han sido la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel, el *soffitto* del Palazzo Steri y el de la Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni, ambos en Palermo; la techumbre gótico-mudéjar de la iglesia de la Sangre de Llíria; la techumbre turolense, probablemente procedente del palacio de los Sánchez Muñoz, ubicada, en la actualidad, en Villa Schifanoia; la techumbre de la ermita de la Virgen del Consuelo de Camañas; las tablas procedentes del santuario de Nuestra Señora de la Fuente de Peñarroya de Tastavins, actualmente visitables en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC); los fragmentos de una casa del carrer Lledó de Barcelona, y unas pinturas profanas del monasterio de Santa María de Sigena, ambos también formando parte de la colección permanente del MNAC; la techumbre mudéjar ubicada en el palacio

de Villahermosa de Huesca; la decoración del sotocoro de la catedral de Tarragona; las imágenes del *plafond* del Palacio Arzobispal de Capestang (Francia); la techumbre de la Cambra Daurada de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia, y varias piezas de cerámica de Teruel y Paterna del siglo XIV.

Varios fueron los interrogantes, planteados al inicio de este estudio, acerca de la información que las representaciones musicales plasmadas en las obras que acabamos de enunciar podían ofrecernos. Uno de los principales fue: ¿A qué motivaciones obedecía la inclusión del elemento musical en estas obras iconográficas? Tal y como adelantábamos, las posibles respuestas a esta cuestión son diversas.

Así pues, hemos debido plantearnos si son los elementos musicales representados en ellas la plasmación simbólica de ciertas actitudes morales propias de la concepción de la naturaleza humana que en aquella época existía, o si, por el contrario, representan una realidad musical coetánea a su realización. A lo largo de este estudio hemos detectado varios factores que, como veremos, ilustrarán con más fuerza una de las dos opciones.

A su vez, también hemos podido comprobar la abundante presencia de elementos musicales manifiestamente profanos en entornos religiosos, tal y como se observa en las techumbres de la catedral turolense, de la Cappella Palatina del palermitano Palazzo dei Normanni, de la iglesia de la Sangre de Lliria o del sotocoro de la catedral de Tarragona. Esta presencia no se ha limitado a la detección de instrumentos musicales, sino que también nos ha situado ante la representación de la danza como manifestación indisolublemente ligada al arte sonoro. Una importante corriente interpretativa ha querido ver en muchas de estas imágenes la plasmación alegórica de cierto elemento pecaminoso encarnado en estas actividades artísticas.

Tras la elaboración de este estudio no podemos ofrecer ninguna relación iconográfica explícita que evidencie este hecho. Así, en el caso del sotocoro de la catedral tarraconense, donde las irreverentes posturas de los bailarines podrían remitirnos a esta concepción, la abundante presencia musical parece remitirnos más bien a la función musical que en origen pudo ostentar el espacio donde se sitúa esta techumbre.

Si nos referimos a la catedral de Teruel, la principal escena musical que en ella aparece, situada en el conocido como "alicer de los músicos", alude, más bien,

según interpretaciones razonables, a momentos de la vida cultural y social del momento en los que la música tuvo, con bastante seguridad, una presencia capital, no pudiendo encontrar en esta representación ninguna connotación negativa relativa a la presencia del elemento musical.

Por lo que respecta a la iglesia de la Sangre de Llíría, la abundancia de escenas y de elementos musicales profanos, frente a la escasez de elementos religiosos, en los frisos de su techumbre, no invita a considerar como pecaminoso todo este corpus figurativo, si no que, por el contrario, nos conduciría a estimar y valorar la inclusión de tal cantidad y variedad de personajes y situaciones como el reflejo de una rica realidad social, en general, y musical, en particular.

Por último, en referencia a la Cappella Palatina palermitana, su contemplación directa permite desestimar cualquier tipo de consideración negativa de los elementos musicales presentes en sus *soffitti*, ya que la abundante presencia de personajes con nimbos sonando el laúd y la "guitarra" medieval que podemos detectar en una de sus naves laterales nos conduce a considerar esta representación iconográfico-sonora como un símbolo de la dimensión mística, y por tanto divina, que puede aportar la música en el acercamiento a Dios. Además, hemos de tener en cuenta que este templo supone una exhibición de las aportaciones artísticas más deslumbrantes propias de las tres culturas que confluyeron en esta original corte normanda: cristiana, bizantina y musulmana y que, por lo que respecta a sus *soffitti*, en ellos se permitió plasmar libremente los motivos iconográficos más exquisitos procedentes de la cultura de sus artífices.

Por otro lado, resulta paradójico comprobar cómo, en un entorno profano como es el de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo, las representaciones musicales de su *soffitto* sí que cuentan con la presencia de personajes musicales ligados claramente al mundo de lo sagrado, como son los diversos ángeles músicos que en él podemos encontrar.

Tras estas consideraciones en cuanto a la abundante presencia de elemento profano en entornos religiosos, queremos referirnos, como una probable justificación del mismo, al hecho de que los motivos iconográficos de las techumbres *lignas* policromadas no eran fácilmente observables, debido a su ubicación, por quienes acudían a estos templos, a lo que hemos de añadir la posible inspiración musulmana de muchos de sus artífices, a quienes, tal y como hemos comentado, se les hubo podido conceder ciertas licencias en la elección de la temática de sus representaciones.

Siguiendo con el análisis de la utilidad simbólica o alegórica del elemento sonoro, es también posible, en algunos casos, detectar una intención identificativa hacia algunos personajes conocidos por medio de sus, digámoslo así, atributos musicales; este es el caso del rey David representado en la techumbre de la catedral de Teruel, quien porta entre sus manos un arpa de aspecto arcaico que serviría para identificar al personaje.

En este itinerario funcional del elemento musical, también podemos inferir que las representaciones musicales encontradas en estas obras responden en algún caso a ciertos clichés iconográficos propios del repertorio difundido y utilizado por los artífices de nuestras obras. Tal es lo sucedido en el repertorio de imágenes considerado comúnmente como *marginalia*, en el que la representación de seres fantásticos sonando instrumentos musicales de viento, sobre todo cuernos, es abundante. Lo podemos comprobar en el *soffitto* de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo o en la techumbre mudéjar del palacio oscense de Villahermosa.

Pero, tal y como avanzábamos también en los apartados introductorios de este trabajo, en última instancia, hemos de preguntarnos si las representaciones musicales estudiadas pueden obedecer a una representación más directa de la realidad musical del momento: instrumentos musicales plasmados con verosimilitud, aparición de diversas posibilidades en su combinación o de diferentes momentos o ámbitos en los que la música podía tener cabida dentro de la vida artística, cultural y social de aquella sociedad dan buena muestra de ello y suponen informaciones valiosísimas si pretendemos extraer información del mundo musical generado por esa sociedad; siempre, eso sí, a partir de la visión plástica que del mismo tuvieron los artífices de las obras aquí compendiadas. En este sentido, tal y como se ha detallado en el capítulo correspondiente al análisis global de los instrumentos musicales de esta obra, la abundante información organológica aquí recogida y procesada ha dado abundantes muestras de la importante significación de este material musical en lo que a estos aspectos se refiere.

Gran parte de las escenas musicales a las que hemos tenido acceso a partir de este trabajo muestran realidades musicales que perfectamente pudieron ser puestas en práctica en los diversos momentos en los que estas obras fueron llevadas a cabo. Tal es el caso de las escenas del "alicer de los músicos" de la techumbre de la catedral de Teruel, de los conjuntos instrumentales que aparecen en el *soffitto* de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo –como los que acompañan las Bodas de Paris y Helena, la danza farandola o el encarnado por

las tres bellas *suonatrice*-, de las escenas cortesanas de los frisos de la iglesia de la Sangre de Lliria, con sus variadas parejas de instrumentistas o danzantes, así como de la pareja de instrumentistas del sotocoro de la catedral de Tarragona o de las "Pinturas profanas" del monasterio de Sigena.

En todos estos casos los instrumentos musicales representados reflejan realidades organológicas plenamente ubicadas en el marco cronológico en los que las obras fueron creadas. Ello permite sugerir que estos, complejos en muchos casos, programas iconográficos incluían, además de algunos elementos ornamentales y decorativos, motivos figurados que, con bastante seguridad, pudieron extraerse de una realidad más o menos directa. Aunque también es cierto que las iconografías musicales recopiladas incluyen elementos más estereotipados que pudieron haber sido empleados de manera más descontextualizada e inconexa con unas prácticas musicales más o menos reales. Es el caso del rey David que aparece en la techumbre de la catedral de Teruel, pero también el de los seres fantásticos que utilizan cuernos a modo de instrumentos musicales, diseminados tanto por la superficie del *soffitto* de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo o del alfarje mudéjar del palacio de Villahermosa de Huesca, así como también puede ser el caso de los motivos de bailarinas contorsionistas ya reflejados con anterioridad en la escultura románica de capiteles.

A lo largo de los diferentes apartados de este trabajo ya se han ido señalando algunas de las conclusiones más importantes que podemos extraer a partir del estudio de las diferentes fuentes iconográficas aquí tratadas. En este sentido, ha sido inevitable constatar cómo, en casi cualquier programa iconográfico que cuente con representaciones antropomorfas o animales, y que esté inserto además en la cronología a la que pertenecen las obras estudiadas, la presencia del elemento musical es norma general, ya suponga esta una representación más o menos fiel de las prácticas musicales del momento, una excusa para enriquecer la presencia de elementos plásticos en una escena, o la manera de reforzar el simbolismo o los atributos identificadores de un personaje.

En referencia a cinco de los casos tratados en este trabajo con un mayor protagonismo: los *soffitti* del Palazzo Steri de Palermo y el de la Cappella Palatina de esta misma ciudad, la techumbre mudéjar de la iglesia de la Sangre de Lliria, el sotocoro de la catedral de Tarragona, así como la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel, puede afirmarse que la presencia del elemento musical en ellos es especialmente relevante. Esta relevancia aumenta cuando los motivos musicales representados no aparecen de manera aislada o descontextualizada,

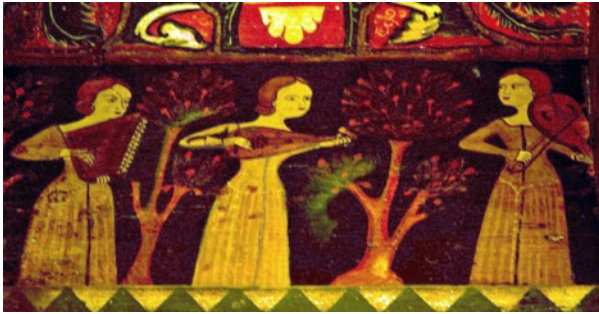
sino que lo hacen formando parte de una escena mayor o, más aún, cuando se les concede a ellos mismos el *status* de constituir una escena autónoma. Es en estos últimos casos, en los que la música es la protagonista, cuando podemos extraer conclusiones más reveladoras acerca de la funcionalidad de este arte en la sociedad, de sus diferentes *praxis* o, incluso, de la concepción teórica o ética que de ella pudiera existir en el momento de su representación.

Continuando nuestro discurso, podemos afirmar que el estudio de las fuentes sicilianas ha permitido, además de acercarnos a toda su riqueza artística e iconográfica, conocer de manera más amplia y profunda el material musical existente en este territorio de la Corona de Aragón. Además, hemos de reconocer que su estudio nos ha posibilitado también ubicar de un modo más realista y consciente parte del programa iconográfico de la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel.

En concreto, este conocimiento de las fuentes sicilianas ha ayudado a comprender mejor la importancia de la escena central, en cuanto a iconografía musical se refiere, de esta techumbre: el alicer de su sección primera derecha, cuya importante significación musicológica ha quedado suficientemente patente a lo largo de este estudio. Incluso en una fuente posterior en un siglo a la techumbre turolense como es el *soffitto* del palermitano Palazzo Steri no encontramos una representación musical que implique los matices conceptuales hallados el caso turolense.

No podemos dejar de señalar aquí también el hecho de que el estudio del *soffitto* Steri ha permitido constatar una innegable ligazón formal y estilística entre techumbres mudéjares sicilianas y turolenses. Especial mención merece en este sentido la sorprendente coincidencia que encontramos entre ambas fuentes en lo que se refiere a la escena de los tres instrumentistas situados entre tres árboles en el alicer de la sección primera derecha, o "alicer de los músicos" de la techumbre de Teruel y la escena de las tres *sonuatrice* situadas también entre tres árboles del *soffitto* palermitano. Ya que este no se trata de un motivo iconográfico encontrado hasta el momento en otras fuentes, a excepción de los árboles de la vida que dividen las escenas de los frisos de la iglesia de la Sangre de Lliria. Su coincidencia invita a pensar en un posible conocimiento, directo o indirecto, de la fuente turolense por parte de los artistas sicilianos.

También hemos de exponer en estas conclusiones que, situados en este punto de la investigación, se torna necesario, además de seguir profundizando en el conocimiento de las obras seleccionadas, emprender el estudio de otras obras



Analogías musicales. Catedral de Teruel y Palazzo Steri de Palermo.

análogas. Ello con el fin de comprobar hasta qué punto profundizan otras fuentes en la representación del arte musical, y hasta dónde podemos seguir estableciendo relaciones entre sus diferentes programas iconográficos. En este sentido, es curioso comprobar cómo dentro de un material gráfico tan importante y relacionado con nuestra techumbre como es el de la cerámica turolense³⁴² y de Paterna³⁴³ de los siglos XIII y XIV, tan solo se han encontrado, hasta el momento, cinco piezas en las que aparezcan representados instrumentos musicales. En

342 La única pieza de cerámica turolense en la que pudiera verse reflejado un instrumento de pequeña percusión del tipo de un crótalo o un cascabel se encuentra reproducida en el libro sobre cerámica medieval española de Luis M. LUBIÁ, *op. cit.* La pieza en cuestión (correspondiente con la ilustración 256 del libro) es un plato circular muy dañado y que conserva menos del cincuenta por ciento de su superficie original.

343 En cuanto a la cerámica de Paterna, los dos ejemplos tomados están en un estado de conservación óptimo y además las reproducciones de las piezas consultadas son de mucha mayor calidad. Estas serían, por un lado, un platito del siglo XIV de la colección del Ayuntamiento de Valencia procedente del Molí del Testar (Paterna), depositado en el Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia (n.º inv. 634), y, por otro, un cuenco del siglo XIV con castillo almenado, pájaros afrontados y damas danzantes.

los tres casos se trataría además del mismo instrumento: unos crótalos o unos cascabeles, y esto solo si aceptamos la tesis interpretativa de que los elementos en cuestión que toman las figuras humanas en sus manos cuentan efectivamente con una utilidad musical, y no responden a otro tipo de cometido. Es una cuestión controvertida que invita a desentrañar, en sucesivas investigaciones, el verdadero significado de estos elementos circulares que, en dos de los tres casos estudiados, son portados por damas coronadas o tocadas.

Otra importante conclusión es aquella que nos conduce a ser conscientes de que, para comprobar qué grado de profundidad se daba a sus representaciones musicales y si este continuaba la línea temática de las existentes en la techumbre de la catedral de Teruel, es imprescindible estudiar, también *in situ* y en profundidad, las techumbres turolenses extraídas de palacios medievales de esta ciudad que en la actualidad se encuentran en la Mansión Hearst de California y en la Casa del Herrero de San Luis (California).

Por último, hemos de manifestar también aquí que la suma de manifestaciones artísticas de distinta naturaleza siempre enriquece la experiencia estética y anímica de quien las disfruta. Imaginémonos situados en cualquiera de los incomparables entornos descritos en este estudio pudiendo escuchar, por un momento, la música procedente de las escenas que en ellos se representan. Hemos de pensar que la música es un arte efímero que, en este caso, gracias a su plasmación iconográfica puede, de alguna manera, ser recuperado para nosotros. No tenemos que entender pues estas representaciones musicales como algo inerte, sino como una oportunidad para rescatar el espíritu de belleza sonora que descansa en ellas.



Analogía instrumental. Palazzo Steri de Palermo y catedral de Teruel.

CONCLUSIONES SINTETIZADAS

Con la finalidad de permitir a quien se acerque a esta obra una lectura sintética de la misma ofrecemos ahora un compendio abreviado de las principales conclusiones contenidas en este capítulo:

1. Diversas representaciones de naturaleza musical están presentes en la práctica totalidad de las techumbres de madera policromadas, vinculadas con el arte mudéjar, que albergan un programa iconográfico lo suficientemente nutrido con abundante presencia de decoración figurada o antropomorfa.
2. Gran parte de las escenas musicales a las que hemos tenido acceso gracias a esta investigación muestran aspectos musicales que perfectamente pudieron ser realidad durante los diversos periodos en los que estas obras fueron creadas. Tal es el caso de las escenas del "alicer de los músicos" de la techumbre de la catedral de Teruel, de los conjuntos instrumentales que aparecen en el *soffitto* de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo –como los que acompañan las Bodas de Paris y Helena, la danza farandola o el encarnado por las tres bellas *suonatrice*–, de las escenas cortesanas presentes en los frisos de la iglesia de la Sangre de Llíria, con sus variadas parejas de instrumentistas o danzantes, o de las parejas de instrumentistas tanto del sotocoro de la catedral de Tarragona como la de las pinturas profanas del monasterio de Sigüenza.
3. En todos los casos descritos en el punto anterior los instrumentos musicales representados reflejan realidades organológicas plenamente ubicadas en el marco cronológico en los que las obras fueron creadas. Ello permite sugerir que estos programas iconográficos, complejos en muchos casos, incluían, además de elementos ornamentales y decorativos, motivos figurados que, con bastante seguridad, pudieron extraerse de una realidad más o menos directa.
4. También es cierto que los motivos iconográficos musicales aquí recopilados incluyen además elementos estereotipados que pudieron haber sido empleados de manera más descontextualizada e inconexa con respecto a unas prácticas musicales más cercanas a la realidad. Es el caso del rey David que aparece en la techumbre de la catedral de Teruel, de los seres fantásticos tocando cuernos diseminados tanto por la superficie del *soffitto* de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo, o del alfarje mudéjar del palacio de Villahermosa de Huesca, o de los motivos de

bailarinas contorsionistas ya reflejados con anterioridad en la escultura románica de capiteles. Estos ejemplos podrían pues incluirse en un repertorio común al que los artífices de este tipo de obras recurrían para completar sus diseños.

5. Es posible constatar asimismo la abundante presencia de elementos musicales manifiestamente profanos en entornos religiosos, tal y como se observa en las techumbres de la catedral turolense, de la Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni palermitano, de la iglesia de la Sangre de Llíria o del sotocoro de la catedral de Tarragona. Esta presencia no se ha limitado a la detección de instrumentos musicales, sino que también nos ha situado ante la representación de la danza como manifestación indisolublemente ligada al arte sonoro.
6. Por otro lado, resulta paradójico comprobar cómo, en un entorno profano como es el de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo, las representaciones musicales de su *soffitto* sí que cuentan con la presencia de personajes musicales ligados claramente al mundo de lo sagrado, como son los diversos ángeles músicos que en él podemos encontrar.
7. No podemos ofrecer ninguna relación iconográfica explícita que evidencie la conexión de esta presencia musical con un elemento pecaminoso. En el caso del sotocoro de la catedral tarraconense, donde las irreverentes posturas de los bailarines podrían remitirnos a esta concepción, la abundante presencia de elementos musicales parece remitirnos más bien a la función que en origen pudo ostentar el espacio donde se sitúa esta techumbre: un coro. En el caso de la catedral de Teruel, la principal escena musical que en ella aparece, presente en el conocido como "alicer de los músicos", parece remitirnos, más bien, según interpretaciones razonables, a momentos de la vida cultural y social del momento en los que la música tuvo, con bastante seguridad, una presencia capital. Por lo que respecta a la iglesia de la Sangre de Llíria, la abundancia de escenas y de elementos musicales profanos frente a la escasez de motivos religiosos en los frisos de su techumbre, no invita a considerar como pecaminoso todo este corpus figurativo, si no que, por el contrario, nos conduciría a estimar y valorar la inclusión de tal cantidad y variedad de personajes y situaciones. Por último, por cuanto se refiere a la Cappella Palatina del palermitano Palazzo dei Normanni, su contemplación directa permite desestimar cualquier tipo de consideración negativa de los elementos musicales presentes en sus *soffitti*, ya que la abundante presencia de personajes sonando el laúd y la "guitarra" medieval que

podemos detectar en una de sus naves laterales nos conduce a considerar esta representación iconográfico-sonora como un símbolo de la dimensión mística, y por tanto divina, que puede aportar la música en el acercamiento a Dios, situando así al espectador ante una representación del paraíso en la tierra.

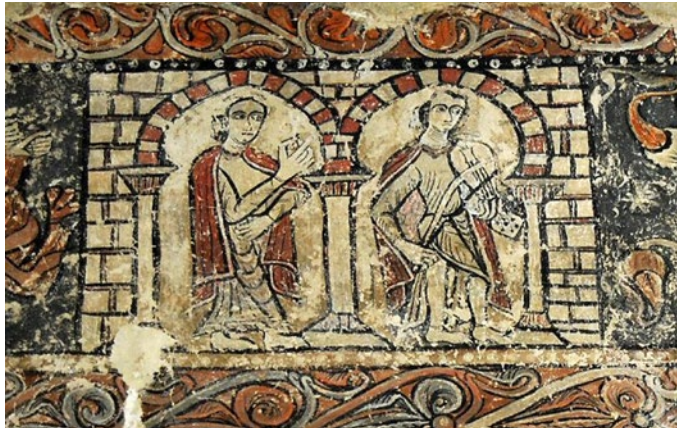
8. En cuanto a la posible procedencia árabe de los instrumentos representados en nuestras fuentes, del total de los dieciséis laúdes identificados, doce cuentan con cordal frontal en su tapa armónica, detalle que permite identificarlos como instrumentos de origen árabe. De los cuatro restantes uno está tan deteriorado que no permite observar este detalle y en otro la posición del instrumentista también nos oculta esta información. A estos instrumentos han de sumarse las bailarinas con tejoletas, el rabé morisco o los añafles como instrumentos procedentes, en origen, de esta cultura.
9. Resulta evidente, a tenor de la tratadística existente así como de las referencias históricas, literarias o filosóficas al respecto, la importancia que la cultura islámica concedió a la música, entendida esta tanto en su vertiente práctica como científica. Varias de nuestras obras contienen una presencia musical que refleja esta gran importancia concedida elemento musical, como es el caso de la techumbre de la catedral de Teruel o del sotocoro de la catedral de Tarragona.
10. Hemos de preguntarnos si las representaciones musicales estudiadas pueden obedecer a una representación más directa de la realidad musical del momento. En este sentido, instrumentos musicales plasmados con verosimilitud, aparición de diversas posibilidades en su combinación o de diferentes momentos o ámbitos en los que la música podía tener cabida dentro de la vida artística y cultural de aquella sociedad son informaciones valiosísimas si pretendemos extraer una visión certera del mundo musical generado por esa sociedad, siempre, eso sí, a partir de la perspectiva plástica que del mismo tuvieron los artífices de las obras aquí compendiadas. La abundante información organológica aquí recogida y procesada ha dado sobradas muestras de la importante significación de este material musical en lo que a plasmar la realidad musical por parte de los artistas de los periodos y entornos estudiados se refiere.
11. Dejando a un lado estas cuestiones, es asimismo curioso comprobar cómo dentro de un material gráfico tan importante y relacionado con la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel como es el de la cerámica

turodense y de Paterna de los siglos XIII y XIV, tan solo se han encontrado, hasta el momento, cinco piezas en las que aparezcan representados instrumentos musicales o escenas de danza. Además, en todos los casos se trataría del mismo instrumento: unos crócalos o unos cascabeles, y esto solo si aceptamos la tesis interpretativa de que estos pequeños objetos circulares, que son tomados en sus manos por damas, responden efectivamente a una utilidad musical, y no sirven a otro tipo de cometido ya sea funcional o meramente decorativo.

12. También podemos concluir que en las fuentes iconográficas en las que aparecen representados pocos instrumentos entre estos predomina el viento. Es este el caso de la ermita de Camañas en Teruel, de las tablas procedentes del santuario de Nuestra Señora de la Fuente de Peñarroya de Tastavins actualmente visitables en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) o de la techumbre turodense ubicada en Villa Schifanoia en Florencia.
13. Se ha constatado la presencia de la danza en la mayoría de las fuentes estudiadas, de forma autónoma o acompañándose por pequeños instrumentos de percusión como tejoletas o crócalos, o por instrumentos tocados por músicos como la vihuela de brazo o parejas de trompetas bastardas españolas. En la mayor parte de los casos los danzantes son mujeres, como en el caso de las techumbres de la catedral de Teruel y del palacio de Villahermosa de Huesca o en las piezas de cerámica de Paterna y Teruel del siglo XIV, aunque también encontramos parejas masculinas, como en el sotocoro de la catedral de Tarragona, o mixtas, como en el *plafond* del Palacio Arzobispal de Capestang. Asimismo existen escenas de baile grupal como la farandola, representada en el *soffitto* del Palazzo Steri de Palermo, o la danza en círculo plasmada en un plato cerámico de Paterna del siglo XIV.
14. Por el contrario, los casos en los que parece existir algún ademán de canto en alguno de los personajes son escasos y se limitan a la techumbre de la catedral de Teruel, donde en su "alicer de los músicos" encontramos a una mujer cuya postura y ademán parece indicar esta actividad. Por su parte, en los frisos de la iglesia de la Sangre de Llíria, en los que cabe la posibilidad de que alguno de los o las intérpretes instrumentales simultanease esta actividad manual con el canto, aunque ello no resulte evidente. Ambas fuentes, en caso de que exista actividad cantora, nos remitirían, en principio, a la interpretación de repertorio trovadoresco, a juzgar por el carácter de las imágenes.

15. Los intérpretes musicales pueden aparecer individualizados –como en el caso de las tabicas de la catedral turolense o en el de la Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni de Palermo–; formando parejas, como ocurre en la iglesia de la Sangre de Llíria, o constituyendo conjuntos más nutridos. Así pues, los principales conjuntos instrumentales detectados han sido los del “alicer de los músicos” de la catedral de Teruel, las tres *suonatrice* o el conjunto de trompetas italianas, *dakara*, neo-canon y viola de brazo que acompañaba las bodas de Paris y Helena, ambos en el *soffitto* de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo. A ellos se suma el conjunto instrumental formado por dos añafles, tambor y flauta que acompañaba un cortejo en uno de los frisos de la iglesia de la Sangre de Llíria.
16. Es importante destacar el hecho de encontrar combinaciones instrumentales o dancísticas que aparecen de manera análoga en diversas fuentes iconográficas. En este sentido, la combinación de sonador de vihuela de brazo acompañando a bailarina con tejoletas se encuentra en la iglesia de la Sangre de Llíria, en las “Pinturas profanas de Sigena” y en la catedral de Teruel, aunque aquí el instrumento de cuerda se encuentre repintado. Por su parte, la combinación en el mismo instrumentista de flauta y pandero aparece representada en cuatro ocasiones en la iglesia de la Sangre de Llíria y en otra ocasión en las tablas del carrer Lledó de Barcelona. Encontramos además la representación de bailarinas contorsionistas en la catedral de Teruel y en el palacio de Villahermosa de Huesca, ambas acompañadas por una vihuela de arco, además de otra en las tablas del carrer Lledó de Barcelona, en este caso acompañada por flauta y tambor. La combinación de laúd y rabel que hallamos en el sotocoro de la catedral de Tarragona aparece ya en la Cantiga 170 del Códice E 1 de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio. En esta obra también descubrimos la combinación de vihuela de arco y guitarra presente en la techumbre de la catedral de Teruel.
17. Hemos de plantearnos cuál puede ser la verdadera utilidad de este estudio. El análisis pormenorizado de los elementos musicales presentes en estos programas iconográficos ha permitido, de algún modo, que estos cobren vida, ya que nos ha permitido valorar la importancia de la actividad musical en aquel momento. Una actividad sustentada en una gran riqueza instrumental y que, ineludiblemente, procedía de interpretaciones en vivo, mucho más escasas en nuestra vida actual. Todo ello puede servir como un valioso material para los intérpretes musicales

o agrupaciones de los mismos que quieran acercarse y dar vida a los repertorios vinculados con este material iconográfico. Del mismo modo, dicho material puede servir como guía para la reproducción organológica tan necesaria en cualquier tipo de interpretación musical que quiera aportar un carácter historicista. Contemplar y dinamizar todos estos aspectos servirá además para potenciar el patrimonio histórico-artístico de los núcleos donde se encuentran las diversas fuentes iconográficas que hemos estudiado.



Bailarina con tejoletas e instrumento de cuerda frotada. Monasterio de Sigüenza y catedral de Teruel.

18. La suma de manifestaciones artísticas de distinta naturaleza siempre enriquece la experiencia estética y anímica de quien las disfruta. Imaginémonos situados en cualquiera de los incomparables entornos descritos en este estudio pudiendo escuchar, por un momento, la música procedente de las escenas que en ellos se representan. Hemos de pensar que la música es un arte efímero que, en este caso, gracias a su plasmación iconográfica puede, de alguna manera, ser recuperado para nosotros. No tenemos que entender estas representaciones musicales como algo inerte, sino como una oportunidad para rescatar el espíritu de belleza sonora que descansa en ellas.

LÍNEAS FUTURAS DE INVESTIGACIÓN

Una vez abordadas y esclarecidas todas estas cuestiones acerca del elemento musical presente en nuestras fuentes artísticas, será posible comprobar si la información musicológica obtenida puede favorecer una visión más completa y reveladora en lo que al significado integral de estas fuentes se refiere. De este modo, será importante determinar si la información musical que encontremos en ellas constituye un elemento independiente del resto del material iconográfico o si, por el contrario, el estudio específico de los elementos musicales aquí plasmados puede aportar alguna clave interpretativa sobre el significado general de las imágenes representadas en estas fuentes iconográficas. Dicho de otro modo, en futuras investigaciones será necesario determinar el significado de los elementos musicales dentro de la significación general de los programas iconográficos de las obras aquí seleccionadas.

En este sentido, la aparición de estudios como el que ahora concluye puede animar a otros estudiosos a conectar estos aspectos musicales con otros ejes temáticos trazados en las imágenes de estas fuentes pictóricas. Así, poco a poco, el estudio pormenorizado de parcelas concretas, como en este caso ha sido la musical, puede contribuir a ir aportando visiones más esclarecedoras acerca de la verdadera esencia de estas obras artísticas.

Por otro lado, si pretendemos seguir avanzando por la senda que aquí hemos comenzado a trazar, será necesario continuar ampliando el espectro de fuentes susceptibles de estudio. En este sentido, podemos aquí referirnos, por ejemplo, a la necesidad de seguir estudiando las techumbres mudéjares turolenses en el exilio, así como las piezas de cerámica bajomedieval de Paterna o Teruel. Como ya hemos comentado en el apartado dedicado a la techumbre turolense ubicada

en Villa Schifanoia, mediante fotografías publicadas en un artículo de Santiago Sebastián sobre «Techos turolenses emigrados»³⁴⁴, podemos observar la presencia de algún ángel músico tañendo instrumentos de cuerda pulsada en la techumbre de la Casa del Herrero de Santa Bárbara (California). Esperemos que, tarde o temprano, esa investigación pueda realizarse para completar el estudio iconográfico referido a las fuentes artísticas de la capital turolense.

No podemos tampoco dejar de referirnos, como también hemos comentado, a la posible existencia de otra techumbre turolense en paradero desconocido, pero en este punto, las informaciones son, por el momento contradictorias. Mientras que para Santiago Sebastián³⁴⁵, el techo cuyo paradero no conocemos es el de la Casa del Judío (además este autor, muy acertadamente, se pregunta el porqué de la denominación de Casa del Judío para este palacio del que sí sabemos que sirvió como Alcázar Real), para Félix Brun³⁴⁶ la techumbre cuyo paradero actual, si aún existe, todavía es desconocido, procedería de una de las tres salas palaciegas del ya citado inmueble de la familia Sánchez Muñoz. Para apoyar esta afirmación, este autor aporta información documental: una carta enviada por Arthur Byne a Linda Morgan el 16 de abril de 1925. Sea como fuere, todos estos temas requieren una investigación pormenorizada que permita arrojar luz sobre la procedencia y paradero de estas emblemáticas obras artísticas turolenses. A estas fuentes artísticas turolenses hemos de sumar también el deseo de estudiar en profundidad la iconografía musical presente en la Capilla Real del Duomo de Cefalú en Sicilia, así como *El Concierto de los ángeles* de Gaudenzio G. de Vincio Ferrari en Santa Maria dei Miracoli en Saronno (Italia).

Una vez ampliado el espectro de fuentes susceptibles de estudio, otro aspecto que permitirá continuar avanzando en la investigación aquí iniciada será la inclusión del estudio de estos elementos musicales, presentes en obras mudéjares, dentro del panorama general de representaciones musicales bajomedievales en la Corona de Aragón o en otros territorios vecinos. Nos estamos refiriendo a la necesidad de ubicar este estudio dentro del marco general de la iconografía gótica presente en varios soportes o técnicas, como son la escultura, la pintura sobre tabla, la iluminación de manuscritos, etcétera. Ello permitirá comprender mejor qué elementos comparte la iconografía musical presente en el arte mudé-

344 SEBASTIÁN, S., «Techos turolenses emigrados...».

345 *Ibidem*, pp. 223 y 224.

346 BRUN GABARDA, F., *op. cit.*, pp. 159 y 160.

jar de la Corona de Aragón con otros repertorios y qué aspectos la hacen única. Además, es necesario continuar trabajando en el desarrollo práctico o aplicado de la información musical aquí obtenida. Nos estamos refiriendo concretamente a la posibilidad de trabajar en la reproducción de algunos de los instrumentos reflejados en las fuentes tratadas. Ello permitiría, al estar estos insertos en entornos contextualizados, reproducir también posibles agrupaciones instrumentales, indumentarias de los intérpretes, recreaciones dramatizadas y escenas de danza. Todo ello puede contribuir a potenciar y dinamizar el patrimonio artístico entendido como un recurso.

EPÍLOGO

La elaboración de esta obra ha supuesto la culminación de un intenso periodo de investigación. A lo largo del mismo no solo se nos ha permitido profundizar en la parcela concreta de este trabajo, sino que la suma de todos y cada uno de los diferentes estadios del proceso han contribuido a desarrollar, en quien escribe estas líneas, tanto la capacidad crítica como también la humildad y la autonomía necesarias en cualquier empresa de estas características.

Tal y como insinuábamos en el prólogo, concluimos este proceso con la percepción de haber cerrado un círculo no solo en lo referente a la trayectoria artística sino, incluso, vital. Es como si se hubiera cumplido con un deber profundo. Damos fin a este trabajo con la fe de que todas las vivencias con él atesoradas van a servir para impulsar nuevos procesos de desarrollo tanto artístico como vital, todo ello desde la tranquilidad que aporta haberse dedicado en cuerpo y alma a la elaboración del mismo.

Agradecemos por último las aportaciones de tantos y tantos estudiosos que han precedido y sustentado esta investigación, a la vez que rogamus a quien se haya acercado a estas páginas que sea capaz de vislumbrar que este trabajo no supone una creación definitiva sino que, más bien, ha de servir de impulso para nuevas y más profundas investigaciones dentro de la parcela habitada por el elemento musical presente en el arte mudéjar. Todo ello con el deseo de que los lectores que se acerquen a estas páginas puedan disfrutar ampliando su conciencia histórico-artística y su amor por la belleza.

BIBLIOGRAFÍA

Tal y como se detalló en las aclaraciones previas sobre la elaboración de esta tesis, hemos de aclarar que la bibliografía utilizada en este trabajo ha decidido abordarse en un capítulo independiente y no al final de cada capítulo. Por este motivo, todas las referencias bibliográficas se organizan en ejes temáticos con el fin último de facilitar su consulta. Estos ejes temáticos son: iconografía musical y organología; música medieval y fenómeno trovadoresco; concepción de la música en el islam; arte mudéjar y arte medieval; monografías y artículos sobre fuentes concretas; historia de la Corona de Aragón e historia de Sicilia.

ICONOGRAFÍA MUSICAL Y ORGANOLOGÍA

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos*, tesis doctoral, 3 tomos, Universidad Complutense de Madrid, 1982.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «La iconografía musical hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas», en LÓPEZ-CALO, J.; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. y CASARES, E.F. (coords.), *España en la música de Occidente. Actas*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1983, pp. 49-61.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos», *Revista de Musicología*, X/1, 1987, pp. 67-104.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la catedral de Teruel. Documento iconográfico coetáneo a los códices de las cantigas», *Revista de Musicología*, XI, 1988, pp. 31-72.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «La iconografía musical del Medievo en el monasterio de Santo Domingo de Silos», *Revista de Musicología*, XV/ 2-3, 1992, pp. 579-624.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 5, 1993, pp. 201-218.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión», *Revista de Musicología*, XX/ 2, 1997, pp. 767-782.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «El arpa-cítara (rota): su probable origen bizantino y su trayectoria mediterránea hacia la Europa occidental», separata de la *Revista de Musicología*, XXII/ 1, junio de 1999.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «La iconografía musical de la escultura románica a la luz de los procedimientos de trabajo: Jaca, Puerta de las Platerías de Santiago de Compostela y San Isidoro de León», *Revista de Musicología*, XXVI/ 1, 2003, pp. 79-126.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «Iconografía de la "guitarra" medieval, su origen centroasiático y sus derivados europeos», en VILLANUEVA, C. (coord.), *El sonido de la piedra. Actas del encuentro sobre instrumentos en el Camino de Santiago*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, 2005.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «Música y pintura promovidas por un sabio monarca: las imágenes musicales de los códices alfonsinos entre el testimonio de la vida musical de su corte y el pensamiento artístico de sus pintores», en PÁEZ MARTÍNEZ, M. (ed. y trad.), *Ars musica, de Juan Gil de Zamora*, Murcia, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de Arrixaca, 2010, pp. iii-cxlix.

BALLESTER I GILBERT, Jordi, «Iconografía musical en la pintura gótica catalano-aragonesa», *Revista de Musicología*, XVI/ 6, 1993, pp. 3263-3277.

BALLESTER I GILBERT, Jordi, «Iconografía musical: una disciplina entre la musicología y la historia del arte», *Edades: revista de historia*, 10, 2002, pp. 147-156.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, «Bibliografía sobre iconografía musical española», *AE-DOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 1/1, 1993, pp. 9-56.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *Addenda* al artículo «Bibliografía sobre Iconografía Musical Española», *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 5/2, 1998, pp. 85-92.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, «Iconografía musical-proyecto Rldim en España», *Boletín DM*, año 11, 2007, pp. 53-55.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, «Órganos en la iconografía musical representada en las obras de arte hasta el siglo XVII en Aragón», en BONET CORREA, A. (coord.), *El órgano español: Actas del Primer Congreso* (27-29 octubre 1981), 1983, pp. 199-214.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro; LACASTA, Jesús y ZALDÍVAR, Álvaro, *Iconografía musical del románico aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.

CHICO PICAZA, María Victoria, «La teoría medieval de la música y la miniatura de las Cantigas», *Anales de Historia del Arte*, 13, 2003, pp. 83-95.

DELGADO ORDÓÑEZ, Bibiana, «Catálogo de iconografía musical española», *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, 22, 2013.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, «De la Historia del Arte a la Musicología. Sobre la iconografía musical en las representaciones artísticas medievales», en ZALAMA RODRÍGUEZ, M.Á. y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. (coords.) *Alma ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, 2013, pp. 189-193.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «Iconografía y otros aspectos de los instrumentos musicales en Al-Andalus», en FERNÁNDEZ MANZANO, R. y SANTIAGO SIMÓN, E. de (coords.), *Música y poesía del sur de al-Andalus*, Granada, Lunwerg, 1995.

FILGUEIRA VALVERDE, J., *Cantigas de Santa María. Códice rico de El Escorial*, Madrid, Castalia, colección Odres Nuevos, 1985.

FORD, Terence, *Lista de instrumentos de música occidentales: anotada desde un punto de vista iconográfico*, Madrid, AEDOM, 1999, traducción y adaptación al español por Koldo Ríos Álvaro de *List of Western instruments: annotated from an iconographical point of view*, New York, Research Center for Musical Iconography, 1987.

GALDEANO AGUIRRE, Enrique, «La presencia de instrumentos musicales de origen andalusí en la iconografía del gótico navarro tras la batalla de las Navas de Tolosa», en CRESSIER, P. y SALVATIERRA CUENCA, V. (coords.), *Las Navas de Tolosa 1212-2012: miradas cruzadas*, 2014, pp. 379-394.

GONZÁLEZ, Raimundo, «Representaciones musicales en la iconografía medieval», *Anales de Historia del Arte*, 8, 1998, pp. 67-96.

LACASTA, Jesús, «Las miniaturas musicales del *Vidal Mayor*. Un documento coetáneo a las *Cantigas de Santa María*», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 11/1-2, 1995, pp. 187-273.

PALACIOS ALCALDE, María, «El contexto social del acto musical a través de la iconografía», *Scherzo: Revista de música*, 249, 2010, pp. 104-108.

PEDRELL, Felipe, *Emporio científico e histórico de Organología Musical Antigua Española*, Barcelona, J. Gili, librero, 1901.

PERPIÑÁ GARCÍA, Candela, «Los ángeles músicos: estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica», *Anales de Historia del Arte*, extra 1, 2011 (ejemplar dedicado a «Saberes artísticos bajo signo y designios del "Urbinate"»), pp. 397-411.

PORRAS ROBLES, Faustino, «Iconografía musical en el románico jacobeo de Castilla y León», *Patrimonio histórico de Castilla y León*, 35, 2008, pp. 51-58.

PORRAS ROBLES, Faustino, «Iconografía musical en la escultura hispanomusulmana», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 25/1, 2009, pp. 39-56.

REYES, JAVIER, «Iconografía musical y reconstrucción de instrumentos», *Doce notas: revista de información musical*, 53, 2006, pp. 16-19.

RODRÍGUEZ PÉREZ, Nerea, «Iconografía musical en el románico de la provincia de Soria», *Eikón / Imago*, 2/2, 2013, pp. 147-182.

SACHS, Curt, *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Centurión, 1947, pp. 284-285.

TRANCHEFORT, Francois-René, *Les instruments de musique dans le monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1980; versión española de Carmen Hernández Molero, Madrid, Alianza.

MÚSICA MEDIEVAL (Y FENÓMENO TROVADORESCO)

CALAHORRA, P., *Historia de la música en Aragón (siglos I al XVII)*, Colección "Aragón", Zaragoza, Librería General.

COMOTTI, G., *La música en la cultura griega y romana*, en *Historia de la música. I*, Turín, EDT Edizioni, 1977; edición en español, Madrid, Turner, 1986.

Diccionario Harvard de música, Madrid, Alianza, 1997; título original: *The New Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, 1986.

FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1988, trad. de *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento e L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Turín, Giulio Einaudi, 1976.

HOPPIN, Richard H., *La música medieval*, Madrid, Akal Música, 2000; título original: *Medieval Music*, Nueva York, W.W. Norton & Company, 1978.

LACASTA, J.J., «Música y danza en las calles y plazuelas de la villa medieval», en *XIII Jornadas de Canto Gregoriano: Música en la Hispania romana, visigoda y medieval*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 69-109.

LOMBA, Joaquín, «Palabras y música en la cultura y estética hebreas», *Tópicos: Revista de Filosofía*, 17, 1999.

LÓPEZ CALO, José, *La música medieval en Galicia*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.

PÁEZ MARTÍNEZ, Martín (ed. crít. y trad.), *Ars musica, de Juan Gil de Zamora*, Murcia, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2010.

REESE, Gustave, *La música en la Edad Media*, Madrid, Alianza Música, 1988; título original: *Music in the Middle Ages*, New York, 1940.

CONCEPCIÓN DE LA MÚSICA EN EL ISLAM

AMIGO, Juan, «De la música en los primeros tiempos del islam a la música magrebí actual», en *Aragón vive su historia: II Jornadas Internacionales de Cultura Islámica*, Teruel, 1988, Madrid, 1990, pp. 263-274.

CORTÉS GARCÍA, Manuela, *Pasado y presente de la música andalusí*, Sevilla, Fundación el Monte, 1996.

CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí», *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 55, 2006, pp. 71-106.

FANJUL GARCÍA, Serafin, «Música y canción en la tradición islámica», *Anaquel de estudios árabes*, 4, 1993, pp. 53-67.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «Introducción al estudio de los instrumentos musicales de al-Andalus», en *Aproximación a la transformación musical en Granada en torno a 1492 (de las melodías del reino nazarí a la música renacentista)*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1985.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «Iniciación a la música de al-Andalus», en *Historia y cultura del islam español*, Madrid, CSIC, 1988, pp. 75-100.

GUARDIOLA GONZÁLEZ, M.^a Dolores, «La música árabe en Oriente», en *Historia y cultura del islam español*, Madrid, CSIC, 1988, pp. 65-74.

VALDERRAMA, Fernando, «La música arábigo-andaluza», en *Actas del XII Congreso de la UEAI*, Málaga, 1984, pp. 713-739.

ARTE MUDÉJAR

ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, «La cerámica mudéjar: investigación y tutela», en CRIADO MAINAR, J.F. (coord.), *Arte mudéjar aragonés. Patrimonio de la humanidad. Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 21-84.

ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, «La decoración, como elemento formal primordial en el arte mudéjar», en BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.), *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, catálogo de la exposición celebrada en 2011 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2011, pp. 274-291.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., «Factores de unidad en el arte mudéjar aragonés», en *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 39-49.

BORRÁS GUALIS, Gónzalo Máximo, «Sobre el concepto de arte mudéjar», *Seminario de Arte Aragonés*, 38, 1983, pp. 115-129.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *El arte mudéjar en Teruel y su provincia*, Cartillas turolenses, n.º extra 3, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *El arte mudéjar*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Guía del mudéjar en Aragón*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1990.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., «El mudéjar, un arte español», *Trébede: Mensual aragonés de análisis, opinión y cultura*, 2002 (ejemplar dedicado a «Mudéjar mundial»), pp. 14-17.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., «Estado de la cuestión de los estudios sobre el arte mudéjar aragonés», en CRIADO MAINAR, J.F. (coord.), *Arte mudéjar aragonés. Patrimonio de la humanidad. Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 7-20.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo, «Consideraciones para una definición cultural del arte mudéjar», en VALDÉS FERNÁNDEZ, M. (coord.), *Simposio Internacional "El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media"*, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, pp. 409-424.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., «Propuesta de definición cultural del arte mudéjar», en BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.), *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, catálogo de la exposición celebrada en 2011 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2011, pp. 250-263.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., «Tipologías y estructuras de origen andalusí en la arquitectura mudéjar religiosa», en BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.), *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, catálogo de la exposición celebrada en 2011 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2011, pp. 360-375.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., «A propósito del arte mudéjar: una reflexión sobre el legado andalusí en la cultura española», en BARRAL RIVADULLA, M.^ªD. et al. (coords.), *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA* (Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010), Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 32-57.

CABAÑERO SUBIZA, Bernabé, «La recepción de sistemas decorativos andalusíes en el arte mudéjar aragonés», en BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.), *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, catálogo de la exposición celebrada en 2011 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2011, pp. 306-321.

CENTELLAS SALAMERO, Ricardo, «Bibliografía mudéjar», *Trébede: Mensual aragonés de análisis, opinión y cultura*, 62, 2002 (ejemplar dedicado a «Mudéjar mundial»), pp. 81-86.

CERVERA FRAS, María José, «El régimen jurídico de los mudéjares y de los moriscos», en BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.), *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, catálogo de la exposición celebrada en 2011 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2011, pp. 108-125.

DÍEZ JORGE, María Elena, *La conflictividad en el arte mudéjar*, Granada, Universidad de Granada, 1998.

DÍEZ JORGE, María Elena, *El arte mudéjar, expresión estética de una convivencia*, Granada, Universidad de Granada, 2001.

GALIAY SARAÑANA, José, *Arte mudéjar aragonés* [reproducción facsímil de la edición de 1950], Gonzalo M. Borrás Gualis y Ricardo Centellas Salamero (ed. lit.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002.

HINOJOSA MONTALVO, José, «Los mudéjares vistos por los historiadores», en BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.), *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, catálo-

go de la exposición celebrada en 2011 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2011, pp. 32-51.

JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso, *El arte islámico. Historia del Arte*, vol. 15, Madrid, Historia 16, 1999.

MONTANER FRUTOS, Alberto, «Versiones mudéjares y moriscas de la épica», en BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.), *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, catálogo de la exposición celebrada en 2011 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2011, pp. 188-201.

SARASA SÁNCHEZ, Esteban, «La sociedad mudéjar», en LACARRA DUCAY, M.^ªC. (coord.), *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, pp. 7-30.

SARASA SÁNCHEZ, Esteban, «Imágenes de los mudéjares», en BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.), *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, catálogo de la exposición celebrada en 2011 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2011, pp. 52-63.

TOLOSA URIETA, J.A., *Guía del mudéjar en Aragón. Un recorrido por el arte más genuino de Aragón*, Zaragoza, Prames, 2013.

VALENCIA, Rafael, «Las inscripciones árabes en el arte mudéjar», en BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.), *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, catálogo de la exposición celebrada en 2011 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2011, pp. 292-306.

VICENTE SÁNCHEZ, María Ángeles, «La "desarabización" de mudéjares y moriscos: un proceso irreversible de varios siglos», en BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.), *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, catálogo de la exposición celebrada en 2011 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2011, pp. 144-157.

ARTE MEDIEVAL

CAMÓN AZNAR, J., «Pintura medieval española», *Summa Artis*, vol. XXII, Madrid, Espasa Calpe, 1966.

GUDIOL RICART, José, «Pintura gótica», *Ars Hispaniae*, vol. IX, Madrid, Plus Ultra, 1955.

POST, Chandler, *A History of spanish painting*, volume II, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1943.

MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS SOBRE OBRAS ARTÍSTICAS CONCRETAS

Techumbre mudéjar de la catedral de Teruel

CARO BAROJA, Julio, *La estación de amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)*, Madrid, Taurus, 1984.

EXPÓSITO SEBASTIÁN, M.; PANO GRACIA, J.L. y SEPÚLVEDA SAURAS, M.^ªI., *La Aljafería de Zaragoza: guía histórico-artística y literaria*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 2006.

GARCÍA HERRERO, M.^ª Carmen, «Una fiesta juvenil de primavera en la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel: propuesta de lectura», *Artigrama*, 25, 2010, pp. 327-344.

INSTITUTO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL, *La techumbre de la catedral de Teruel. Restauración 1999* (asesor: Guillermo Fatás), Zaragoza, DGA, Ministerio de Educación y Cultura, CAI y Cabildo catedralicio.

NOVELLA, Ángel, «La techumbre mudéjar de la catedral de Teruel», en *El artesanado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, Ibercaja, 1981, pp. 10-20.

PANO, Mariano de, «La techumbre mudéjar de la catedral de Teruel», *Revista de Aragón*, 5, 1904, p. 108.

RABANAQUE, Emilio, «El artesanado de la catedral de Teruel», *Teruel*, 17-18, 1957.

RABANAQUE, Emilio, «El contenido del artesanado», en *El artesanado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, Ibercaja, 1981, pp. 7-10.

RUBIO TORRERO, Beatriz, «Notas sobre las techumbres mudéjares turolenses», *Sharq Al-Andalus*, 12, 1995, pp. 535-546.

SEBASTIÁN, Santiago, «El complejo problema del artesanado y su entorno cultural», en *El artesanado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, Ibercaja, 1981, pp. 21-29.

SOLANO GÁLVEZ, Mariano (Marqués de Monsalud), «Las Torres del Salvador y San Martín y la techumbre de la catedral de Teruel», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 52, 1908, pp. 336-339.

TORRES BALBÁS, Leopoldo, «La iglesia de Santa María de Mediavilla, catedral de Teruel», *Archivo Español de Arte*, t. 26, 102, 1953, pp. 145-167.

Vidal Mayor, L. VI «Del dreito de las arras», ed. facsímil, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1989.

YARZA LUACES, Joaquín, «Los problemas iconográficos de la techumbre de la catedral de Teruel», en *El artesanado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, Ibercaja, 1981, pp. 29-43.

YARZA LUACES, Joaquín, «Santa María de Mediavilla, Teruel: pintura de la techumbre mudéjar», en BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.), *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, catálogo de la exposición celebrada en 2011 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2011, pp. 239-318.

Soffitto de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo

BOLOGNA, Ferdinando, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo*, Palermo, Flaccovio Editore, 2002.

BUTTÀ, Licia, «Storie per governare: iconografia giuridica e del potere nel soffitto dipinto della Sala Magna del palazzo Chiaromonte Steri di Palermo», en BUTTÀ, L. (ed.), *Narrazione exempla retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*, Palermo, Caracol, 2013.

DI MARZO, G., *Delle Belle Arti in Sicilia*, vol. II, Palermo, 1859.

FINLEY, M.I.; MACK SMITH, D. y DUGGAN, C., *Breve Storia della Sicilia*, Roma-Bari, Laterza, 1990 (título de la edición original: *A History of Sicily*, Londres, Chatto & Windus, 1986).

GABRICI, Ettore y LEVI, Ezio, *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, Palermo, L'Epos, 2003.

LANZA, V., *Saggio sui soffitti siciliani dal sec. XII al XVII*, separata de *Atti dell'Accademia de Scienze, Lettere ed Arti di Palermo*, 1941, serie IV, vol. I, parte II.

SPATRISANO, G., *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*, Palermo, Flaccovio, 1973.

Soffitto de la Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni de Palermo

BRENK, Beat, «Il concetto del soffitto arabo della Cappella Palatina nel Palazzo dei Normanni di Palermo», en BUTTÀ, L. (ed.), *Narrazione exempla retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*, Palermo, Caracol, 2013.

GRUBE, E. y JOHNS, J., *The painted ceilings of the Cappella Palatina*, Supplement I, *Islamic Art*, Génova-Londres, 2005.

Techumbre gótico-mudéjar de la iglesia de la Sangre de Lliria

CIVERA MARQUINO, Amadeo, *Techumbre gótico-mudéjar en la iglesia de Santa María o de la Sangre en Lliria*, Lliria, Ayuntamiento de Lliria, 1989.

MARTÍ FERNANDO, Luis, *Crónica de la iglesia de Santa María o de la Sangre de Liria*, Valencia, 1973.

Techumbre mudéjar turolense en Villa Schifanoia en Florencia

BRUN GABARDA, Félix, *Artesonados mudéjares de Teruel en el extranjero*, Teruel, ed. del autor, 2003.

BYNE, Arthur y STAPLEY, Mildred, *Decorated wooden ceilings in Spain*, Nueva York y Londres, G.P. Putnam's Sons, 1920.

CABRÉ Y AGUILÓ, Juan, *Catálogo artístico monumental de la Provincia de Teruel 1909-1910*, manuscrito inédito (cit. en Félix BRUN, *Artesonados mudéjares...*, p. 13).

MUÑOZ GARRIDO, Vidal, *La ciudad de Teruel de 1347 a 1597*, Teruel, J&L Información y Servicios, 2000.

NAVAL MAS, Antonio, *Arte de Aragón emigrado en coleccionismo USA*, Huesca, ed. del autor, 2015.

PIJOÁN, J., «Aragonese Primitives», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1913-1914, pp. 74-85.

RAFOLS, José F., *Techumbres y artesanados españoles*, Barcelona, Labor, 1926.

SEBASTIÁN, Santiago, «Techos turolenses emigrados», *Teruel*, 22, 1959.

SIMÓN, Francisco y ATIENZA, M.^a Dolores, «La iglesia de San Francisco de Teruel», *Teruel*, 44, 1970.

TRENTA, Úrsula, R., «Estudio sobre un artesanado turolense existente en Italia», *Teruel*, 35, 1966.

Fragmento del carrer Lledó de Barcelona

COMPANYS, Isabel, *Embigats gòtico-mudéixars al Tarragonès*, Tarragona, Diputació Provincial de Tarragona, 1983.

COMPANYS, Isabel, *Embigats gòtico-mudéixars: problemes generals. El Barcelonès*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1986.

DURAN I SANPERE, Agustí, «Els sostres gòtics de la casa de la ciutat de Barcelona», *Estudis Universitaris Catalans*, XIV, 1929, pp. 76-94.

MASPOCH, Mònica, «Aproximació historioràfica dels embigars policromats medievals en arquitectura domèstica catalana. Els cas de Barcelona», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, 2013, pp. 59-70.

MONTARDIT, Núria, *Embigats gòtico-mudéixars a les comarques catalanes (exceptuant el Barcelonès): Anàlisi i documentació*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1986.

Pinturas profanas de Sigena

PAGÈS I PARETAS, Montserrat, *Pintura mural sagrada i profana. Del romànic al primer gòtic*, Barcelona, Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 2012.

Techumbre del palacio de Villahermosa en Huesca

ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, «La techumbre de Castro (Huesca)», en *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, Instituto de Estudios Turo-lenses, 1982, pp. 227-240.

Ermita de la Virgen del Consuelo de Camañas, en Teruel

HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis, «Las pinturas murales de la ermita de la Virgen del Consuelo. Camañas, Teruel», *Teruel*, 86/II, 1998.

Fragmentos de cerámica de Teruel y Paterna del siglo XIV

FOLCH I TORRES, Joaquim, «Noticia sobre la cerámica de Paterna», *Publicacions de la Junta de Museus de Barcelona*, Barcelona, 1921.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, *Cerámica del Levante español*, Barcelona, Labor, 1944-1952 (tres volúmenes).

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, «Cerámica verde y morada de Paterna. La picaresca en sus decoraciones», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 50, 1965, pp. 129-133.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, *Cerámica hispanomusulmana: andalusí y mudéjar*, Madrid, El Viso, 1991.

LLUBIÁ, Luis M., *Cerámica medieval española*, Barcelona, Labor, 1967.

VV.AA., *Mediterraneum. Cerámica medieval en España e Italia. Ceramica medievale in Spagna e Italia*, Viterbo, Favl Edizione artistiche, 1992.

VV.AA., ... *operis terre turolii. La cerámica bajomedieval en Teruel*, Teruel, Museo de Teruel, catálogo de la exposición, marzo-junio 2002.

VV.AA., *Sicilia y la Corona de Aragón. Rutas mediterráneas de la cerámica*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999.

Decoración del sotocoro de la catedral de Tarragona

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., «Sobre la condición social de los maestros de obras moros aragoneses», *Anales de la Historia del Arte*, vol. extraordinario 1, 2008, pp. 89-102.

CONEJO DA PENA, Antoni, «Ostentación heráldica y peculiaridades iconográficas. La decoración del sotocoro de la sacristía de la catedral de Tarragona (ca. 1355-1360)», en BUTTÀ, L. (ed.), *Narrazione exempla retorica. Studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*, Palermo, Caracol, 2013.

COMPANYS, Isabel y MONTARDIT, Núria, *El Castell del rei en temps de Jaume II: edició comentada dels Llibres de comptes de l'obra (1313-1317)*, Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses, 1995.

Historia de Sicilia y soffitti palermitanos

ABULAFIA, David, *I regni del Mediterraneo occidentale dal 1200 al 1500. La lotta per il dominio*, Roma-Bari, Laterza, 2001 (título de la edición original: *The Western Mediterranean Kingdoms, 1200-1500. The Struggle for Dominion*, Londres, Addison Wesley Longman, 1997).

FINLEY, M.I.; MACK SMITH, D. y DUGGAN, C., *Breve Storia della Sicilia*, Roma-Bari, Laterza, 1990 (título de la edición original: *A History of Sicily*, Londres, Chatto & Windus, 1986).

TABLAS

1. Distribución organológica por fuentes

Techumbre mudéjar de la catedral de Teruel: 19 instrumentos

Cuerda	Cuerda pulsada	Laúd con cordal frontal "alicer de los músicos"
		Laúd corto "alicer de los músicos"
		Laúd corto "personaje religioso"
		Guitarra "alicer de los músicos"
		Guitarra repintada
		Arpa
	Cuerda frotada	Vihuela de arco oval "alicer de los músicos"
		Vihuela de arco trapezoidal
		Violín repintado
		Viola de arco entallada repintada
Vihuela de arco oval "colección fotográfica"		
Viento	Gaita	
	Flautín	
	Añafil "alicer de los músicos"	
	Añafil "alicer de los músicos"	

Viento	Añafile
	Cuerno
Percusión	Tejoletas
	Objeto circular ¿pandero?

Soffitto de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo: 29 instrumentos

Cuerda	Cuerda frotada	Vihuela de arco oval
		Vihuela de arco oval
		Vihuela de arco entallada
		Vihuela de arco piriforme
	Cuerda pulsada	Laúd árabe
		Laúd corto
		Neo-canon
		Neo-canon
Viento	Cuerno	
	Cuerno	
	Cuerno	
	Cuerno	
	Cuerno	
	Cuerno	
	Cuerno	
	Trompeta bastarda	
	Trompeta bastarda	
	Trompeta italiana	

Viento	Trompeta italiana
	Añafil
	Trompa
	Trompa
	Corneta
	Corneta
	Órgano
	Órgano
	Órgano
	Órgano
Percusión	Pequeño tambor
	<i>Dakara</i>

Cappella Palatina. Palazzo dei Normanni de Palermo: 13 instrumentos, 9 en nave lateral y 4 en central (recuento parcial en este último)

Nave lateral	Cuerda pulsada	Laúd árabe
		Laúd árabe
		Laúd árabe
		Laúd árabe
		Laúd árabe
		Laúd árabe
		Laúd árabe
		"Guitarra"
		"Guitarra"
		Arpa-cítara

Nave central	Viento	Flauta
	Percusión	Pandero
		Pandero

Techumbre de la iglesia de la Sangre de Llíria: 21 instrumentos

Cuerda	Cuerda pulsada	Laúd con cordal frontal
		Laúd con cordal frontal
		Laúd deteriorado
		Mandora
	Cuerda frotada	Giga
		Vihuela de arco piriforme
Vihuela de arco piriforme		
Viento	Flauta	
	Flauta	
	Flauta	
	Flauta	
	Cuerno de caza	
	Añañil	
	Añañil	
Percusión	Pandero	
	Pandero	
	Pandero	
	Pandero	
	Tejoletas	
	Crótalos	

Techumbre turolense del ¿palacio de los Sánchez Muñoz? en Villa Schifanoia (Florencia): 1 instrumento

Viento metal	Trompeta larga
--------------	----------------

Tablas del santuario de Nuestra Señora de la Fuente de Peñarroya de Tastavins (Teruel) del s. XIV (MNAC): 2 instrumentos

Viento	Cuerno de guerra
	Cuerno de guerra

Fragmento del carrer Lledó (Barcelona) hacia 1300 (MNAC): 2 instrumentos y bailarina contorsionista

Viento	Flauta
Percusión	Pandero
Bailarina contorsionista	

Pinturas profanas del monasterio de Sigena hacia 1200 (MNAC): 2 instrumentos

Cuerda frotada	Lira-bizantina
Percusión	Tejoletas

Techumbre mudéjar ubicada en el palacio de Villahermosa (Huesca): 5 instrumentos y bailarina contorsionista

Cuerda frotada	Vihuela de arco
Viento	Cuerno
	Cuerno
	Cuerno
	Cuerno
Bailarina contorsionista	

Ermita de la Virgen del Consuelo de Camañas (Teruel): 1 instrumento

Viento metal	Añafile
--------------	---------

**Fragmentos de cerámica de Teruel y Paterna del siglo XIV:
9 instrumentos (pequeños objetos circulares)**

Percusión	Crótalo
	Crótalo
	Crótalo
	Crótalo
	Crótalo
	Crótalo
	Crótalo
	Crótalo
	Crótalo
Damas danzantes	

**Sotocoro de la catedral de Tarragona (s. XIV): 6 instrumentos más
2 danzantes musulmanes y lobo danzante**

Cuerda	Cuerda pulsada	Laúd con cordal frontal
	Cuerda frotada	Rabé morisco
Viento		Flauta
		Flauta
		Trompeta
Percusión		Pandero
Danzante musulmán		
Danzante musulmán		
Lobo danzante		

Plafond del Palacio del Arzobispo de Narbonne en Capestang (Francia): 6 instrumentos y parejas de danzantes

Cuerda pulsada	Arpa
Viento	Chirimía
	Chirimía
	Cornamusa
	Trompeta
Percusión	<i>Tambourin</i>
Parejas danzantes	

2. Distribución organológica por familias e instrumentos

2.1. Instrumentos presentes en las distintas fuentes

2.1.1. Instrumentos de cuerda

41 instrumentos de cuerda	15 instrumentos de cuerda frotada	10 vihuelas de arco 1 giga 1 lira bizantina
		1 rabé morisco
		2 instrumentos repintados (violín y viola entallada)
	26 instrumentos de cuerda pulsada	16 laúdes
		4 "guitarras" (1 repintada)
		1 mandora
		2 arpas
		2 neo-cánones
	1 arpa-cítara	

2.1.2. Instrumentos de viento

41 instrumentos de viento	12 añafles
	2 trompetas 2 trompetas bastardas 2 trompetas italianas
	2 cornetas
	14 cuernos
	9 flautas
	4 órganos
	1 gaita
	1 cornamusa
	2 chirimías

2.1.3. Instrumentos de percusión

26 instrumentos de percusión	10 panderos
	3 tejoletas
	1 <i>dakara</i>
	1 <i>tambourin</i>
	11 crótalos

2.2. Tipologías instrumentales

Cuerda

2.2.1. Laúdes

16 laúdes	Techumbre de la catedral de Teruel	Laúd sin cordal frontal (personaje religioso)
		Laúd corto
		Laúd con cordal frontal (árabe)

16 laúdes	<i>Soffitto</i> de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo	Laúd con cordal frontal (árabe)
		Laúd corto
	<i>Soffitti</i> de la Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni de Palermo	Laúd con cordal frontal (árabe)
		Laúd con cordal frontal (árabe)
		Laúd con cordal frontal (árabe)
		Laúd con cordal frontal (árabe)
		Laúd con cordal frontal (árabe)
		Laúd con cordal frontal (árabe)
		Laúd con cordal frontal (árabe)
	Frisos de la iglesia de la Sangre de Llíria	Laúd deteriorado
		Laúd con cordal frontal (árabe)
		Laúd con cordal frontal (árabe)
	Sotocoro de la catedral de Tarragona	Laúd con cordal frontal (árabe)

2.2.2. Vihuelas de arco

16 vihuelas de arco	Techumbre de la catedral de Teruel	Vihuela de arco oval
		Vihuela de arco oval
		Vihuela de arco trapezoidal
		Violín repintado
		Viola entallada repintada
	<i>Soffitto</i> de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo	Viola de arco oval
		Viola de arco oval
		Viola de arco entallada
		Viola de arco periforme

16 vihuelas de arco	Frisos de la iglesia de la Sangre de Lliria	Vihuela de arco piriforme
		Vihuela de arco deteriorada
	Techumbre mudéjar ubicada en el palacio de Villahermosa (Huesca)	Viola de arco

2.2.3. Gigas

1 giga	Frisos de la iglesia de la Sangre de Lliria	Giga
--------	---	------

2.2.4. Lira bizantina

1 lira bizantina	Pinturas profanas del monasterio de Sigena	Lira bizantina
------------------	--	----------------

2.2.5. Rabé morisco

1 rabé morisco	Sotocoro de la catedral de Tarragona	Rabé morisco
----------------	--------------------------------------	--------------

2.2.6. Arpas

1 rabé morisco	Techumbre de la catedral de Teruel	Arpa arcaica
	<i>Plafond</i> del Palacio del Arzobispo de Narbone en Capestang	Arpa

2.7. Neo-cánones

2 neo-cánones	<i>Soffitto</i> de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo	Neo-canon
		Neo-canon

2.2.8. Arpa-cítara

1 arpa-cítara	<i>Soffitti</i> de la Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni de Palermo	Arpa-cítara
---------------	---	-------------

2.2.9. "Guitarra" medieval

2 "guitarras" medievales	Techumbre de la catedral de Teruel	"Guitarra" medieval
		Guitarra repintada
	<i>Soffitti</i> de la Cappella Palatina del Palazzo dei Normanni de Palermo	"Guitarra" medieval
		"Guitarra" medieval

2.2.10. Mandora

1 mandora	Frisos de la iglesia de la Sangre de Lliria	Mandora
-----------	---	---------

Viento**2.2.11. Añafles**

10 añafles	Techumbre de la catedral de Teruel	Añafil
		Añafil
		Añafil
	<i>Soffitto</i> de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo	Añafil
		Añafil
		Añafil
	Frisos de la iglesia de la Sangre de Lliria	Añafil
		Añafil
	Techumbre turolense del ¿palacio de los Sánchez Muñoz? en Villa Schifanoia (Floencia)	Añafil

10 añafiles	Ermita de la Virgen del Consuelo de Camañas (Teruel)	Añafil
-------------	--	--------

2.2.12. Cornetas

2 cornetas	<i>Soffitto</i> de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo	Corneta
		Corneta

2.2.13. Cuernos

14 cuernos	Techumbre de la catedral de Teruel	Cuerno
	<i>Soffitto</i> de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo	Cuerno
		Cuerno
		Cuerno
		Cuerno
		Cuerno
		Cuerno
	Frisos de la iglesia de la Sangre de Lliria	Cuerno
	Tablas del santuario de Nuestra Señora de la Fuente de Peñarroya de Tastavins (Teruel)	Cuerno
		Cuerno
	Techumbre mudéjar ubicada en el palacio de Villahermosa (Huesca)	Cuerno
		Cuerno
		Cuerno
		Cuerno

2.2.14. Flautas

9 flautas	Techumbre de la catedral de Teruel	Flauta
	<i>Soffitto</i> de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo	Flauta
	Frisos de la iglesia de la Sangre de Lliria	Flauta
		Flauta
		Flauta
		Flauta
	Fragmento del carrer Lledó (Barcelona) hacia 1300 (MNAC)	Flauta
	Sotocoro de la catedral de Tarragona	Flauta
Flauta		

2.2.15. Órganos

4 órganos	<i>Soffitto</i> de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo	Órgano
		Órgano
		Órgano
		Órgano

2.2.16. Gaita

1 gaita	Techumbre de la catedral de Teruel	Gaita
---------	------------------------------------	-------

2.2.17. Cornamusa

1 cornamusa	<i>Plafond</i> del Palacio del Arzobispo de Narbone en Capestang	Cornamusa
-------------	--	-----------

2.2.18. Chirimías

2 chirimías	<i>Plafond</i> del Palacio del Arzobispo de Narbone en Capestang	Chirimía
		Chirimía

2.2.19. Trompetas

2 trompetas, 2 trompetas bastardas españolas y 2 trompetas italianas	Sotocoro de la catedral de Tarragona	Trompeta
	<i>Plafond</i> del Palacio del Arzobispo de Narbone en Capestang	Trompeta
	<i>Soffitto</i> de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo	Trompeta bastarda española
		Trompeta bastarda española
		Trompeta italiana
		Trompeta italiana

Percusión**2.2.20. Tejoletas**

3 tejoletas	Techumbre de la catedral de Teruel	Tejoletas
	Frisos de la iglesia de la Sangre de Lliria	Tejoletas
	Pinturas profanas del monasterio de Sigena	Tejoletas

2.2.21. Panderos

10 panderos	Techumbre de la catedral de Teruel	Pandero
	<i>Soffitto</i> de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo	Pandero

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mis padres, que siempre me hayan permitido dar rienda suelta, desde mi infancia, a todas mis inquietudes. Ello ha posibilitado poderme dedicar al estudio de aquello que, en mi fuero más interno, me apasionaba: la expresión artística en todas sus facetas. Solo así se hace posible que este tipo de empresas arranquen de una motivación enteramente vocacional. A este apoyo sumo el de toda mi familia por estar ahí.

La realización de esta obra no habría sido posible sin la labor de Miguel Ángel Pla Conca, quien, además de ser el artífice de la mayor parte de las fotografías aquí recogidas, ha sido mi abnegado compañero de viaje en multitud de ocasiones.

No puedo olvidar tampoco la disponibilidad y cercanía que el Dr. Pedro Luis Hernando Sebastián, tutor de mi tesis doctoral, desde un principio mostró ante este proyecto, así como el apoyo y los ánimos continuos que M.^ª Carmen Muñoz, profesora de Canto del Conservatorio de Teruel, M.^ª Pilar Olivas y Luis Vela me brindaron desde un principio.

Del mismo modo, también Salvador Antón y Patricia Elich (Solmenorphoto) han aportado todo su entusiasmo y pericia técnica.

Igualmente he de agradecer a todas aquellas personas que han facilitado el acceso a las diferentes fuentes aquí estudiadas; mención especial merecen, en este sentido, el Dr. Calogero Licata de la Universidad de Palermo y su equipo, quienes me obsequiaron generosamente con sus profundos conocimientos. Agradecemos también al Instituto de Estudios Turolenses, al Instituto Universitario Europeo y al Museo Provincial de Teruel su colaboración, y al Centro de Estudios Mudéjares la edición de este estudio.

No puedo concluir este apartado sin reconocer la labor de todos y cada uno de aquellos autores e investigadores que, antes que yo, se han dedicado al estudio

de las parcelas artísticas o históricas aquí contempladas. Aunque es imposible nombrar a cada uno de ellos, debo reseñar que sin su concienzudo trabajo no hubiera sido posible añadir a las suyas esta humilde aportación.

Me gustaría dedicar este libro a la memoria de Gonzalo Máximo Borrás Gualis, a quien conocí en su última etapa vital y quien siempre mostró una calidad humana y un saber estar admirables.

Tan solo espero, pues, que este trabajo esté a la altura de aquellos que han permitido, a quien escribe estas líneas, su realización.

